

AS83

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

2





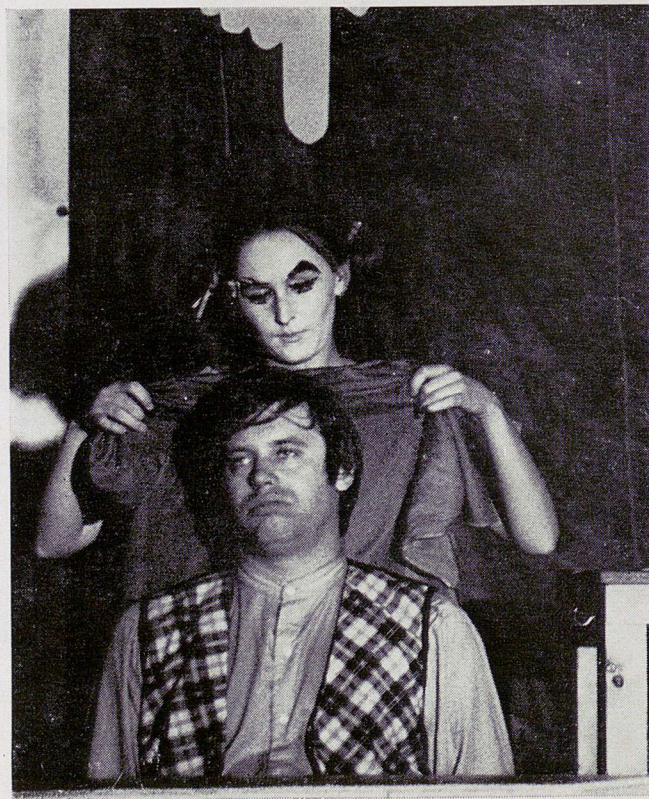
Nahoře snímek z *Gorinových Fenoménů* (Rudolf Divín), vpravo už proslulý *Příběh koně* (Jiří Postránecký). Foto Bohumil Švach

LAUREÁTI

X. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY

RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH

HER VE SVITAVÁCH



Na snímku vpravo *Okudžavův Vzestup a pád agenta Šipova* (Anna Müllerová). Foto Bohumil Švach

FESTIVAL

ZÁJMOMÉ UMĚLECKÉ ČINNOSTI 1983

NA POČEST

35. VÝROČÍ VÍTEZNÉHO ÚNORA

NÁRODNÍ SOUTĚŽ AMATÉRSKÝCH DIVADELNÍCH SOUBORŮ

V roce 1983 se jako vyvrcholení národní soutěže uskuteční ústřední přehlídka:

■ 53. Jiráskův Hronov, v Roce českého divadla jako národní soutěžní přehlídka české dramatické tvorby v provedení amatérských divadelních souborů – v první polovině srpna

■ XI. národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách – v první polovině listopadu. Výběr na tyto přehlídky bude zabezpečovat Ústav pro kulturně výchovnou činnost z návrhů krajů. S přihlédnutím k poslání a k dramaturgickým záměrům soutěže navrhnou krajská kulturní střediska a Kulturní dům hl. města Prahy se souhlasem odboru kultury příslušného národního výboru Ústavu pro kulturně výchovnou činnost na předepsaném evidenčním listě:

■ dvě inscenace z české dramatické tvorby současné nebo klasické pro výběr na 53. Jiráskův Hronov a dvě hry ruské nebo sovětské pro výběr na Národní přehlídku ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách. Pro každou z těchto přehlídek navrhne hry v pořadí, které bude při výběru na uvedené přehlídky dodrženo, pokud by nedošlo k duplicitě návrhů. V případě potřeby posoudí navržené inscenace výběrová porota, jmenovaná Ústavem pro kulturně výchovnou činnost. Celkový program obou přehlídek stanoví jejich programová rada a schvaluje ho vyhlášovatel soutěže.

■ Termín doručení návrhů je 25. duben 1983

(Ze soutěžního řádu)

Na přední straně obálky soubor Tyl Josefův Důl – Jiří Hubač: Dům na nebesích. Foto Pavel Štoll

Na zadní straně obálky Amatérské divadlo SKP Havlíčkův Brod – N. V. Gogol: Ženitba. Foto Bohumil Svach

Vítězný únor a proměny cílů amatérského divadla

Na toto téma lze samozřejmě napsat mnohé: historizující stat, politickou výzvu, metodický rozbor či něco zcela jiného. Jsa redakcí vyzván k úvodníku, mohu pouze sdělit svůj názor na toto téma – zdánlivě tak nevzrušivé, protože mnohokrát připomínané, ve skutečnosti však neustále živé, aktuální tak, jak mohou být naléhavé návraty k velkým impulsům, se kterými jsme se ještě zcela nevyrovnali. Převzetí politické moci dělnickou třídou roku 1948 postavilo před celou naši společnost obrovský nový úkol, týkající se všech oblastí jejího života: úkol vybudovat socialismus. Bylo zřejmé, co se pro to musí udělat v hlavních směrech, ale nebylo samozřejmě nijak zvlášť jasné, jak konkrétně má tento socialismus ve všech oblastech do všech důsledků vypadat. Byla upevněna politická moc pracujícího lidu, společenské vlastnictví se stalo rozhodujícím činitelem naší ekonomiky, uskutečnily se také první kroky na cestě k socialistické kulturní revoluci. Mnozí jsme si tehdy mysleli, že tato kulturní revoluce, umožňující široký a aktivní přístup všech lidí k nejlepšímu kulturnímu hodnotám a jejich další tvorbu a šíření, je věcí několika let. Praxe ukázala, že ani dnes ji nemůžeme považovat za uzavřenou kapitolu našeho společenského vývoje.

Ochotnické divadlo vstupovalo do nově se formující společnosti názorově nejednotné. Na jedné straně tu byla početná, politicky aktivní, pokroková avantgarda kolektivů, navazujících na kulturně politické záměry a činnost Svazu dělnických divadelních ochotníků československých (i něco nových mládežnických skupin), avantgarda, bojující v letech 1945–1948 cílevědomě za socialismus a proti reakci. Na druhé straně tu byla masa ochotnických spolků, zakládajících svoji činnost na principech Matice, tedy usilujících především o divadlo – zábavu, v lepším případě o divadlo osvětářské „v mezích zákonů“ staré společnosti. V obou skupinách souborů bylo možné najít inscenace lepší i horší, podstatné však bylo, že ony pokrokové soubory přicházely s novou kulturně politickou, ale i ideově uměleckou koncepcí, usilující o likvidaci prťactví, maloměstactví a společenské reakce, o prosazení divadla, usilujícího o společenský pokrok a uměleckou pravdu v zobrazení současných společenských procesů. Jestliže se tuto koncepci ne vždy podařilo realizovat, nebylo to jen věcí amatérského divadla, souviselo to a souvisí logicky s úspěchy i problémy celospolečenského vývoje. Nicméně idea socialistického neprofesionálního divadla, usilujícího vyslovit aktivní a společnost přetvářející vztah svých tvůrců ke světu a společnosti, to je idea nosná nepochybně i dnes a zítra.

Jestliže dělnické a pokrokové ochotnické divadlo předválečné i předúnorové vidělo před sebou konkrétního nepřítele, brzdicího společenský vývoj, jestliže v boji proti odpůrci působil někdy aktuální agitační čin účinně i při nižší úrovni technického zvládnutí inscenačního záměru, zvedl Únor pro amatérské (samozřejmě i profesionální) divadlo latku mnohem výš; tak vysoko, že si s ní amatérští divadelníci (ostatně nejen oni) dost dlouho nevěděli rady (a někdy ani dnes nevědí). Především již nešlo jen o to, aby se za socialismus angažovala pouze ochotnická avantgarda. Pro novou kulturní politiku měly být získány pokud možno všechny amatérské divadelní soubory. Dnes to je historie, ale tehdy to byla každodenní současnost, plná nadšení, elánu, ale i hořkosti a nepochopení. Podle tzv. Soběslavského plánu byly soubory-spokly převáděny na dnešní zřizovatelskou základnu kulturních zařízení a společenských organizací, všem souborům se dalo za úkol přinášet hry, odpovídající záměrům socialistické kulturní politiky. Jestliže pokroková ochotnická avantgarda se mohla ve své dramaturgické práci orientovat díky svému vlastnímu politickému uvědomění, bylo nutné u většiny souborů spolu s řešením dramaturgických problémů usilovat o ideovou výchovu jejich vedoucích a členů, což byl úkol v mnoha případech nesmírně obtížný.

Šlo však i o něco jiného: jestliže měly být nové dramaturgické záměry realizovány tak, aby byly společensky působivé, musela se zvýšit i úroveň inscenační praxe: bylo třeba mít texty nejen klasické, ale i současné, odrážející pravdivě a s přístupem v podstatě optimistickým naši současnost, bylo třeba jít od prosté reprodukce textů k jejich promyšlené, tvořivé a sdělné inscenaci, a to je cesta vždy obtížná. Přes všechno, čeho se od Února do

dneška v literárně dramatické tvorbě i ve zvyšování úrovně ochotnických inscenací dosáhlo (a srovnáváme-li výchozí stav a dnešek, je toho objektivně vzato dost), nemyslím, že se tu impuls Února nějak vyčerpal. Je jen třeba tomuto impulsu bez jakýchkoli zábran dobře porozumět, nevidět v něm formální plakátovou výzvu, ale naopak živý a stále aktuální odkaz průkopníků naší socialistické kultury.

ZDENĚK JÍROVÝ



Svitavský čtyřúhelník

■ Čtyři inscenace udaly tón Desátému jubilejnímu svitavskému festivalu ruských a sovětských her a přestoupily svou podobou běžný standard amatérského divadla. Což není tak málo, když uvážíme, že jsme v týdnu od 30. října do 6. listopadu 1982 viděli celkem devět soutěžních představení. Skoro polovička byla tedy vysoké a inspirativní úrovně. A říkám-li inspirativní, rozumím tím, že šlo nejenom o dobrou divadelní úroveň celku i jednotlivostí, ale i o pokusy zdolat po svém a svými cestami závažné úkoly. Potvrdilo se tak znovu to, co už je delší dobu jasné: každé setkání amatérského souboru s ruskou klasickou nebo sovětskou hrou znamená aktivizaci všech sil, nutnost vyrovnat se divácky přitažlivě a divadelně účinně s výrazným myšlenkovým bohatstvím. Jezdím proto, mohu-li přidat svůj osobní pocit, do Svitav rád. Neboť připočteme-li k tomu už tradičně věcnou a klidnou atmosféru dopoledních seminářů se soubory, potom je jasné, že se tu dá vskutku hovořit o některých zásadních problémech amatérského divadla.

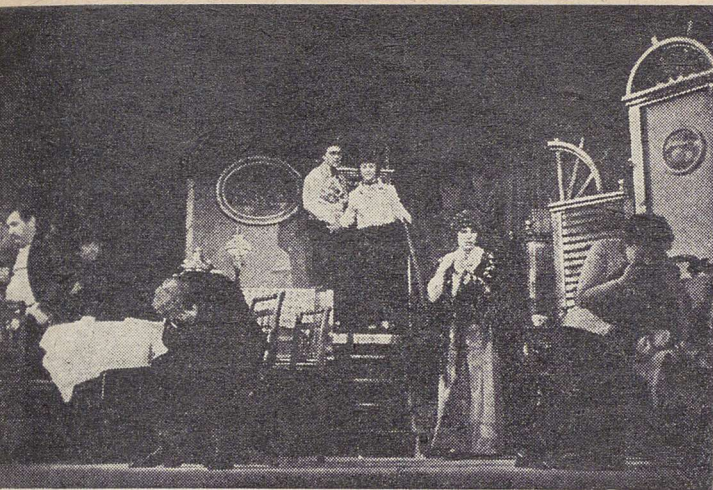
Na prvním místě tohoto čtyřúhelníku sluší se jmenovat představení brněnského Dělnického divadla, které přijelo s inscenací slavného Příběhu koně, již se obdivovalo už Hronovské obecenstvo. Tentokrát si odvezlo Cenu diváka i Čechovův pohár, což svědčí o schopnosti jak oslovit diváka, tak samozřejmě i o divadelních kvalitách. A patří se rovněž podotknout, že inscenace od Hronova v něčem povyrostla; že třeba postava knížete Serpuchovského ve Svitavách už nabídlá dostatečně významy, které z ní činí v příběhu i v tématu protějšek hrdiny Cholstoměra. Situace, kdy se zestárlý kůň i zničený kníže znovu setkají a v jakémisi parádním kroku jako by znovu vzpomenu na slavná a nádherná léta mládí, má v sobě zvláštní náboj metaforičnosti, v níž se zcela organicky propojuje lidský a zvířecí svět v jediné podobenství běhu života. I když na druhé straně – abychom řekli vše, co je nutné – svitavské představení přece jenom prozradilo, že ledacos se už zmechanizovalo. Zřetelněji proto vystoupily některé problémy, jež byly čitelné už dříve a které svědčí o tom, že vůbec není jednoduché přenést tuto předlohu na jiné jeviště než to, kde spatřila světlo ramp. Zcela se tím potvrdil názor režiséra G. A. Tovstonogova, tvůrce této inscenace v Akademickém velkém divadle M. Gorkého v Leningradě: „Domnívám se, že je zcela nevhodný řemeslný přístup k próze, která se mění v inscenaci vhodnou pro všechny.“ Nicméně výsledek Brněn-

ských je v každém případě pozoruhodný a zasloužil si onoho ocenění, kterého se mu dostalo. A hovoří jak o výzrálosti souboru, tak o schopnostech a možnostech špičkových amatérských divadelních kolektivů.

Toto svědectví vydalo i úpícké představení Gribojedova Hoře z rozumu. I ono dozrálo do mezikrajoové přehlídky v domácím městě. A i v něm některé problémy trvají. Dozrálo především v řešení jednotlivých situací, kde se už velice často spojuje vizuální sdělení celku (výprava, kostým, rekvizita, herecká nonverbální akce – pohyb, gesto – a její umístění v prostoru; mizanscéna) v sice bohatě členěný, ale jednotný význam. Problémy zůstávají dva. První je v tom, že takto vizuálně sdělený význam se občas rozchází s textem, který jako by vypovídal o něčem jiném – a proto nastává občas také obtížné dorozumění mezi hledištěm a jevištěm. Druhý problém je v tom, že herci nedovedou ještě vždycky naplnit svou akci skutečně naléhavou vnitřní autenticitou, která by stmelila postavu v jeden celek myšlenkový a lidsky bohatý. Ale i tak jde o inscenaci, která se svým přístupem a pojetím práce vymyká běžným amatérským představením a svou podnětností přesahuje k otázkám, které zkoumají podstatu současného jevištního jazyka jako jazyka obrazného. Jazyka, jenž se oprostuje od tíhy pravděpodobnosti a ilustrativnosti i otevírá přístup k tvořivému a tvůrčímu zobrazení světa.

Třetí vrchol čtyřúhelníku: My, nižepodepsaní v inscenaci Divadla pro 111 z Českých Budějovic. Je to vlastně autorské divadlo, které si z Gelmana vzalo jenom některé situace a některé problémy. A na nich rozehrálo svou poetiku intelektuální hravě herecké improvizace. Zase tu byl samozřejmě jistý problém, neboť někde se vracel Gelmanův text jakási náhodou, bez předešlého zdůvodnění a vysvětlení – a byl na jedinou jakoby odjinud. A marná sláva, cítili jsme, že něco chybí, že něco zase přebývá a že se hraje o něčem jiném, než by se právě mělo. Ale i tak tu některá závažná Gelmanova témata zazněla. A mimo ně i témata další, která jsou dílem kolektivu, jenž si výborně rozumí jak v postojí ke světu, tak v postojí k divadlu. A je to postoj veskrze nabitý zvláštním druhem humoru a neskrývanou hravostí, sršící optimismem, které dovede inscenace přenést i do hlediště. Připočteme-li k tomu hereckou výzrálost a vyrovnanost většiny členů souboru, potom není divu, že tahle inscenace skládila zasloužené sympatie. Byla důkazem osobitosti souboru, diferencovanosti proudů v našem amatérském divadle i konečně příkladem divadla, které skrze úsměv dovede říkat cosi podstatného o našem životě.

Čtyřúhelník uzavírá inscenace Gorkého Měšťáků Divadla mladých z Vysoké Libně. Jistě, poněkud si Gorkého text zúžilo, když všechno soustředilo k tématu střetnutí mladé a starší generace. Ale toto zúžení přesně odhadlo možnosti souboru, tj. dalo všem hercům téma, které si mohli vzít za vlastní a naplnit je svou vnitřní autentičností. Podařilo se tak vytvořit inscenaci vzácně vyrovnanou jak úrovní herectví, tak jeho stylem, jenž (i díky některým škrtkům) neprodléval dlouho u složitých vnitřních motivací, ale v prudkém tempu sděloval především konfliktní jednání, které vyjevovalo zásadní názory na život. A Gorkij se tu takto znovu silně ozval jako přítakání



Vlevo Příběh koně Dělnického divadla z Brna. Nahoře Gorkého Měšťáci DM Vysoká Libeň, vpravo Gribojedovo Hoře z rozumu DO Jirásek KD ROH Úpice, dole Gogolova Ženitba AD SKP Havlíčkův Brod. Foto Bohumil Svach (3) a Pavel Štoll (1)

činnorodosti, která není a nemůže být spokojena s tím, co je, ale chce měnit skutečnost aktivitou praxe.

Do tohoto čtyřúhelníku se potom vešla i představení další, u nichž problémy převážily nad úspěšným řešením. Ale budiž tu řečeno, že také ani jedno z nich nechtělo jít vyzkoušenými cestami. Čelákovický Tyl to doložil dokonce dvakrát. Poprvé jevištní realizací románu Bulata Okudžavy Vzestup a pád agenta Šipova, v níž se pokusil o montáž frašky a jakési nadřadné snové roviny. Bohužel, všechno zůstalo jen v poloze pravděpodobnosti, takže jsme vnímali především frašku, zatímco ona snová rovina naprosto znesnadnila pochopení i některých základních věcných informací; o obrazných významech celku situací i celé hry už nemluvě. V Neklidném stáří doplatila potom druhá část souboru na radikální úpravu, jež zcela škrtla to nejdramatičtější, totiž hledání vztahů vědce z buržoazního světa k nové sovětské společnosti. Tím vlastně nebylo mnoho co hrát. A je jenom vysvětlením o poctivé herecké práci i zkušenosti, jestliže ono málo zaznělo s jistou agitační přesvědčivostí a romantickým patosem, které přece jenom připomněly osudovost rozhodnutí lidí na závažné dějinné křižovatce. Inscenace Gogolovy Ženitby Amaterského divadla z Havlíčkova Brodu doplatila na to, že herci se jaksí rozešli s režijním plánem pro mimoslovní jednání. Když jsem toto představení viděl dvakrát předtím, vždycky jsem oceňoval, jak právě práce s rekvizitou dovede v něm nést vztahy postav a sdělovat jejich postavení ve světě. A najednou tohle bylo všechno pryč. Herci jako by se rozzili vnitřním životem svých postav, jako by jim šlo o jejich hluboké vykreslení, a rekvizita jim začala vadit, stala se nadbytečnou a trčela v situaci jako schválnost či vymyšlenost. Gorinovi Fenoméni Divadelního souboru Přerovských strojů zaujali především ústřední trojici, v níž herci našli své osobní polohy, svá zajímavá témata a přes ně s jistou komickou nadsázkou vypovídali i o našich chybách a nedostacích. A konečně inscenace hry Olgy Pavlovové Podruhé vstoupit do téže řeky. Brněnskému Svatoboji je nutné přiznat dramaturgickou průbojnost při volbě současných sovětských textů i snahu vytvořit netradiční inscenaci. Ale netradičnost prostoru narazila tentokrát na tradičnost herectví, které jako by se napájelo ze zdrojů romantizující a patetizující stylizace čtyřicátých let, zatímco právě tato předloha, navíc divákovi tak obnažující herce svým prostorem, potřebovala velice konkrétní a vnitřní autentický zážitek.

Takže — kdo přijel na jubilejní desáté Svitavy 1982, mohl spatřit ledacos zajímavého a vzrušivého, stejně jako ledacos problematického či omylného. Ale onen čtyřúhelník tu byl.



A řekněme si upřímně, na které přehlídce amatérského divadla se vždycky takový čtyřúhelník povede? Je to po mém soudu více než jasné svědectví o úrovni letošních Svitav, o poštěnosti jejich desátého ročníku i o místě, které si svitavská přehlídka v systému amatérského divadelnictví vydobyla. Jsem tomu rád, neboť je to důkaz, že obětavá práce pořadatelů přinesla výsledky. A v budoucnu je jistě ještě zmnoží.

JAN CISAŘ





Na snímcích Podruhé vstoupit do téže řeky O. Pavlovové divadla Svatoboj z Brna, vpravo záběr ze hry A. Gelmana My, níže podepsaní Divadla pro 111 České Budějovice. Foto Bohumil Švach

LAUREÁTI X. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH HER VE SVITAVÁCH

JÍŘIMU POSTRÁNECKÉMU

za vytvoření postavy Cholstoměra ve hře L. N. Tolstého a M. Rozovského Příběh koně

RUDOLFU DIVÍNOVI

za vytvoření postavy Klagina ve hře G. Gorina Fenoméni

ANNĚ MULLEROVÉ

za vytvoření postavy Bludičky ve hře B. Okudžavy Vzestup a pád agenta Šipova

MAGDALENĚ ŠRÁMKOVÉ

za vytvoření postavy Marji ve hře L. Rachmanova Neklidné stáří

JÍŘIMU POKORNÉMU

za návrh výpravy k inscenaci hry A. Gelmana My, níže podepsaní

RUDOLFU KORBEROVI

za návrh výpravy k inscenaci hry N. V. Gogola Ženitba

DRAMATICKÉMU ODBORU A. JIRÁSEK KD ROH ÚPICE

za inspirativní přístup k inscenování ruské klasiky (A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu)

DIVADLU MLADÝCH VYSOKÁ LIBEŇ

za tvořivý přístup k inscenování ruské klasiky (M. Gorkij: Měšťáci)

DIVADLU PRO 111 ČESKÉ BUDĚJOVICE

za tvůrčí divadelní pojetí hry A. Gelmana My, níže podepsaní

ČECHOVŮV POHAR byl udělen

DĚLNICKÉMU DIVADLU BRNO

za inscenaci hry L. N. Tolstého a M. Rozovského Příběh koně

Divadlo, které útočí na myšlení i city

V rámci Festivalu ruské a sovětské dramatické tvorby u nás hostovalo leningradské Akademické Velké činoherní divadlo M. Gorkého. Předvedlo v Bratislavě, v Brně a v Praze dvě ukázky ze svého bohatého repertoáru 24 her, dramatisaci Tichého Donu a dále dramatisaci Tolstého povídky Cholstoměr pod názvem Příběh koně.

Šéfredaktor divadla, nár. umělec SSSR G. A. Tovstonogov, odpovídal na besedách, proč divadlo zvolilo formu dramatisace: jednak proto, že výrazně rozšiřují možnosti inscenátorů, a jednak proto, že leckdy próza zpracovává některé aktuální problémy nebo „věčné“ etické otázky účinnějšími uměleckými prostředky, než to dokáže drama.

Leningradský soubor hostoval v Československu už potřetí. Roku 1968 uvedl Gorkého Měšťáky a komedii N. Dumbadze Já, babička, Ilika a Ilarion, po druhé roku 1971 Rachmanovovo Neklidné stáří a Třetí stráž I. Tumanova a S. Kapralova. Kromě toho G. A. Tovstonogov roku 1957 pohostinsky nastudoval Višněvského Optimistickou tragédii v pražském Národním divadle.

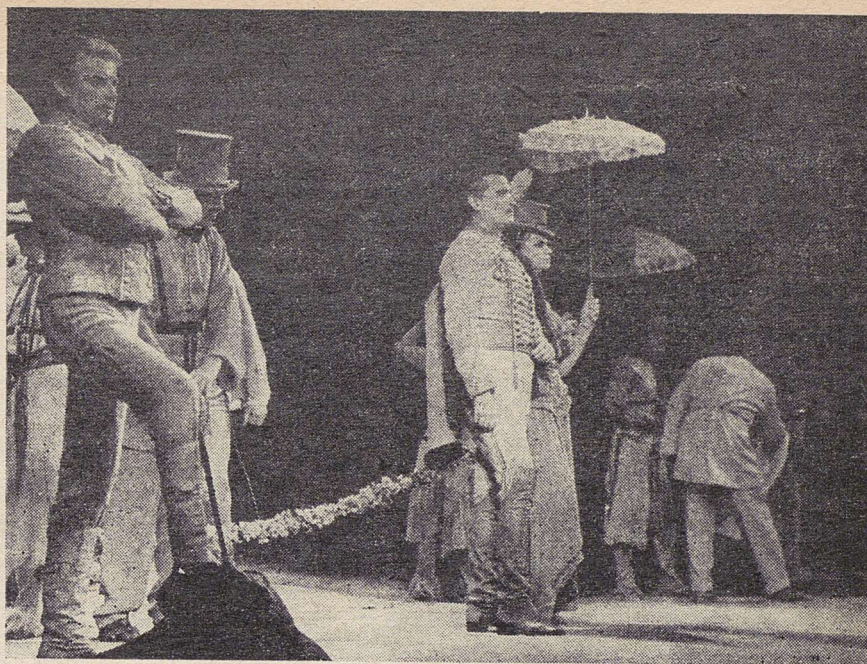
Divadlo M. Gorkého patří k předním sovětským divadelním tělesům a jméno G. A. Tovstonogova se od poloviny 50. let řadí k největším osobnostem současného sovětského divadla.

Dramatisaci Solochovova Tichého Donu pojali autoři (G. A. Tovstonogov a D. M. Švarcová) jako výzvu dosavadním

filmovým a divadelním adaptacím. Soustředili se na všestranné rozkrytí postavy Grigorije Melechova, „kozáckého Hamleta“, na jeho intimní i společenské vztahy a na zvrátové životní situace. Všechny události jsou viděny jeho očima. Dramatizátoři využili formy filmových záběrů, montážní kompozice. Dokážou udržet v průběhu tříhodinového představení diváky v napětí rychlými přechody, změnou světla, střídáním prostředí Grigorijova domova a bojišť občanské války. Nevyhýbají se konfliktním situacím, naopak je maximálně zostrují, neskrývají drsnou skutečnost ani omyly a pochyby svého hrdiny. Společají na herce, kteří znají v plné šíři zázemí svých postav z románové předlohy, proto často volí výraznou zkratku, charakteristický detail, náznak. Tak vytváří hlavního hrdinu O. Borisov: používá střídmych gest i hlasových prostředků a zdůrazňuje Grigorijovu rozpornost, nevyrovnanost, draze vykoupenou utrpením. Vývoj událostí i vlastní zkušenosti přivádějí Grigorije k poznání, že je potřebné obdělávat půdu a vrátit se domů, do rodné vsi, kde má svoje kořeny. Kromě Grigorije upoutá K. Lavrov v postavě Grigorijova bratra, Grigorijova matka v podání M. Prizvan-Sokolové, Grigorijova žena Natálie L. Malevanné a Axiňja (alternace S. Krjučkovové a T. Lebeděvové). Účinnosti inscenace významně napomáhá náznaková scéna E. Kočergina, kde dominantu tvoří dvě masívní dřevěné lávky a tři vozíky, které se mění pohotově ve stůl, v bojový vůz, v ikonostaz. Emocionálnímu vyznění inscenace napomáhá i hudební složka (S. Slonimskij); vojácké písně vytvářejí atmosféru bojového odpočinku, lidové písně uvádějí Grigorijovu setkání s Axiňjou. K nejsugestivnějším patří scéna, kdy hudebníci-rudoarmejci na příkaz bílého důstojníka hrají Internacionálu a postupně umírají, dále scéna Axiňjiny smrti a závěrečné setkání Grigorije s malým synkem na prahu domova.

Druhé představení Příběh koně provázela pověst o vynikajícím úspěchu doma i v zahraničí (Západní Německo, Bulharsko, Řecko, festival v Avignonu). U nás si dramatizace M. Rozovského získala popularitu už domácí úspěšnou plzeňskou inscenací a v neméně míře inscenací amatérskou (s profesionální režii) v provedení Dělnického divadla z Brna, která zvítězila na svitavské přehlídce ruských a sovětských her. Právě tento fakt – a tím vznikající možnost porovnání – nás vedl k tomu, že jsme se rozhodli o pojetí původním, sovětském, napsat obsáhleji.

V podání Leningradských (režie G. A. Tovstonogov) byla posílena filozofická rovina tohoto mnohovrstevnatého textu a přitom bylo využito ryze divadelních



prostředků: v tom spočívá její výjimečnost. V kontextu tvorby souboru a režiséra představovala maximálním využitím znakových prostředků do jisté míry experiment (jak zdůrazňovali sami inscenátoři). Mimořádnými hereckými výkony a svým myšlenkovým vyzněním však důsledně pokračuje v linii tohoto divadla. Autor i dramtizátoři v duchu Tolstého díla provokují prostřednictvím paralelního osudu grošáka Cholstoměra a jeho pána k úvaze o poslání člověka na zemi. Člověku nestačí jen jíst, spát, milovat, radovat se, stárnout a umírat. Je mu dána oblast duchovna, a kdo tuto lidskou výsadu pomine, nežije, jak se sluší člověku, stává se neužitečnější než zvíře... Tomuto myšlenkovému záměru jsou podřízeny všechny inscenační složky tohoto mimořádného představení. Začneme výtvarnou. Scéna je ohraničena pytlou s několika otvory určenými pro odchody a příchody herců. Působivé jsou i kostýmy „koní“ v korespondující barvě a naopak kostýmy „lidí“ laděné do světlejšího odstínu s barevnými doplňky. Hlavními rekvizitami jsou

dřevěné masívní kúly, o něž se Cholstoměr a jeho druhové opírají, kolem nichž radostně tancují v přemíře energie. To už přecházíme k pohybové složce, která je silnou stránkou všech účinkujících a pomáhá vytvářet sugestivní dojem. Neméně funkční a účinná je složka hudební. Po celou dobu hraje na scéně cikánská kapela. Ve scénách „koní“ je použito úderných rytmů a songů, které znázorňují jejich náladu. Ve scéně státníka je zvolena forma lidové písně, ve scéně schůzky knížete Serpuchovského a jeho milenky se ozývá ruská romance městského typu.

K nejpůsobivějším patří scéna jízdy Cholstoměra, kočoi a knížete Serpuchovského, která vyjadřuje opojnou radost a životní energii: tři herci stojí v popředí scény tvářemi do hledišť a pohyby, mimikou a občasnými výkřiky znázorňují všechny ty závažné pocity, které se zmocňují každého, kdo má rád rychlou jízdu. Zajímavé je řešení i scény dostihů, kdy herci stojí v popředí scény a jen výraz tváře a občasná výkřiky prozrazují jejich vzrušení.

Celou kapitolu bychom mohli věnovat hereckým výkonům, mezi nimiž dominuje Cholstoměr J. Lebeděva, herce, který překvapuje svým mnohostranným talentem. Ti, kdo ho poznali jako dravého vypočítavého Bezsemena v Gorkého Měšťácích nebo renesančně pojatého Falstaffa, jsou zaskočení zcela novými prostředky, které v této nesmírně obtížné roli zvolil. V jeho kreaci je Cholstoměrův osud hluboce lidský, dojmavě svou odevzdaností. Cholstoměr prožívá lidskou radost i bolest, stáří i smrt. Herce kromě toho užívá i některé „zvířecí“

prvky. Daří se mu to především díky dokonalé plasticitě: uveďme pravidelné údery dlaní o koleno znázorňující hrabání kopyty, poskoky vyjadřující radost i žal, pečlivě zvolenou mimiku. K tomu přistupují prostředky hlasové: hercův hlas chvílemi připomíná žal, chvílemi zvířecí bolestný nářek, jindy zas radostné ržání. Je to výkon, jaký máme možnost zhlédnout málokdy. Bylo by nespravedlivé pominout v tomto uceleném kolektivním díle ostatní — O. Basilošviliho (kníže Serpuchovskij), J. Mironěnka (kočí Feofan), M. Volkova (hřebec Mi-

láček, důstojník, Bobrinskij), V. P. Kovelovou (klisna Kráska, Matheiu, Mary) a další. Propojením všech jednotlivých složek vzniklo syntetické divadlo, které útočí na divákovu myšlenku i city.

Zájezd Leningradských byl důstojným vrcholem festivalu a přinesl zážitky, na které se dlouho nezapomíná. Znovu potvrdil, že jen náročnost v divadelní práci vede k optimálním výsledkům, což platí jak v profesionálním, tak v amatérském divadle.

ALENA MORÁVKOVÁ



šilašviliho, jednoho z předních herců domovského souboru. Svou vysokou postavou, orlím nosem a světlými vlasy se podobá spíše seveřanovi, jen jiskrné hnědé oči prozrazují gruzínské předky.

Je mi sedmačtyřicet a stále víc se přesvědčuji, že se musím ještě mnoho učit. Rád budu pokračovat v našem rozhovoru, který jsme začali ve čtyřiasmdesátém roce právě na stránkách Amatérské scény. Tehdy jsem přijel do Prahy natáčet některé scény Talankinova filmu Volba cíle, který byl nedávno uveden i ve vaší televizi... Vystudoval jsem v Moskvě, kde jsem se i narodil, absolvoval jsem studio MCHAT a sdílel jsem společný studentský osud s mnohými moskevskými herci a režiséry, např. s Jefremovem, s Tabakovem. Absolvoval jsem roku 1956 a pak jsem byl přijat do leningradského Divadla leninského Komsomolu. Od roku 1959 pracuji v Divadle M. Gorkého. Měl jsem obtížné začátky, teoreticky mi bylo hodně věcí pochopitelných, ale nedokázal jsem je uplatnit v praxi. Režisér Tovstonogov mi pomohl, abych se „rozehrál“. Jak víte, ponechává herci prostor a povzbuzuje ho k novým řešením bez zbytečného „vodění za ručičku“.

ZPOVĚĎ KNÍŽETE SERPUCHOVSKÉHO

Dlouho trvalo, než v Divadle na Vínohradě dozněl potlesk po představení Příběh koně, které uzavíralo pohostinské vystoupení leningradského Akademického velkého činoherního divadla M. Gorkého v Praze. V šatně visí lesklý kabát s přemlouváním a u stolu odpočívají švihácké holínky. Kníže Serpuchovskij, Cholstoměrův pán, se změnil z povýšeného sarkastického floutka, milovníka rychlé jízdy, šampaňského a pofrancouzštěných milenek v sympatického Lenin-gradana, uzavřeného a skromného: v národního umělce RSFSR Olega Ba-

Vzpomínám na jednu z vašich velkých rolí. Hrál jste krále Ludvíka XVI. v Bulgakovově Moliérovi. Váš Ludvík byl uhlazený, lehce ironický, ale pod trpytívným zevnějškem se skrýval despot, který rozhodoval o mnoha lidských osudech. Dával najevo svou nevoli pouze jemným poklepáváním zlatého střevíce. Včera a dnes jsem vás spolu s pražskými diváky viděla v roli knížete Serpuchovského v Příběhu koně...

Byla to velká společná práce a její výsledek znáte. Serpuchovskij si hraje na výjimečného člověka, cítí se tak trochu jako Lermontův Démon. Proto si vybere Cholstoměra, který se rovněž odlišuje od ostatních. Jejich osudy probíhají paralelně. Na rozdíl od Cholstoměra se pozůstatky

Serpuchovského nedají upotřebit. Prožil celý svůj život planě. Abych posílil tuto osudovou souběžnost, volím ve scéně zestárlého knížete pohyby i mimiku příbuznou Cholstoměrovi. Např. přežvýkují jako kůň apod. Bylo obtížné v rychlém sledu ukázat Serpuchovského mladého a plného sil a najednou starce, lidskou trosku...

A jiné vaše oblíbené role v posledních letech?

Velice rád vzpomínám na Chlestakova v Revizorovi, na Dobráka v Šukšimových Energických lidech, na Basova v Letních hostech, představení je koncipováno jako divadlo masek. Já hrál veselou kopu, člověka, který se rád napije, ohlédně se za pěknou ženskou, ale i on nosí masku... V současné době hrají Liňajeva v Ostrovského komedii Vlci a ovce, kterou režisér G. A. Tovstonogov pojal ve stylu 19. století; hrají Liňajeva a současně herce, který ho představuje. Moje nejnovější role je Vojnickij v Čechovově Strýčku Váňovi. Nepředstavuji Vojnického jako oběť, jak to bylo doposud obvyklé, ale jako člověka, který nese částečnou vinu na vlastní tragédii: vždyť vyzvedá na piedestal ty, kteří si toho nezasluhují; i v tom je jeho krátkozrakost, směšnost. Je to tragikomická postava...

Co vaše filmové role?

Měl jsem štěstí, že mi byla svěřena hlavní role v zajímavém filmu Podzimní maratón (běžel i u nás). Teď točíme Nádraží pro dva, komorní příběh ze současnosti.

A vaše recitály?

Recituji Puškinovu lyriku, lyriku Majakovského, Jevtušenka. Snažím se v poslední době rozšířit tyto večery o hudební složku a zdá se to být působivé...

Díky za rozhovor. A na shledanou v Praze se Strýčkem Váňou.

Připravila ALENA MORÁVKOVÁ

O divadle s Pavlem Rímským



■ Znělo by patrně daleko lépe, kdybych mohla v úvodu poznamenat, že se jedná o původní článek pro Amatérskou scénu: ovšem jen by znělo. O divadle mluvíme s režisérem Divadla bratří Mrštíků Pavlem Rímským kdykoliv se potkáme – vzrušeně, klidně, s perspektivou i vzpomínáním, v superlativech i kritice. Jsou to debaty užitečné snad pro obě strany. Mnohaletá zkušenost z práce proto snad bude užitečná i pro čtenáře.

Pavel Rímský se s divadlem seznámil ve svém rodišti na východoslovenské dědině, odkud ho pro studium na konzervatoři vybrali Andrej Bagár a Ján Borodáč. Prošel řadou našich profesionálních scén a vždycky se dostal ke spolupráci s amatéry. Proč? Sám říká, že ho to táhne, láká pomoci amatérům k nějaké kvalitě, když už divadlu věnují čas, že ho to láká přispět rozvíjení talentu, ovlivňovat repertoár. Léta věnuje pozornost vesnickému divadelnímu souboru na moravskoslovenském pomezí v Květné a osm sezón Dělnickému divadlu v Brně. Má tedy možnost srovnat rozdíl v práci městského a vesnického kolektivu: „Městský soubor má víc talentů, větší výběr, lepší podmínky, je zpravidla rozhlednější, má širší kulturní i divadelní zázemí, může sledovat více profesionálních i amatérských souborů, jejich usilování, sleduje i postoj kritiky. Potíž je ale dostat lidi na zkoušky. Vesnický soubor je skoro opak, i když dnes už většina má také dobré podmínky, herci v něm tráví užitečně, poučeně i zábavně čas, jsou daleko nadšenější, pracovitější, většinou méně zkažení; práce s vesnickým souborem je záslušnější.“

Režisér Rímský je nejen zastáncem spolupráce profesionála s ochotníky, ale vlastně přímým vykonavatelem této nijak nové myšlenky. Jeho práce je vedena snahou vytvořit takové předpoklady, aby spolupráce byla soustavná. Soustavná ve vzájemné informovanosti o současném divadle, o tom, co umění je a co není, o moderním a módním. Aby byla zacílena k tomu, jak v praktické tvorbě hledat smysl, jak ji udělat poučnou i zábavnou, jak nespátřovat originalitu v hrdém označení „ochotník“, ale rozpoznat originalitu člověka a typu, jak ji usměrnit, jak společně hledat prostřednictvím všech divadelních složek vyjádření srozumitelné dnešnímu divákovi. Jde to za předpokladu opravdové spolupráce. Často se stává, že s profesionálním spolupracovníkem ochotníci okamžitě souhlasí, nevedou s ním dialog, nestanou se jeho partnery v zájmu vlastní práce a jejího výsledku, nenamáhají své

závity a tvůrčí schopnosti. Pak se ovšem nedá hovořit o spolupráci. I opak je krajností. Profesionál si co nejvíce cení nadšení, se kterým se méně často setkává u profesionálních souborů. Často také potká talenty, které udivují. U profesionálních souborů je dnes dost častý problém typového obsazení – u ochotníků právě tato možnost bývá skvělá. Jako režisér zdůrazňuje Rímský zejména systematickosti spolupráce v delším časovém období a ve všech složkách, přičemž si nebyvale ctí zájem kolektivu a ochoty pracovat, vzdělávat se za cenu vlastních obětí, volného času.

V Dělnickém divadle se jeho názor na spolupráci projevil nejzřetelněji. Rímský zde není jen režisérem profilových inscenací, ale instruktorem dalších tří režisérů a spolupracovníkem na dalších dvou nebo třech inscenacích v každé sezóně. Po prvních inscenacích Bukovčanova Sněhu nad limbou, Radičkovova Sněhu, který se smál až padal, Daňkovu Střelci, Jilkovu Dvojitému tepu srdce a opět Daňkových Dvou na koni, jednom na oslu přistoupil ke kolektivní inscenaci Tajovského Ženského zákona a přes závažnou hru Druceho Svátost nejsvětější ke studiu Rozovského scénáře Příběh koně. Ten se stal za osm let soustavné spolupráce nejspěšnějším. Po dvaceti reprízách i s ohledem na řadu ocenění této inscenace je možné podívat se na ni z tohoto úhlu zevrubněji.

Podstatné bylo vyrovnání se s názorem na nepřenosnost tohoto scénáře z dílny divadla M. Gorkého v Leningradě. Byl znám popis inscenace, posleze její první československé uvedení v Divadle J. K. Tyla v Plzni Otou Ševčíkem. Mnohokrát myšlenek Tolstého upravených Markem Rozovským a básníkem Jurijem Rjašencevem dávala předpoklad pro uplatnění herců prověřených na minulých značně obtížných úkolech i nových adeptů herectví v chóru. Odtud se práce začínala: všichni se seznamovali od základu s prvky pohybové kultury, vyjadřování se v dramatických akcích bez textu, poté podle hudby s přidělením miniaturních úloh v koňském stádu a v chóru. K tomuto pojetí se převzatá hudba Petra Mandla z Plzně hodila, i když v této inscenaci dostala jinou, významnější dimenzi. Od původního záměru voicebandu pro chór bylo ustoupeno; mladí herci se seznamovali teprve se základy divadla.

Po čtyři měsíce nebylo jako obvykle na zkouškách radost pobýt, opakovala se jen dřina v ovládání vlastního těla, v korepetování, nikdo nevěřil v jakýkoliv úspěch, nastoupilo období pochybnosti



o dokončení inscenace. K zamýšlené obrazivosti a metaforičnosti příběhu, vykreslení průsečíků příběhu bylo ještě daleko. Po prvním uvedení na festivalu v Úpici začala teprve tvrdá práce na detailním vypracování hlavních postav, na tříbení složek ve smyslu mnohovýznamovosti života, nikoli jen stylu a možného zařazení do žánru, skloubení racionálního jádra příběhu se silnými poetickými sekvencemi. Bylo zřejmé, že jde o výrazný posun v chápání a realizaci jevištního díla oproti zafixované tradici. Kolektiv byl léta připravován na rozdílných úkolech, mění se však, přicházejí mladí a ty je potřeba také zaujmout – i za cenu tvrdé dřiny. Ty slzy, které tekly po tvářích téměř všem po představení v Hronově, byly zasloužené radostné.

Práce jde dál. Před každým zájezdem – a kolektiv se teď na čas stal zájezdovým divadlem, aby mohl vyhovět alespoň části pozvání z celé republiky – se znovu zkouší, dopracovává, upřesňuje. A je to stále amatérské divadlo se všemi osobními problémy jednotlivců i kolektivu. Je to ale také radost z úspěchu, který není zdarma.

Co lze očekávat v další sezóně, v dalších letech? Neúnavný režisér Pavel Rímský uvažuje racionálně, hodnotí situaci i perspektivy slovy Oldřicha Daňka: „Vrcholové družstvo se zdrželo jen chvíli na vrcholu“. Dál a denně se bude spolu s kolektivem pokoušet o něco, co se zdá neskutečné. Ale pro všechny zúčastněné je divadlo život...

LIBUŠE ZBOŘILOVA

Poznámky o divadle

NEODBYTNÁ OTÁZKA

Už dost dlouho se mně do všech úvah o vrcholných amatérských podnicích a akcích vtírá neodbytně tato otázka: Může dnes na kterékoliv amatérské přehlídce, kde se prezentuje špičková úroveň tradičního divadla, dobyt úspěch amatérský soubor bez profesionální pomoci?

Zatím si odpovídám, že sice může, ale že je to jenom výjimka z pravidla. Občas mě tato odpověď znepokojuje; jindy si říkám, že to třeba svědčí o stále větší snaze amatérů dělat kvalitní inscenace. Takže to vůbec nemusí být odpověď znepokojující, ale naopak uklidňující. Přesto se mnoho neuklidním, stále zůstává červ pochybností, jestli je všechno v pořádku.

Řeknu rovnou, tendence po dobře udělané inscenaci je jistě velice pozitivní. Dokazuje, že amatéři nechťejí být ztotožňováni s dilety, že naplňují úsilí o vyšší kvalitu. A bylo by jistě velmi dobré, kdyby tato tendence pronikala do stále většího počtu souborů, kdyby se v nich prakticky prosazovala. Jenže – a už jsem u těch pochybností – nezačínáme tuto tendenci chápat příliš jednostranně a nezačínáme ji nadřazovat i dalším, neméně důležitým a rovnocenným kritériím pro posuzování a hodnocení amatérského divadla?

Sedávám už delší dobu v hronovských porotách s mnoha předními odborníky. Poslouchám pečlivě a pozorně jejich podrobné analýzy inscenací a vždycky znovu mne fascinuje náročnost soudů a vysoká odborná úroveň. Především proto, že dokazuje, kam se amatérské divadlo alespoň ve svých vrcholech dostalo a jaké možnosti pro kritickou rozpravu poskytuje. Stejně tak už pár let obdivuji stoupající úroveň amatérského hronovského pléna, které tuto náročnost vzalo za svou a je v ní někdy ještě neúprosnější ke svým kolegům než odborná komise.

Jsem rád, že při tom všem mohu být; jsem šťastný, že si mohu tříbit své názory na divadlo. A pak se objeví třeba takové představení, jako byl na 52. Hronově českolipský Sen královce Hamleta. Rázem si říkám, jestli všechna kritéria, která uplatňujeme při hodnocení, jsou správná, jestli se někde nedopouštíme

chyby. Jistě, nebylo to na Hronově dobré představení, protože neoslovilo většího diváků, protože vnitřní zážitek herců zůstal uzavřen v nich. A bylo nutné to říci. To jest, bylo nutné říci, že ta inscenace nebyla udělena tak, aby mohla přesně a záměrně divákovi cosi sdělit. To bylo také řečeno – a důkladně. Ale myslím si, že bylo třeba říci i něco jiného. Upozornit na to, že tato metoda práce může přinést své nesporné výsledky v oblasti rozvoje tvořivosti, že jde o vytváření vnitřních předpokladů herců k tomu, aby se po svém zmocňovali témat, uskutečňovali přesně svůj vztah ke světu.

Byl bych strašně nerad, aby to někdo teď chápal tak, že volám po uplatňování této metody ve všech amatérských souborech, že nevidím její problémy a rizika. To vůbec ne. Ale chci tímto příkladem jenom doložit, že nám pod kritériem dokonalosti, udělanosti, perfektnosti inscenace často mizí kritérium, jež je pro amatérské divadlo stejně podstatné: kritérium rozvoje osobnosti člověka, který tvoří, protože není spokojen s tím co je a hledá tedy nové, jiné. To je pro mne ona jednostrannost v chápání úkolu zvyšovat kvalitu. Ano, stokrát ano ke všem požadavkům, které klademe na amatérské divadlo pokud jde o poučenou propracovanost inscenace. Ale nezapomínejme na to, že právě takovou kvalitu – její zvyšování – bychom měli požadovat i v oblasti rozvíjení tvořivosti.

Vím, že mne někteří kolegové profesionálové, pracující rovněž v amatérském divadle, považují za teoretického podivína, který těmito svými názory mate amatéry a občas ani není schopen ocenit vskutku vynikající inscenaci. Jsou pro praktická řešení a praktické postupy, které využívají všech profesionálních zkušeností k tomu, aby vznikla ona dobře udělaná a perfektně fungující inscenace, která jako představení strhne obecenstvo. Zejména obecenstvo složené ze zasvěcených a poučených amatérských nadšenců, kteří jsou tváří v tvář těmto představením naplnění pýchou, že jejich kolegové dosáhli takové úrovně a podoby divadla, jakou dosahují profesionálové.

Zase musím říci, že si vždycky v těchto představeních vážím toho, jak amatéři dobrovolně a usilovně zmožují a zlepšují své dovednosti, jak jsou schopni naplňovat neúprosné požadavky režiséra. Ale čím více vidím, že tento režijní záměr sleduje kritérium kvality jenom v oblasti oné hotovosti a udělanosti, tím více zkoumám, zda dodržuje podobné kritérium i v oblasti kvalitativního rozvíjení tvořivosti. A domnívám-li se, že tomu tak není, mám ony pochybnosti, které jsem už vyslovil v této úvaze.

Jistě, toto kritérium rozvíjení tvořivosti platí především pro metodu práce sou-

boru, uplatňuje se hlavně při hodnocení celkových metodických tendencí. Ale nejenom tam. Přesahuje totiž také do sféry, kterou bych nazval inspirativností. A tato sféra už se dotýká inscenačních výsledků: podoby a struktury inscenací. Rozumím tím schopnost amatérů na základě své tvořivosti překročit jistá tradiční pravidla budování systému inscenace a vykročit na neprozkoumané cesty. Souborů tohoto typu není mnoho, ale zase jich není tak málo. Potkal jsem se s nimi dost často, většinou v nižších kolech soutěží, a tu a tam i na vrcholných přehlídkách, kde obvykle příliš neuspěly. Neboť jejich pokus překonat ona tradiční pravidla měl zpravidla mnoho nedostatků, pokud jde o zmíněnou schopnost udělat perfektní představení. Když byl tento pokus řízen a veden profesionálem nebo amatérem, jehož talent i dovednosti přesahovaly amatérský standard, potom samozřejmě tyto nedostatky ustupovaly do pozadí nebo mizely zcela. Ale to už je zase ona otázka, kterou jsem položil na začátku článku. Tentokrát zodpovězená prakticky sice v tom nejlepším duchu, jehož si ohromně vážím, ale přece jenom potvrzující i tady, že bez profesionální pomoci či talentu na vysoké a výjimečné úrovni nemá amatérský soubor mnoho nadějí na úspěch na vrcholných přehlídkách divadla tradičního typu.

Přitom si myslím, že právě těmto amatérským inspirativním pokusům, které jsou schopné přenést osobní tvořivost i do tvůrčího zápasu s jevištní strukturou, bychom měli věnovat zvláštní pozornost a péči. To nemá znamenat, že bychom jakkoliv měli nedoceňovat profesionální pomoc. Napsal jsem už mnohokrát, že bez ní se amatérské divadlo neobejde, že vstup profesionálů do amatérského divadelnictví je výrazem objektivních tendencí vývoje. Ale měli bychom si vždycky uvědomovat, že tento profesionál – byť jde třeba tou nejsložitější stezkou, která odbočuje od všech známých kolejí – daleko dříve a snadněji odstraní problémy v „udělanosti“, hotovosti, perfektnosti inscenace. A tam, kde narazíme na průkazné a zřetelné stopy inspirativnosti jako projevu ryziho amatérismu, tam bychom měli oceňovat především tuto kvalitu. A neměli bychom se ji bát ocenit (při vědomí všech chyb a nedostatků v provedení) na jakémkoliv stupni soutěže!

Nebudu zapírat, že mne tato amatérská inspirativní představení přitahují nejvíce. Neboť si v nich vždycky potvrzuji jednotu amatérského a profesionálního divadla, získávám pro sebe četné impulsy a nacházím v nich zřetelné důkazy skutečné tvořivosti širokých lidových vrstev. Přesto se o jejich osud na amatérských vrcholných přehlídkách bojím. Neboť předem vím, že jejich problémy v hotovosti a perfektnosti mohou vyvolat hodnocení, které nedocení jejich in-

spirativnost. Na 52. Jiráskově Hronově se to podle mého soudu stalo vodňanské Šupině. Kdysi nás strhla Tetauerovými Úsměvy a kordy, zaujala inscenací Klicperovy veselohry Každý něco pro vlast. V Mušketýrech po třiceti letech Valeri Petrova se soubor očividně rval sám se sebou. Jejich poetika autorského divadla, která vycházela doposud i z fyzického mládí souboru, která neměla daleko do studentské recese, se musí proměnit, protože soubor stárne věkem i zkušenostmi. Hledá něco jiného. Ne, to jejich představení také nebylo dobré, bylo nutné říci na Hronově to, co bylo řečeno. Ale řeč měla být také o onom, zatím neumělém a nedokonalém propojování jakéhosi intelektuálního nad-

hledu nad postavami, které je zbytek oné původní recese s vůlí do postav vníkat, tvořit je zevnitř. Protože tohle bylo na onom představení inspirativní.

Připouštím, že tohle všechno může vypadat jako sebekritika jednoho člena odborné komise 52. Jiráskova Hronova. Také to do jisté míry je. Neboť si myslím, že jsme všichni v diskusích o představeních, amatéři i profesionálové, šli příliš za kvalitou v oné oblasti perfektního provedení inscenací. A jaksi jsme nedocenili kritéria další. Podle mého soudu se tak stalo proto, že tento trend začal na vrcholných přehlídkách amatérského divadla tradičního typu převážovat, že mu všichni podléháme. A jde o to, bychom obsáhli smysl amatérské-

ho divadla jako zájmové umělecké činnosti při hodnocení každého představení v celku. Abychom postihli jeho smysl v dnešní socialistické společnosti ve všech souvislostech, které ostatně také tvoří jeho specifickou.

JAN CISÁŘ



DIVADELNÍ ČÁST TALENTU PRAHY 1982

V rámci přehlídky nejlepších souborů, sólistů a autorů zájmové umělecké činnosti v Praze Talent Prahy 1982 se poprvé uskutečnila představení čtyř souborů jako ucelená část přehlídky, doplněná besedami o jednotlivých představeních. Základ koncepce spočíval ve společném úsilí a práci souborů.

Divadlo Na káňku uvedlo hru podle románu Jiřího Šotoly Svátý na mostě v úpravě vedoucího souboru Luděk Richtera Hanýsek čili Člověk, autorské divadlo Vizita hru členů souboru Jana Borna a Jaroslava Duška Srslení aneb Jeden den ze života Vilemína Čmelíka. Anebdívaldo hru podle románu Bohumila Hrabala v úpravě Jiřího Vondráčka Pábitel a pantomimický soubor Mimosa představení svého uměleckého vedoucího Zdeňka Běhala Klokotání.

Výběr souborů není náhodný. Jejich představení jsou různá a každý soubor pracuje odlišnými prostředky. Jedno však mají společné. Vědí proč a ve svých představeních dokázali, že vědí i jak. Všechna představení jsou na vysoké úrovni a srozumitelná pro mnoho různých typů diváka. Kromě toho šlo pořadatelům (Kulturní dům hl. m. Prahy, Pražská odborová rada a Palác kultury) o to poskytnout divákům a zejména členům ostatních souborů možnost nahlédnout do práce souborů, které již ušly kus cesty za dobrým představením, klást jim otázky a vůbec být přítom trochu víc, než je běžné. Besedy se konaly za účasti profesionálních odborníků-režisérů Evalda Schorma a Ivo Krobota a dramaturga Jana Vedrala v Malostranské besedě.

Zahajovací představení Hanýsek čili Člověk divadla Na káňku představuje typ moderního loutkového divadla v tom nejlepším smyslu slova. Jednoduchá scéna dává vyniknout krásné a účelně řezaným panákům, kteří jsou zručně ovládáni členy souboru. Šotolův příběh v jejich podání dostává cestou náznaků a metafor značnou poetičnost a působivost. Představení má už za sebou mnoho repríz, ale díky tvůrčímu způsobu práce souboru je stále poutavé a nové.

Soubor Vizita je na rozdíl od předešlého souborem novým, nikoli však neznámým. Srslení je autorské divadlo konverzačního typu, které doplňuje několik písniček (většinou Václava Koubka) pro oddech herců i diváků, jak praví sami aktéři. Dynamika představení je strhující, linka příběhu, často přerušovaná výkladovými sekvencemi, je pro diváka přehledná ve

všech situacích. Nápadité gagy, prudké situační zvraty a přesné návraty k ose příběhu způsobují zmíněný spád. Příkladem je předávání rolí.

V besedě bylo zajímavé vyslechnout sdělení o vzniku a vývoji představení. Během třiceti repríz doznalo sedmnácti změn. Tím ovšem není řečeno, že jeho nynější podoba je konečná. Soubor měl v listopadu premiéru nové hry Kostky, kterou začne reprizovat nejdříve v únoru, a ke svému debutu se jistě vrátí. Výše zmíněný počet změn je charakteristický zejména pro autorská divadla, neboť ta jsou velice závislá na divácích, kteří jsou neopomenutelným spolutvůrcem představení a svou reakcí je pomáhají dotvářet.

Představením Pábitelů přeneslo Anebdívaldo na scénu Malostranské besedy krásné „poetické bláznovství“ lidí a lidiček, kterých si ke své škodě mnohdy nevšímáme. Souboru se podařilo zachytit divadelními prostředky a předat divákovi pocit „pábení“. A nejen to, vytvořil jim spojovací linku, gradující od situace k situaci. Pábení se stalo určujícím a dominantním tematickým prvkem, který organizuje veškeré dění a vývoj. Inscenátoři se tak obešli bez chudých scének či textičků a spojení pěti povídek realizovali na samém jejich nejvlastnějším základě. Soubor při přípravě inscenace neměl na rozdíl od ostatních souborů přehlídky profesionální pomoc. Jeho členové pracují sami, pouze na základě vlastního přetlaku a premiérou či reprízami (bylo jich už nemálo) jejich práce na představení nekončí, naopak, jejich cílem je stále zdokonalování jeho podoby.

Pantomimický soubor Mimosa je jako takový divákům znám již několik let, třebaže v současném obsazení je Klokotání jeho druhým představením. Od základů klasické pantomimy přešli jeho členové k vlastnímu pohybovému ztvárnění spíše příhod nežli příběhů. Ty jsou spojeny refrénem více v prostředcích než v přesném opakování. Tak byla vypracována celistvá koncepce představení. Krátkost čísel vyžaduje značnou přesnost nejen od hlavních protagonistů, ale též od techniků. Také tento soubor na svém díle, které mělo již mnoho repríz, pracuje dále, vyměňuje a doplňuje další čísla v duchu co největšího účinku celého představení.

Divadelní část přehlídky Talent Prahy 1982 splnila svůj koncepční záměr. Nešlo zde jen o odehrané představení, ale především o následné povídání o tom všem, co se z nich dalo vyčíst, co se z nich dalo vidět, zkrátka o známé a potřebné „být při tom“. Besedy proto tentokrát patřily zejména zpovědím účinkujících souborů a dotazům diváků. Bylo možné mnoho poznat a mnoho se dovědět.

JANA ŠTEFÁNKOVÁ

Úvod do studia postavy

ŠAŠEK

Velké dílo jako by dokázalo asimilovat nejrůznější „žánrové“ tradice; asimilovat v „biologickém“ smyslu: tak jako jsou živé buňky schopny strávit živiny. Král Lear není rozhodně výjimkou, a tak můžeme i z tohoto hlediska pokládat za celkem oprávněně tvrzení, že se v Shakespeareově tragédii odehrává **sotie**. O nějakou návaznost pochopitelně ani v tomto případě nejde. V díle o Learovi byly jen stráveny stejné živiny, z nichž rostl i jmenovaný druh francouzské frašky, nazvaný podle spolku založeného koncem 14. století, který se ustavil k jejich uvádění a jehož členové si říkali **les Sots** (Hlupáci, Blázni). Postavy těchto her byly také z největší části blázni. Pokud jde o blázny v Shakespeareově tragédii, Camus mluvil o čtyřech: jednom z povolání, druhém z vlastní volby a dvou z utrpení. Podle slov hry se dá označení blázen vztáhnout na všechny, a to nejenom na všechny postavy hry, ale na lidi vůbec: „Při narození pláčem, že jsme přišli na velkou scénu bláznů,“ říká Lear (v překladu M. Lukeše), a odpovídá-li profesionální blázen na královu otázku, proč ho nazývá bláznem, větou „Všechny své tituly jsi rozdal, s tímhle ses narodil“, neplatí to jistě jen o „bláznivém a hloupém starém člověku“ Learovi.

Existence pařížských **les Sots** souvisí se svátky bláznů nebo hlupáků, které byly už ve 12. stol. součástí slavností vánočního cyklu (mši bláznů, kterou sloužili při této příležitosti žáci a nižší klerici i v Praze, učil terčem své kritiky svého času Jan Hus, který se těchto svátků v mládí sám účastnil). Tato souvislost a souvislost **les Sots** i bláznů ze Shakespeareovy tragédie s bláznem a hlupáky středověkých karnevalů je zajištěna mimo pochybnost. Sám Learův příběh není tak vzdálený klíčovému karnevalovému obřadu, kterým je nastolení blázna za krále karnevalu a jeho následující svrhování; jím je mimochodem inspirovaný například i Holbergův Jeppe z Hürky. V Learovi máme co dělat se smutnější částí obřadu, která při karnevalu byla

ovšem zdrojem největšího veselí. Mluví o středověkém karnevalu, ale jeho kořeny sahají daleko do minulosti k římským saturnáliím a původ postavy blázna lze sledovat až někde k rituálnímu klaunovi. Ostatně, privilegium šaška říkat hlasitě to, co si opravdu myslí, souvisí se zvláštním postavením blázna a prostáčka od nejstarších dob až — vlastně až do poloviny 17. století. A jaký je vztah mezi šaškem a bláznem? Šaškem se stává blázen právě v okamžiku, kdy se ze skutečného blázna stává postava.

Vládci si původně brali ke dvoru skutečné zrůdy a blázny pro pobavení. Později vzniká instituce profesionálních šašků. I takový šašek se u Francouzů ovšem nazývá **sot**, u Angličanů **fool** a u Němců **Narr**. Bachtin zdůrazňuje, že tento šašek nemá vůbec nic společného s hercem vystupujícím v roli prostáčka nebo blázna; narodil od herce zůstává podle něho hlupákem či bláznem vždycky a všude. Ale je to opravdu tak? Ani podle Bachtina nejde samozřejmě o blázna „v běžném smyslu“; kdo to tedy je? Právě **šašek**, tedy někdo, kdo blázen či hlupák současně **je i není** a je i není jím opravdu vždy a všude. „Je i není“ nějakou postavou ovšem i každý „normální“ herec. A že hranice mezi hercem a šaškem v nějakém přísném smyslu jsou přinejmenším velice pohyblivé, ukazuje i životní dráha Richarda Tarltona, který se z prvního šaška královny Alžběty stal po založení královského hereckého souboru jeho členem. I jako herec ovšem zůstal Tarlton šaškem; tedy někým, kdo jen nehraje svěřenou roli, ale odchováním tradicí karnevalové klauniády přináší na jeviště svérázný pohled na svět.

Rozdíl mezi šaškem a „normálním“ hercem tedy přece jen existuje. To, co odlišuje šaška od tohoto normálního herce, nejsou jen některé dovednosti, kterými běžný herec nedisponuje a které klaunovi umožňují používat při vystoupení pantomimy i akrobacie a žonglovat stejně jako hrát na nejrůznější hudební nástroje (a to ovšem zcela svérázným způsobem), o tanečních a pěveckých schopnostech nemluvě. Tyto dovednosti souvisí ale velice úzce s tím hlavním: díky nim může šašek provádět věci, které se **vymykají** normálnímu lidským možnostem a staví ho **mimo normy** tohoto světa; z tohoto hlediska jsou klaunovy mimořádné schopnosti jen vnějším vyjádřením jeho vnitřní pozice. Šašek skutečně stojí mimo normy, tj. mimo (každý) přijatý pořádek, související vždy s nějakým normálním a znormovaným obrazem světa; každé normální a znormované vědomí je šaškovi cizí:

v tomto smyslu opravdu zůstává bláznem.

Mluví o normách a o pořádku, ale se stejným oprávněním bych mohl užít pojmů zákon, zákonitost, řád. Produkce cirkusového klauna jako by díky jeho artistickým schopnostem popírala fyzikální zákony. Zákon a řád ale popírá každý šašek; a to včetně řádu a pořádku představení, ve kterém vystupuje. I v Hamletově promluvě k hercům se ovšem praví (v překladu M. Lukeše): „A své šašky nenechte říkat víc, než co mají v roli. Jsou mezi nimi i takoví, co se sami začnou smát, jen aby rozesmáli pár přitroublých diváků — ačkoli zrovna se má pozornost soustředit na něco důležitého.“ Jako kritika typických nectností přitroublých komiků, kteří si přidávají zcela na své intelektuální úrovni, to jistě platí. Ale není rozvíjení a rozbižení předběžně stanoveného rámce nějaké role pro šaška na druhou stranu naprosto příznačné? Předscény Voskovec a Wericha se pochopitelně odvíjely víceméně mimo vlastní dramatický děj, tj. mimo příslušné příčinné časové souvislosti. A Vlastu Buriana kritizovali recenzenti za jeho vypaďování z role zcela neprávem.

Rozvíjení klaunského výstupu mimo dějové a „psychologické“ souvislosti je úplně přirozené: klaunovo bláznivé a bláznovské fyzické či slovní jednání nevyplývá koneckonců ani tak z vědomí, jako z nevědomí; pojmy vědomí a nevědomí tu ovšem fungují také ve smyslu vědomosti nebo nevědomosti, pokud jde o nějaký přijatý obraz světa. Ostatně, samo slovo **clown** pochází patrně z latinského **colonus**, venkovan, tzn. prostáček, někdo, kdo se ve světě — v **tomto** světě — nevyzná. Šašek narodil od skutečného venkovského prostáčka, nevybaveného příslušným obrazem světa, jehož znalost by mu dovolovala se v tomto světě pohybovat správným a úspěšným způsobem, na normy tohoto světa nepřistupuje jaksi z vlastního rozhodnutí. V tom má vlastně cosi zásadně společného s Hamletem, který ostatně záměrně hraje blázna.

Ano, tento princ, který v pokynech hercům vyžaduje, aby i šašek říkal jenom to, co má v roli, sám v životě hrát roli, kterou mu předepsali, odmítá a nejenomže se staví jako nějaký blázen či šašek, ale šašek a blázen — určitě z hlediska ostatních — taky je. Hamlet ani z hlediska výstavby postavy ovšem zdaleka není **jen** šašek, ale přesto má na jeho podobě významný podíl právě šaškovská tradice; materiálu této tradice se ovšem zmocnil dramatik a Hamletovo šaškovství je tedy z jistého hlediska spíš metaforické. Způsob vy-

užití této tradice v takovém dialogu hrobníků a pak prvního hrobníka s Hamletem jako by stál u kolébky intelektuálního šaškovství dialogů Voskovce a Wericha, kde jako by se současně vracel před Shakespeara: totiž od pevně zafixovaného autorského dialogu, ke kterému nemá herec co dodat, ke klaunské slovní ekvilibristice, rozvíjené víceméně mimo „psychologický“ obraz postavy a děj na základě improvizace.

Shakespeareův hrobník je v tomto smyslu typický šašek či — přesněji — obraz šaška: jeho vystoupení je vzhledem k ději například anachronické (i když to není jediné anachronické místo v této hře) a už tím sfójí **mimo**; ještě hlubším vyjádřením této jeho pozice je ovšem už jeho zaměstnání: je — jak se v textu hry říká — pořád oběma nohama v hrobě, tj. vlastně trvale už mimo tento svět. Tak se proti příčinné časovému a „psychologickému“ rámci nějaké role, vyplývajícímu z její funkce v příslušném obrazu světa, v klaunově vystoupení rýsuje vždy něco zcela jiného: šaškovo bláznovské cho-

vání jako by bylo výrazem nějakého **jiného** světa. To je příznačné: šaškovství jako instituce diskredituje samou svou existenci **tento** svět (případně přijatý obraz o světě), do kterého se blázen nemůže vejít a ze kterého tedy musí být vyloučen. „Tento svět“ jako něco, co má snad nějaký smysl, je šaškovským vystoupením zpochybněn; vpád nesmyslna, tímto vystoupením realizovaný, jako by byl výrazem sil, které přijatý obraz světa nezahrnuje, protože se jakémukoli smyslu (nebo aspoň jakémukoli smyslu naplnitelnému v rámci tohoto světa) vymykají — a přece to jsou síly podstatné.

Tato orientace na „jiný svět“ jako cosi radikálně odlišného od „tohoto světa“ způsobila, že se s institucí bláznů a šašků mohla smířit a v jistých formách a za jistých okolností je dokonce podporovat i církev, pokud se ovšem prezentace tohoto jiného světa mohla nějak srovnat s jejími vlastními představami; to bylo pochopitelně nesnadné. Jurodivý má ovšem k bláznovi ve vytčeném smyslu rozhodně blízko: jako šašek je

i on **exteriorizován** a z tohoto místa **mimo** může beztréstně zpochybňovat tento svět a napadat jeho představitele; je totiž svatý — což není v dějinách kultury jediný případ, pokud jde o hodnocení jistých druhů šílenství. V rámci nějakého náboženského obrazu světa je šaškovo jednání přijatelné, jeví-li se poukazem k nějakému jinému smyslu, který nepochybně existuje, i když nemůže být pochopen rozumem. Nepoukazuje-li k žádnému smyslu (tj. nemůže-li být přece jen pojat do nějakého obrazu „všehomíra“, zahrnujícího nejenom tento, ale také onen svět), nemůže být už považován za manifestaci sil božských, ale ďábelských. Ale právě jako projev sil existujících **před** jakýmkoli smyslem nebo prostě **mimo** něj, může být projevem života jako takového (či „necivilizované“ přírody jako takové): projevem života a přírody, které samy o sobě nemají sice smysl, ale také se na rozdíl od „civilizovaného“ lidského jednání nemohou stát nesmyslem.

JAROSLAV VOŠTRÝ

RECITÁTOŘI, ČETLI JSTE?

Zmiňovali jsme se na tomto místě v loňském ročníku o některých známých edicích poezie — o Českých básnících Československého spisovatele, o odeonské edici současné zahraniční poezie Plamen, o tzv. bílé řadě vycházející v Lidovém nakladatelství a věnované sovětské poezii. Dnes se zastavme u edice Alfa nakladatelství Mladá fronta. Edice není věnována výhradně poezii (takovou jsou Květy poezie, které si probereme někdy příště), je „základní edicí pro vydávání původní literatury v MF“ a „její páteř tvoří společensky angažovaná díla české i slovenské prózy“, jak praví charakteristika. Ale už druhý rok vycházejí v této řadě také básnické knížky, v loňském ročníku hned pět (Václav Daněk: Svět jsou dva; Miroslav Hule: Libaný mariáš; Jiří Orten: Sám u stmívání; Miroslav Holub: Naopak; Oldřich Wenzl: Veškerá poezie), což je vzhledem k celkovému počtu svazků edice (loni osm) pozoruhodné. Podrobněji se dotkneme alespoň dvou z nich.

MIROSLAV HOLUB / NAOPAK

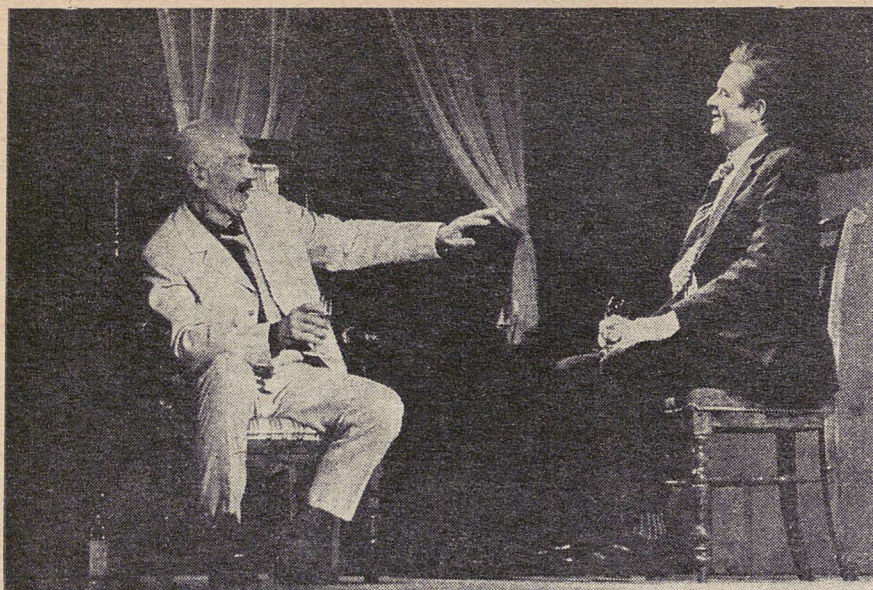
Jméno tohoto básníka bylo mezi recitátory před určitou dobou velice známé. Po dlouhém odmlčení (sbírka Beton, MF 1970) přichází autor s no-

vou tvorbou, která nese všechny známé rysy jeho originálního, racionálního a intelektuálního pohledu na svět, ale časem jaksi vyostřeně, prohloubeně směrem k mnohostrannější analytičnosti a ironičnosti, plně chápavého nadhledu nad během světa a lidských osudů i jistot a mezi vědeckého poznání. Ano, autorova osobní zkušenost z vědecké práce ne zrovna běžného oboru (imunologie) i jeho věk (nar. 1923, je mu tedy věrme či nevěrme letos šedesát) jsou na básnických „příkladech“, matematickou logikou neúplatně odvíjených až k důkazu, znát. Ale neobávejte se, básnické opravdu jsou, nezapře se ani autorova poetická zkušenost a znalost poezie světové. Takže, jestli si ten svazek půjčíte v knihovně (při nákladu dva tisíce výtisků se stěží dostalo na všechny z vás, kdo byste měli zájem knížku vlastnit), věrte — čeká vás mnohadeenní krásné dobrodružství četby a malá (nemalá?) masáž mozkových závitů. Nezapomeňte, že vám básník už titulem své knížky radí: Naopak; ten klid se vám často hodí, až se vám budou zdát některé dveře úvah zamčené. Sbírka má tři oddíly — Stručné úvahy, Minótauros, O původu věcí, a výborný doslov básníka Josefa Peterky Poezie výzkumu — výzkum poezie. Když ji teď znovu a nerad zavírám, nemohu se zbavit dojmu, že je v ní zdroj, ba přímo scénář skvělého představení divadla poezie. Docela rád bych takové viděl.

OLDŘICH WENZL / VEŠKERÁ POEZIE

Tento básník, jehož osud je už bohužel uzavřen (1921–1969), se jevištní a neobyčejně zdařilá a osobitě interpretace dočkal — v představeních v režii Radima Vašinky, které už vešly do historie tohoto žánru u nás i do historie Wolkrových Prostějů a jiných soutěží. Také na stránkách tohoto časopisu se o nich psalo, a nejednou, před léty i nedávno. Nebudeme nosit dříví do lesa. S radostí ale připomeňme, že díky svazku vydanému MF (opět v nákladu jen dvou tisíc), edičně svědomitě připravenému Ludvíkem Kunderou a doprovázenému vyčerpávajícím doslovem Milana Blahynky, máme možnost seznámit se s dílem nezdolného optimisty v celku. Tuto možnost privilegiují opět nejvíce ti mladší, pro něž už jsou Wenzlový sbírky vydané (všechny MF) v šedesátých letech nedostupné. Ale i další zájemci, jistě jich nebude málo, najdou v knize mnoho nového, především dva poslední oddíly, obsahující dosud nevydanou tvorbu a juvenilie a básně do sbírek nezahrazené. Konkrétnost, neodvozená obraznost, lapidárnost myšlení i stylu, míza optimismu, to jsou alespoň některé rysy (jiné si doplňte v hojné míře sami) Wenzlový Veškeré poezie, jejíž léčivě záření si rozhodně, pokud jste tak už ne učinili, dopřejte.

jk



Na snímcích nahoře Dům na nebesích v podání souboru Krakonoš z Vysokého nad Jizerou a v podání souboru Tyl z Josefova Dolu a Můj hrad v podání DS SZK z Bystřice u Benešova. Foto Pavel Štoll (2) a Antonín Janda (1)



VYSOKÉ NAD JIZEROU aneb SROZUMITELNÉ DIVADLO

V dolejší řadě záběry z představení Vdovy (DS TJ Sokol Sedlice, z představení Čechovových aktovek Výročí a Medvěd (DS LSU a JZD Plumlov) a ze hry V. Trapla Kytice pro panenku (DS Tyl Konstantinovy Lázně). Foto Antonín Janda (3) a Pavel Štoll (1)



XIII. národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů byla uskutečněna v rámci festivalu ZUČ 1982 na počest 65. výročí VŘSR ve dnech 16.–23. října 1982. Vyhlášovatelem byl Český výbor Svazu družstevních rolníků Praha spolu s radou Východočeského KNV Hradec Králové, radou ONV Semily a Ústřední radou odborů v Praze.

Přijedete-li do Vysokého poprvé, pak vás především zaujme atmosféra, která je neopakovatelně zvláštní tím, že pořadatelé dělají vše pro to, aby zvláštní nebyla: nestaví se tu nic na odiv, všechno je samozřejmé, i závrtný pohled z divadelní budovy do horského údolí hraničeného na obzoru krkonošskými masivy. Týdenní pobyt divadelníků tu plyne neúprosně jakoby podle scénáře, který je uskutečňován s báječnou chutí do hry.

Každý soubor je přivítán projevem Krakonoše z balkónu divadla a předkládá vládci hor své obětiny v různých podobách; Jihomoravané demižony burčáku i čistého vína, Jihočeši barel dobře proplavených kaprů, Západočeši sud uleželého Prazdroje, Východočeši z rovin koš nablýskaného ovoce a tak dále. Všechny dary se zkonsumují společně a do sytosti, neboť úroda byla dobrá a práci se dařilo. A pořadatelé s domácími se starají o své hosty — neokázalým přijetím na MNV, pohodlným ubytováním, poctivou kuchyní a hlavně na-





bitým programem, neboť venkonce se tu všichni sešli především kvůli divadlu.

Můžeme odpovědně říci, že záměry národní přehlídky, především její kulturně politické cíle, vyjádřené dramaturgií a inscenacemi, byly v naprostém souladu s ideovým odkazem vzpomínutého výročí. Přehlídka ukázala schopnost vesnických ochotníků stát plně ve službách společnosti a prostřednictvím důvěrné znalosti prostředí a života v něm významnou měrou přispívat k odstranění celé řady společenských problémů.

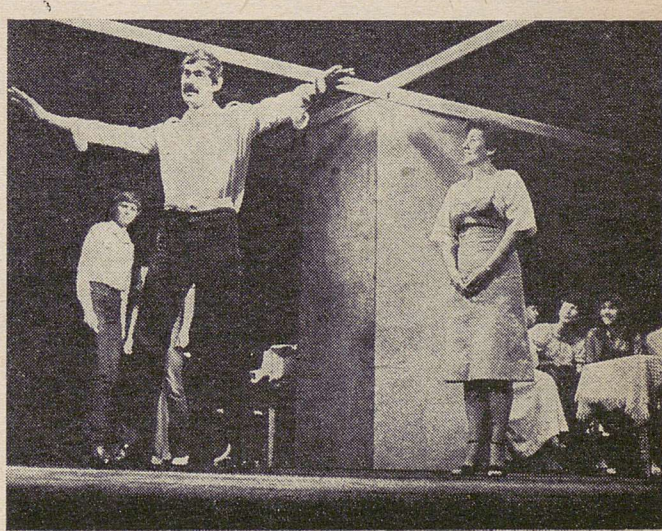
Divadelní sál ve Vysokém není žádný krcálek — městečko samo nestojí na dopravní tepně a osídlení není tak husté jako v nížinách — a přesto bylo každé představení beznadějně vyprodáno a dokonce i jedno mimořádné noční nemělo v hledišti volná místa. Slavnostní zahájení přehlídky představením hry Maxima Gorkého *Měšťáci* bylo nejen patřičné, ale díky promyšlené a pečlivě nastudované inscenaci také přijaté s mimořádnou pozorností. Soubor Divadla mladých z Vysoké Libně na obtížném a složitém textu významné ruské hry vyjádřil vedle ústředního tématu o neodmyslitelnosti revoluce i současnou potřebu zobrazení konfliktu vztahů mezi rodiči a dětmi. Dílo Vysokolibeňských ochotníků uneslo nejen náročné poměření estetickými parametry, ale dovedlo být citové a svůj myšlenkový dosah učinit srozumitelným komukoliv. Byl

to tvořivý divadelní počín se společensky užitečným diváckým ohlasem.

Cestu k souznění s divákem hledaly soubory i ve hrách vytvořených našimi současnými autory. Divadelní soubor J. K. Tyl OB z Konstantinových lázní ve hře Vojtěcha Trapla *Kytice* pro panenku se pokusil ve zřetelně angažovaném pohledu na skutečnost o náročnou jevištní stylizaci a divadelní soubor SZK Bystřice u Benešova se jevištně zahleděl do problému odpovědnosti člověka k člověku v satirickém ladění inscenace hry Jana Jílka *Můj hrad*.

V dramaturgii přehlídky převažovaly hry s ústřední myšlenkou přirozeného střetávání mladé a starší generace, přičemž se mladí vždy hlásí k pokroku. Přehlídka prokázala schopnost mnohých vesnických a zemědělských souborů vytvářet divadelní představení na vysoké úrovni, která je dokonce často vyšší než u některých souborů městských, nebo u souborů, které mají lepší kulturní podmínky. Vesnické soubory dokázaly navíc konkurovat často jedinému zdroji umělecké produkce — televizi, a stát se dokonce přitažlivějším partnerem svou živou přítomností před divákem.

Nebývalá řada souborů sáhla v uplynulé sezóně po hře Jiřího Hubače *Dům na nebesích* a ve Vysokém se ocitla dokonce dvě její zpracování. Soubor Krakonoš z Vysokého nad



Jizerou ji uvedl v předvečer a divadelní soubor J. K. Tyl ROH z Josefova Dolu pár dní poté. Obě inscenace se dobře vyrovnaly s problémy, které klade předloha tím, že byla sepsána pro konkrétní divadlo a interprety. Našly její obecnou polohu i myšlenkové poslání a ve svém scénografickém pojetí zdviha- delňující řešení. Domácí soubor však disponoval vyrovnanější úrovní herecké práce a tak se mu podařilo ozřejmit větší ob- jem motivací, jejichž vzájemnost vytváří dramatické významy.

Další současnou látku zpracovala ženská část divadelního souboru TJ Sokol ze Sedlice v maďarské hře Ákose Kertésze Vdovy. Aktérky se nebály sáhnout tužkou do textu a s vědo- mím svých schopností hru prokrátily a upravily. Přestože dra- matickou skladbu své inscenace podpořily vhodně uživanou scénickou hudbou, zásadní inscenační dominantu vytvářely herecké výkony čtyř interpretek. Není to rozhodně maličkost, neboť herečky jenom nekonverzovaly, ale hlavně otevíraly dramatické situace, pro zpracování psychicky náročné a pro divadelní výrazovost složitější o to, že jejich reálnou pravdi- vost nezaměňovaly za civilnost.

Potěšitelným rysem přehlídky je stoupající úroveň režijní práce, většina představení je skutečně nastudovaná. Nesetkali jsme se s inscenací, která by byla založena jen na pouhé reprodukci textu či na jednoduchém aranžování postav. To je důvodem k vyšší náročnosti nejen v hodnocení inscenací sa- motných, ale umožňuje i diskusi v obecnější rovině.

Režisér Miloš Švarc obdržel od ČV Svazu družstevních rol- níků čestné uznání za dlouhodobou spolupráci se zeměděl- ským souborem. Právem. Takové odborné a umělecké vedení nese už pár let své ovoce. Jenže každý soubor takovou mož- nost nemá a je spíš odkázán na vlastní režii. Dobrým příkla- dem takové amatérské režie byla Maryša Jana Horáka z Bo- leradic. Vytvořil inscenaci na základech místních tradic, jichž použil jako divadelních prostředků ve scénografii, která v ma- lovaných kulisách sahá až někam do baroka, v kostýmech, které vytvářely generace, v jazyku, jehož dialekt utvářela sta- letí. Vycházel tudíž z hmatatelné kulturnosti lidu svého kraje. Tyto prostředky užité na jevišti, ať už jakkoliv koloritní, staly se materiálem, s nímž herci pracovali, aby sdělili svůj lidský příběh. Inscenační tvar se bezesbýtku spojil s pravdivou situací herce. Postavy klasické hry bratří Mrštíků byly vytvo- řeny s natolik přesvědčivou životností, že do nich dohlédl každý divák. Představení Boleradických se stalo zážitkem, který nelze však slohově zobecnit, neboť neúští do systému, na který by mohli navázat i samotní Boleradičtí.

Režijní práce Jiřího Staňka z divadelního souboru LŠU a JZD Plumlov se soustředila na dvě aktovky A. P. Čechova, v nichž aplikoval svou koncepci na komediální schopnosti herců. Silné nadsázce připravil především reálný příběhový základ jako pevný půdorys herní situace. Režisér Ludvík Ně- mec z Bystřice u Benešova získal za svou práci na již zmíněné hře Můj hrad jediné ocenění za režii, neboť dokázal vést všechny složky scénického výrazu k jednotnému tvaru moder- ního divadla, z jehož systému lze čerpat i pro další činnost souboru, který prokazuje každoročně dobré výsledky.

Diskuse o zhlédnutých představeních probíhaly na dopoled- ních seminářích. Tentokrát nešlo o kritické hodnocení odbor- nou porotou, přestože se tomu nikdo nevyhýbal, ale spíš o roz- pravu všech účastníků o problémech, které sebou přináší jed- notlivé inscenační postupy, různé metody herecké práce, společenský dosah divadla a podobně. Nikdo nikoho za nic nedřtil, emoce neplanuly, nebylo třeba se chvět, červenat, nechválilo se pro chválu. Sondovaly se příčiny jevů či se od- vozovaly jejich důsledky. Dělo se tak před pozorným zrakem i sluchem každodenních účastníků, kteří se sem sjeli z různých koutů republiky. Nestalo se nikdy, že by při diskusi šlo o pres- tiž, zásadně se hovořilo o věcech divadla. Převažovala úcta k práci druhých.

V závěru upřímně děkujeme těm, kteří připravili dobré pod- mínky pro přehlídku i její pracovní část. Poděkování patří především hlavnímu vyhlášovatel, Českému výboru Svazu družstevních rolníků, který převzal hlavní záruku. Poděkování patří i všem stranickým a státním orgánům a organizacím, které celou akci výrazně podpořily. Zvláštní uznání, a to ne- jen poroty, vyslovujeme členům souboru Krakonoš za oběta- vost, ochotu, za hezký vztah ke všem hostujícím souborům. XIII. národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů prokázala opět, že amatérské divadlo v této oblasti má nejen své oprávnění, ale má schopnost plnit i náročné úkoly v oblasti kulturně politického působení. Můžeme tedy právem vyslovit naději, že příští ročník bude i důstojnou oslavou našeho společného svátku – Roku českého divadla.

Každý ze souborů byl nejen vítán, ale kromě svého před- stavení se ještě účastnil večírku s patrony a ostatními účast- níky přehlídky v budově zvané Větrov. Tady se hodovalo, tan- čilo, zpívalo, byl uspořádán program z toho, co měli jednot- liví divadelníci na osobním repertoáru, připíjelo se na zdraví i na úspěchy a po několika hodinách spánku se spěchalo na dopolední seminář. Kdo nemohl setrvat celý týden, dostalo se mu rozloučení: osobně a vůbec ne formálně se s ním po- zdřavil předseda MNV, zástupkyně Českého výboru SDR, ně- který z členů poroty, za ochotníky Láďa Lhota a za místní soubor děvčata písničková. Kanuly slzy pokaždě, neboť nikdo neodjížděl s pocitem „pámbu zaplat, že to mám za sebou“. A stalo se navíc téměř nemožné: stálým účastníkům zbyla ještě energie na to, aby nazkoušeli Mlynáře a jeho dítě a pro potěchu ho v noci uvedli. Něco se dělo pořád. DILIA podala informace o posledních novinkách a poskytla je ope- rativně v prodejním stánku, leningradský režisér Viktor Doku- čajev přednášel o současném sovětském divadle, Zpravodaj vycházel pravidelně každý den na pěti stránkách, i počasí dovolilo horskou procházku, pokud zbyla chvilka. Pěkné to bylo ve Vysokém nad Jizerou – a srozumitelné.

Čtenář jistě pochopil, že tučně vysázené pasáže jsou úryv- ky ze zprávy odborné poroty a promine mi ladění článku. Po- dávat čistě odbornou zprávu se jaksi nehodilo.

ZDENĚK POŠIVAL

OCENĚNÍ XIII. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY VESNICKÝCH A ZEMĚLSKÝCH DIVADELNÍCH SOUBORŮ 1982 – VYSOKÉ NAD JIZEROU

JOSEFU VIDEMANOVÍ

za ztvárnění postavy Těťěreva ve hře
Maxima Gorkého Měšťáci

JOSEFU BERANOVÍ

za ztvárnění postavy Karla ve hře Jiřího
Hubače Dům na nebesích

VĚŘE VAŇKOVÉ

za ztvárnění postavy Hany ve hře Ákose
Kertésze Vdovy

MARIÍ NERADOVÉ

za ztvárnění postavy Vlasty ve hře Jana
Jílka Můj hrad

EVĚ SUCHÁNKOVÉ

za ztvárnění postavy Taťány Alexejevny
v aktovce A. P. Čechova Výročí

EVĚ BUKVOVÉ

za ztvárnění postavy Merčutkinové
v aktovce A. P. Čechova Výročí

LUDVÍKU NĚMCOVI

za režii hry Jana Jílka Můj hrad

ANTONÍNŮ BAROCHOVI

za scénografii hry Ákose Kartésze Vdovy

DIVADELNÍMU SOUBORU OSVĚTOVÉ BESEDY BOLERADICE

za osobitou inscenaci hry A. a V. Mrštíků
Maryša

MILOŠI ŠVARCOVI – režisérovi

za soustavnou a plodnou profesionální
spolupráci s vesnickým zemědělským
divadelním souborem JZD

Zvláštní uznání udělila odborná komise

DIVADELNÍMU SOUBORU KRAKONOŠ OSVĚTOVÉ BESEDY VYSOKÉ NAD JIZEROU

za představení hry Jiřího Hubače Dům
na nebesích

Mladé divadlo potřetí

■ Není žádným zvláštním objevem konstatovat, že město Brno má v oblasti amatérského divadelnictví a zejména tzv. malých jevištních forem v rámci ČSR poněkud výjimečné postavení: vždyť tu v současné době více či méně aktivně pracuje 38 různě registrovaných rozličných souborů. Pohled na plán Brna by přitom dosvědčil, že nejsou soustředěny jen do městského centra, ale vyskytují se také v okrajových částech brněnské aglomerace. Tato skutečnost, jakož i fakt, že Šrámkův Písek probíhá nyní jen každým druhým rokem, přivedl odpovědné kulturní instituce na záslušnou myšlenku pořádat nové, netradiční akce, které by umožnily vzájemnou konfrontaci odlišných metod práce i výměnu zkušeností mezi jednotlivými soubory moravské metropole. Jednou z nich byla v závěru listopadu 1982 **III. přehlídka mladého divadla**, kterou v sále osvědčeného Vysokoškolského klubu SSM pořádalo Městské kulturní středisko S. K. Neumann Brno. Ve třech nabitých odpolednech a večerech se tu za živého zájmu naplněného hlediště vystřídalo celkem devět souborů (ze známějších tentokrát chyběly např. Malé divadýlko, Pírko, N-dílina, kaskadérská skupina Duel nebo Triangl). Žánrový záběr přehlídky byl přitom poměrně široký a vedle kolektivů významajících jevištní experiment dal příležitost také souborům tradiční orientace i projevu loutkoreckému.

Ačkoli přehlídka konfrontovala výsledky ochotnické práce jen zhruba za poslední rok, několik souborů přineslo na její pódium inscenace, předvedené a oceněné už jinde; ne vždy se jim však podařilo udržet jejich

ucelený umělecký tvar. Přes vynikající herecké výkony Jiřího Postráneckého jako Cholstoměra a Eduarda Koláře v roli knížete Serpuhovského to byl kupodivu případ Dělnického divadla OKVS Brno V s Příběhem koně L. N. Tolstého (režie Pavel Rímský j. h.) — úspěšného účastníka loňského 52. Jiráskova Hronova a vítěze jubilejní Desáté národní přehlídky ruských a sovětských her ve Svitavách. Čas uplynulý od premiéry a přeobsazení některých úloh zjevně neprospěly poláckovským Holčičinám scenáristky Ivy Blahutové ze souboru Cylinder při OKVS Brno III (režie Pavel Vašíček) ani montáži šesti povídek Vasilije Šukšina Pět deka moci v podání Divadelního studia Josefa Skřivana (zřizovatel OKVS Brno IV), kterou připravil člen Divadla na provázku Miroslav Donutil. Na druhé straně Kolektiv z OKVS Brno II, účastník minulého Šrámkova Písku, dokázal svůj nápaditě domyšlený, jemně parodizující přístup ke hře Měsíc nad řekou s minimem scénických prostředků zachovat.

Druhá skupina přihlášených souborů nabízela nastudování ve tvaru v podstatě premiérovém. Schopností s pomocí maňásků a ožiováných rekvizit jevištně využít hravých poloh pohádek písčícího malíře Aloise Mikulky Dvanáct usmívajících se ježibab a sdělně je adresovat i dětem předškolního věku upoutala novopečená loutkářská skupina Domino (dvě její členky vyhrály na loňské Loutkářské Chrudimi II. kategorii individuálních výstupů s loutkou) při OKVS Brno V (nastudovala Hana Štolbová), zatímco zkušená Komorní scéna MEZ Brno (jde vlastně o „zájezdové“ těleso,



Záběry z představení Holčičiny (nahore), Pět deka moci (vlevo dole) a Velitelem města Bugulmy (vpravo dole). Foto J. Kratochvíl

kteří v místě svého zřizovatele téměř nevystupuje) s textově nepřilíš vynalézavou báchorkou V. Nováka a S. Oubrama O Honzovi a víle Verunce zůstávala — přes sympatické pokusy o aktivizaci dětského publika — až příliš v zajetí interpretačních konvencí a vyčpělých klišé. Protipólem jejího poněkud podbízivého hrubozrného přístupu stalo se jak samostatné Vadidlo z gymnázia na Elgartově ulici s „ukázkou z experimentálně variabilního divadelního seriálu Okamžiky“ — vlastní, absurdisticky laděnou předlohou Pobláznění topenáři (v kolektivní režii), tak svým způsobem i začínající Divadýlko z veteriny s nic nepředstírající studentskou recesí — „anatomickým dramatem“ Kdo neprožil, neuvěří (režie Zdeněk Mazač). V prvním případě inklinoval protiměšťácky nonkonformní pokus o generační výpověď dneš-





DS Josefa Skřivana při OKVS Brno IV
Vasilij Sukšin: Pět deka moci (montáž povídek)
Foto Josef Kratochvíl

ka skrze aforistický dialog a počáteční loutkovou pohybovou stylizaci k poloze dosti abstraktní, v druhém

šlo naopak o růženec každodenních epizod z předzkouškové mikrosociety vysokoškolských kolejí a jeho komika se opírala o dobře odpozorované, výstižně charakterizované a diferencované, byť poněkud karikované typy, vzdáleně upomínající na Žákovy populární Študáky a kantory. Ačkoli se jednalo o přehlídku nesoutěžní, za vážného kandidáta na její vavříny nejcennější považujeme vystoupení renomovaného Divadla X MĚKS S. K. Neumanna Brno s jevištní verzí Haškova prozaického cyklu Velitelem města Bugulmy: režiséru (a zároveň spolu s Pavlem Bílkem scenáristovi) Zdeňku Turbovi se totiž za pomoci nápadité hudby Jiřího Bulise a poctivého hereckého vkladu většiny účinkujících podařilo ukázat lidskou tvář i dílo tohoto velkého satirika v době jeho revoluční aktivity v sovětském Rusku i po návratu domů z nových zorných úhlů.

Letošní ročník Přehlídky mladého divadla odstranil některé dřívější nedostatky — např. poněkud omezil kvantitu nabídky ve prospěch kvality a zajistil přesné dodržení předem ohlášeného programu i náležitou dokumentaci k jednotlivým pořadům (snad jen hodnotící seminář nebo rozbor jednotlivých nastudování, které by pomohly orientovat soubory v jejich další práci, neměly by napříště chybět). Pracovně zaměřená akce byla počtem zúčastněných souborů a většinou i co do ideové umělecké kvality předvedených inscenací úctyhodným pokusem soustředit v pestré mozaice do jednoho sálu téměř vše podnětné, co druhé největší město republiky může v oblasti progresivního amatérského divadelnictví nabídnout, a proto rozhodně stála za uspořádání i za vidění a ovšemže stojí také za budoucí pokračování. VÍT ZÁVODSKÝ

Co ukáže jedna přehlídka

■ Chci se pokusit o krátkou shrnující poznámku na téma divadla pro děti, a to na podkladě prvního krajského festivalu divadelních souborů hrajících pro děti v Jihomoravském kraji. Porubskou národní přehlídku



Nahoře Jihomoravské divadlo Znojmo (Dobrodružství dřevěného panáčka), vlevo dole Mladá scéna JKP Třebíč (Zuzančiny pohádky). Foto E. Macoun a J. Němec



obsazujeme pravidelně, výběr jsme však dělali konkursem. V roce 1982, vlastně po deseti letech soustavného sledování a hodnocení vyspělých souborů, jejichž úkolem bylo v každé sezóně uvést jednu inscenaci pro děti, jsme si mohli dovolit nejzajímavější soubory konfrontovat v jednom místě během týdne na řádném soutěžním festivalu. Těch deset let se vcelku vyplatilo — v minulé sezóně polovina dramaturgických plánů divadelních souborů měla naplánovanou inscenaci pro dětského diváka, letos je to jen třetina. Nastal však výrazný posun v celé této oblasti. Jejím vzorkem se festival stal. Totiž, při jen průměrném dostatku her pro tuto věkovou kategorii, přešly kolektivy k logické možnosti — začaly si zpracovávat náměty, povídky i pohádky samy. Tím se dostaly na bázi tvůrčí divadelní práce včetně zdravé snahy o kolektivní dílo. Podle výsledků první konfrontace obstály zejména

všestranné tvůrčí osobnosti: Jiří Čapoun z Jihomoravského divadla ve Znojmě vlastní dramaturgií, režii i výpravou Tolstého Dobrodružství dřevěného panáčka a Jaroslav Dejl ve stejných rolích při zpracování pohádek O. Syrovátky a F. False pod společným názvem Zuzančiny pohádky se souborem Mladá scéna z Třebíče.

Klasické náměty byt v moderní úpravě (Jílkova Šípková Růženka, Čortova Líná strašidla či O skleněném vrchu Zdeny Novákové v dramaturgii Vlasty Kubičkové) příliš neuspěly: bylo to zčásti nedomyšlením dalších možností a použití divadelních prostředků, jež by překlenuly nedostatky předlohy nebo, a to především, přílišným lpěním na ilustrující interpretaci.

Z pěti inscenací dvě prošlapaly náročnější i přitažlivější cestu. Nejen jednoduchá, ale je účinná.

—lz—



Jak se dělá dětské divadlo



Název cyklu článků, připraveného v ústředním poradním sboru pro dramatickou výchovu dětí, není od Karla Čapka vypůjčen náhodně. „Dělání“ se pro popisy práce na inscenacích dětských divadelních a loutkářských souborů hodí mnohem víc, než „režie“. Navozuje představu aktivity všech, zatímco s režii často bývá spojena představa (nebo někdy i praxe) manipulace s lidmi z vůle a záměru jedince – režiséra. V dětském divadle, má-li být prezentováno veřejnosti, je ovšem nutno dojít k určitému tvaru, schopnému sdělovat divákovi. Jenomže proces práce je tu jiný, než v divadle s dospělými. Zatímco v „normálním“ divadle většinou napřed vzniká v hlavě a u stolu dramaturga, režiséra, scénografa více či méně přesná a závazná představa výsledného tvaru inscenace a režisér teprve pak usiluje v práci s herci o realizaci takto vzniklé koncepce, v dětském souboru jde o jeden jediný proces, v němž se neustále prolínají etapy, chvíle a chvílky s převahou práce dospělého s časovými úseky, kdy převažuje přínos a aktivita dětí. Tento proces se ovšem v jednotlivých případech liší – u různých souborů, u téhož souboru na různých inscenacích, v práci téhož vedoucího s odlišnými skupinami dětí. Leccos však mají tyto cesty také společného, obecného. Proto i články cyklu se budou někdy v něčem odlišovat, někdy v něčem opakovat a překrývat. Není to cyklus systematicky uspořádaný, nemá kapitoly úvodní, střední a závěrečné, a ani řazení příspěvků jednotlivých autorů není dáno žádným předem stanoveným záměrem, ale spíše časovými možnostmi jednotlivců. Cyklus proto bude mít smysl hlavně jako celek, jako soubor studijního materiálu z praxe, jako podklad pro úvahy, co je v této formě práce obecné a co zvláštní. Snažili jsme se vybrat ty autory, kteří usilují především o výchovu dětí a přitom (a právě proto) dosáhli úspěchů inscenátorských. Některé příspěvky se proto také vracejí o pět, šest let zpět. V těchto případech popis práce možná nebude tak živý a přesný, jako u inscenací z doby zcela nedávné. Autoři těchto kapitol však budou zase mít vzácnou příležitost podívat se na svou vlastní práci s odstupem a soustředit se na to, co je podstatné a co bylo schopno přežít okamžik vzniku jednotlivé inscenace a co tedy má zřejmě širší platnost.

em

U NÁS V HOLOUBKOVĚ
(KDL 1979; Schwerin, NDR 1980)

**DĚTSKÝ DIVADELNÍ SOUBOR ZDŠ DUBŇANY,
OKRES HODONÍN**

Měla jsem v souboru kupu mladších, ne moc ostřílených dětí a problém co hrát, aby je to bavilo a aby na to stačily. A tak byla na počátku mé práce kupa knih z městské dětské knihovny, v níž jsem se snažila najít vtipný příběh nebo příběhy. Nakonec padla volba na útlou knížku Františka Nepila Pohádky z pekce. Zaujal mě její jemný laskavý humor i etika. Teď šlo o to získat pro knížku děti. Nedalo to moc práce – líbil se text pohádek i vtipné Jágrovy ilustrace. A tak náš kniha začala provázet na všech schůzkách.

Zpočátku jsme se ani nezaměřovali na jednotlivé pohádky, ale podle potřeby jsem využívala podnětů z textu, abych mohla rozvíjet pohyb dětí, řeč, smysl pro rytmus, práci se zástupnou rekvizitou, kolektivní citění atd. Zároveň jsem si také ověřovala předpoklady textu pro dramatizaci. Téměř všechna metodická práce měla svůj základ ve zvolené literární předloze. Namátkově uvádím několik příkladů: Hráli jsme si lidové dětské hry, vzpomínali na říkanky (výsledků jsme využili v expozici a v pohádce O kaštanu); pracovali jsme se zástupnou

řečí (uplatněno v pohádce O poštovním holoubkovi); zkoušeli jsme na vhodných hrách zažít pocity jedinců, které dětský kolektiv vylučuje (příprava na pravdivé jednání v pohádce o ostrkovaných hadovkách smrdutých); uspořádali jsme módní přehlídku (rovněž využito v pohádce o houbách).

Po této úvodní fázi začala vlastní práce na dramatizaci. Přečetli jsme si zvolenou pohádku a besedovali o její pointě, o charakteristice postav. Sestavili jsme si osnovu příběhu, aby děti pochopily jeho stavbu i smysl akcí, na které jsme pak děj rozfázovali. Text nebyl zpočátku stanoven pevně. Přečetla jsem úryvek z knihy a děti na daný námět improvizovaly. Během této práce už vznikalo i jakési samovolné obsazování rolí: kdo se dětem v té či oné postavě líbil, ten ji měl vlastně přiřknout i pro přístě.

Když jsme tímto způsobem zpracovali celou pohádku, přešli jsme k těžšímu úkolu – k čištění a zpěvňování dramatického tvaru. Ne všechny nápady mohly posloužit. Museli jsme vybírat jen ty, které byly z hlediska příběhu funkční a umožňovaly dosažení žádoucího temporytmu. Jednotlivosti jsme podřizovali celku. Nebylo vždycky snadné přesvědčit děti, že podařený vtip, který vymyslely, by odváděl od problematiky pohádky nebo by brzdil spád hry. Nastoupilo vysvětlování, diskuse s příklady. V tomto stádiu práce dostaly děti ode mne i pevný text, který vycházel z autora i z vhodných dětských nápadů.

Vztah k těm pěti pohádkám, které jsme si vybrali, měly děti různé. Nezáleželo to jen na literární předloze, ale i na atmosféře schůzek, během nichž dramatizace vznikala, na zdařilém výsledku etud, na představitelích postav atd. Nejvíce „chytila“ pohádka o kropenatě slepičce. Zpočátku jsem se domnívala, že její dramatizace asi nepůjde dost dobře realizovat. Zkusili jsme to až úplně nakonec. Ale už při etudách nadchla děti tak, že ji zvládly nejrychleji a i při reprízách ji hrály s největším nadšením.

I když už byly pohádky hotovy, nemělo představení jako celek ještě definitivní podobu. Bylo třeba vyladit celkový tvar. Spojujícím elementem příběhů se stala postava Holoubka a jeho zápisy do kroniky. Jedna ze zvolených pohádek se však jednotnému vesnickému ladění vymykala. Princezna Furiána a hodná saň Julinka byly z trochu jiného těsta než ostatní postavy, a tak se z princezny stala venkovská potentátka Nána, ze saně Julinky drak Bohouš. Ten si ji k potěše všech obyvatel vesničky vzal za ženu a oni si mohli zvolit nového starostu – Holoubka. Tato úprava se hned ujala, protože děti bavila. Snad jen trochu litovaly písničky o Furiáně, kterou zpívaly s gusem.

Jiný škrt si vynutily okolnosti, a také se nakonec ukázal jako užitečný. Když jsme byli vybráni na mezikrajovou přehlídku ve Velké nad Veličkou, museli jsme jednu pohádku vypustit, protože naše představení bylo dost dlouhé. Radila jsem se s dětmi, které se vzdají. Nakonec děti zvolily pohádku O kaštanu, protože se nám zdála méně zdařilá. Představení získalo na temporytmu a nová časová metráž byla únosnější i pro dětské diváky.

Způsob hry, větší počet pohádek a skutečnost, že jedno dítě hrálo během představení více postav, to vše ovlivnilo i výpravu. Jednoduchý znakový kostým, se kterým jsme pracovali už na schůzkách, se ukázal jako nejvhodnější. Nakoupili jsme levnější pestré látky a za pomoci maminek zhotovili rychle obměnitelné prvky oděvu – šátky, zástěry, stuhy. Klobouky jsme si vytvarovali z partiových štump. Ze zbytků po ušití kostýmů jsme pak s dětmi vyrobili technikou textilní koláže obrázky a nápisy do kroniky, již jsme jednotlivé pohádky uváděli. Změnu prostředí jsme museli provádět rychle během hry. Na zkouškách proto děti používaly bedýnek, které máme trvale k dispozici. Scénu jsme chtěli vytvořit z velkých proutěných košů, ale ty byly nad naše finanční možnosti. Na radu poroty vyrobil pak náš dobrý technický duch z patronátovního závodu jednotné látkové bedýnky, které poněkud připomínaly venkovský plot. Byly lehké a děti si nimi mohly také snadno manipulovat.

Při realizaci hudební stránky představení jsme pokud to šlo hledali vhodné lidové písničky. Jen tam, kde jsme neuspěli, jsme sáhli k vlastním výtvorům. Pokusy o texty nám na schůzkách moc nevyšly, a tak jsem to zkusila sama. Při hře je pak

děti reprodukovaly říkankovým způsobem. Z tohoto rytmu vznikaly jakési pracovní popěvky, kterým dal hudebník konečnou podobu. Motivů z nich jsme pak využili i jako rytmických předělů mezi pohádkami. Na ně si děti také vymýšlely jednoduché tance.

Definitivní podoba inscenace U nás v Holoubkově vznikala v souboru téměř dva roky. Jak jsme si ověřili, cesta autorského divadla není pro soubor nijak lehká. Když jsme ale za pomoci dobrých rádců přece jen dílko dotáhli k jakž takž zdárnému konci, byla radost z výsledku o to větší.

V čem jsem viděla klad této práce?

Děti si pohádku důkladně „prohmataly“, věděly, proč to či ono dělají právě tak. Nahlédly víc do divadelní kuchyně, cítily se víc aktivními spolutvárci představení. Poznaly důkladně postavy příběhů a nebylo pro ně problémem v případě potřeby zaskočit kdokoli za kohokoli. Získaly k výsledku práce až vlastnický vztah. Když jsem jim oznámila, že si pohádky U nás v Holoubkově zkusí zahrát i jiný soubor, žádné velké nadšení neprojevíly. „To jsou přece naše pohádky“, řekly mi. Napřed mě to trochu zamrzelo, ale pak jsem si uvědomila, že mají vlastně kus pravdy.

LUDMILA DOHNÁLKOVÁ

„Zápisník“

SUPRAPHON K ROKU ČESKÉHO DIVADLA

Rok českého divadla, do něhož jsme právě vstoupili, zasáhl výrazně i do náplně slovesné edice Supraphonu ročník 1983: téměř třetina titulů je věnována divadlu. Redakce připravila původní gramofonovou verzi Šrámková Měsíce nad řekou v režii F. Štěpánka s V. Preissem, J. Hlaváčovou, O. Brouskem, Z. Řehořem a M. Kučirkovou v hlavních rolích. Z repertoáru Národního divadla přebírá Supraphon Ůrkényho Kočičí hru, která zatím dosáhla na jevišti Tylova divadla díky mistrovskému hereckému koncertu D. Medřické dosud u nás vůbec největší počet repríz: 400. Z televizních inscenací převzal Supraphon jednak vynikající Hubačovy a Filipovy Nezralé maliny (M. Nedbal, L. Pešek, O. Sklenčka, F. Filipovský) a Nezvalovu hru Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou (režie A. Dvořák), jednak O. Reiřův převod na desku na základě svého televizního filmu Poslední představení atmosféru před uzavřením Národního divadla. Tato deska bude pěkným dárkem k znovuotevření ND. Dvoudeskový komplet nazvaný Jevišťe Z. Štěpánka přinese slavné monology z domácích i cizích her (dvě strany jsou věnovány českým hrám, jedna Shakespeareovi). Událostí bude nepochybně deska připravená V. Justem a nazvaná Proměny malých divadel. Just je jednak divadelní vědec, který se léta zabývá především malými divadly, kabaretem apod., jednak je autor i protagonista

autorského divadla bratří Justů. Lze tedy očekávat, že deska bude živým divadelním tvarem. Zastoupena bude i literatura memoárová: ze své knihy Šest dýmek F. Filipovského bude autor číst v rozměru jedné LP desky.

Kromě uvedených osmi nových titulů vydá Supraphon k RČD ještě tři cet reedice. Jsou mezi nimi hry Strakonický dudák, Tvrdohlavá žena, Noc na Karlštejně, Maryša, Radúz a Mahulena, Lucerna, Bílá nemoc, Burianova Láska, vzdor a smrt, profilové komplety divadel (Divadlo na Vinohradech, Státní divadlo Ostrava, Divadlo J. K. Tyla Plzeň, Divadlo E. F. Buriana, Městská divadla pražská) i herecké portréty: Vydra, Štěpánek, Kohout, Pivec, Höger, Záhorský, Pešek, Vejražka, Nedbal, Dohnal, Šmeral, Růžek, Petrovická, Švorcová, Vlásková. Poslední reedici je rozkošné vyprávění Jaromíra Johna o stavbě Národního divadla Rajský ostrov v hrávce s F. Smolíkem z roku 1963.

Je to víc než velkorysá nabídka. A lákavá možnost doplnit si domácí (ale i školní, zájmovou aj.) diskotéku. vjl

KOMISE SČDU PRO ŽUČ

Pod vedením Františka Šímy se koncem minulého roku sešla komise Svazu českých dramatických umělců pro „žučku“, která na tomto svém zasedání udělala bilanci smluv o spolupráci mezi krajskými pobočkami a KKS. Tyto dohody se týkají nejvíce dohod o pomoci profesionálů na úseku dramaturgie, režie a scénografie a na profesionální pomoci se zpravidla podílejí všechny sekce krajských poboček svazu. Ve Východočeském kraji existuje trojdohoda, postihující vztahy mezi KKS, SČDU a SČDO. Rozšiřuje se spolupráce s loutkáři, a to nejen spolupráce a pomoc od profesionálních loutkářů amatérům, ale i nejruznější pomoc činoherních divadel amatérským loutkářům.

Zvláštní péči věnuje jak ústřední komise pro „žučku“, tak krajské pobočky SČDU zajišťování Roku českého divadla. Pomoc na tomto úseku se chápe skuteč-

ně zcela neformálně. Obě strany berou Rok českého divadla u amatérů jako připomenutí tradic a funkce divadla ve společnosti především prací, současnou činností, tvorbou současného, to jest společensky smysluplného divadla.

Zajímavý byl podnět zástupkyně ČS. televize, která má v úmyslu projednat s televizní sekci SČDU poskytování televizních textů amatérským souborům, tedy kvalitních, profesionálních a praxí prověřených materiálů.

Zvláštní problematikou nadále zůstává pomoc profesionálů amatérům netradičních autorských divadel. Zdá se, že zde mají profesionálové nejmenší zkušenosti. A na druhé straně je zde pole, kde mají amatéři nejmenší zájem pomoc profesionála žádat. Na jmenovaném zasedání komise mluvila velmi zajímavě o postoji amatérských divadel právě zástupkyně z jihomoravské pobočky SČDU, z oblasti, kde jsou dnes malá divadélka amatéřská, ale i profesionální, nejzajímavější v ČR, a to již řadu let. Mladé amatérské soubory odmítají profesionální pomoc, přesněji tedy odmítají herce z velkých kamenných divadel. Což je pochopitelné. U amatérského herectví a režie a autorství je nejcennější schopnost osobitého hodnocení, to, čemu Jan Císař říká a herectví schopnost „jít za sebe“, uplatnit „osobnostní prvky“. Profesionál zná nesporně lépe řemeslo než amatér a amatér by je potřeboval znát jako profesionál, ale příchod profesionála znamená nebezpečí, že amatérům jejich osobité hodnocení jaksi zastře. Pomoc ale podle mého potřebná je. Jednak proto, že sebesobitější hodnocení světa bude více či méně nečitelné divákovi, pokud se je mladí divadelníci nenaučí „dávat přes rampu“, jednak proto, že amatér neokolený zrakově na vlastní práci vždy nepozná ideovou stránku své práce. Komise SČDU pro „žučku“ se tedy tímto problémem vážně zabývala a zvažovala způsoby, jak mladým amatérům přispět k užítku jejich i užítku společnosti. Zdá se, že nejuhodnějšími partnery a pedagogy by byli profesionálové-vrstevníci, tvůrci z Haddivadla a Divadla na provázku, o které je zájem, ale kteří zájem amatérů pokrýt nestačí, tak jako nestačí ostatně kryt ani zájem divácký.

Na nejbližším, únorovém zasedání 1983, se bude organizovat účast profesionálů jako pozorovatelů na nejrůznějších akcích amatérů v celé oblasti ZUC v Roce českého divadla.

MILAN CIKÁNEK

„Zápisník“

DVANÁCTÝ RADONICKÝ DIVADELNÍ PODZIM

Konal se po několik víkendů, jak to bývá při takovýchto místních akcích zvykem, prakticky skutečně po celý podzim roku 1982, ve společenském domě v Radonicích. K slavnostnímu zahájení bylo uvedeno představení hry Jana Paulů Tři kostky cukru (DS KD Klášterec nad Ohří), které pak bylo na programu ještě jednou. Dalšími záslužnými představeními pro dětské diváky byly Andersenovy pohádky (DDS Kulička IV. ZŠ Klášterec nad Ohří), hra I. Karnauchové Carevič Ivan a Jelena Přemoudrá (DS K. Čapek ZKŽ Chomutov), hra K. Čejky Tahanice o Terezku (DS J. K. Tyl KP Jirkov) a naposled hra J. Sypala Z pekla štěstí (DDS V. K. Klicpera OB Radonice). Pro dospělé diváky byla uváděna hra Kazyse Saji Býk Klemens (DS OB Maštov), Feydeauův Dámský krejčl (DS Slovan KDP Kadaň), Figueiredův Velice podivuhodný příběh ctnostné ženy z Efezu (DS K. Čapek ZKŽ Chomutov) a dramaturgická próza B. Hrabala Bambini di Praga (DS V. K. Klicpera OB Radonice). Program tedy nikterak skromný či nenáročný. Je cíl pořadatelů (OKS a OOR Chomutov, OB MNV Radonice, Státní statky Chomutov, JZD Nástup Račetice, STS Pruněřov, Vojenské lesy a statky Velichov), že udržují akci už v druhé desítky let jejího trvání na dobré úrovni a přispívají tak k obohacení kulturního života okolních obcí. Tečkou za celou akci byl závěrečný večer s hodnocením a plesem.

jk

S DIVADLEM ZA DĚTI

Soubor Divadla Poezie z Prahy 8 tvoří skupina mladých lidí, kteří již řadu let připravují pod vedením profesionálních režisérů a herců pořady pro Obvodní kulturní středisko. Soubor vede zkušená herečka Luďa Marešová, která má nemalý podíl na kvalitě recitačních pořadů ze soudobé i klasické poezie. Přestože název souboru vyvolává dojem, že se věnuje pouze recitační činnosti a vytváření různých pásem a monotematických bloků, není tomu tak. Činoherní prvky, které se uplatňují i v pořadech poetických, se plně rozvíjejí v pořadech vysloveně dramatické povahy. Jsou to především programy určené dětem, ve kterých soubor dospěl od recitační formy k vyhraněné divadelní podobě. Tato představení – většinou pásma pohádek – jsou realizována často přímo ve školních jídelnách, třídách nebo tělocvičnách. To je důvod, proč jsou požadavky na jevištní zázemí maximálně omezeny a inscenace pracují s co největším náznakem a celkovou stylizací.

Členové souboru připravují už nyní nové pásmo pohádek, se kterým hodlají v létě jet za dětmi do pionýrských táborů tak, jako v loňském roce, kdy s pásmem méně známých bulharských pohádek, které vzniklo ve spolupráci s Bulharským kulturním a informačním střediskem v Praze, objeli asi 17 pionýrských táborů v jižních Čechách. Tato akce se setkala s ohlasem a Divadlo Poezie ji chce zopakovat.

PETR PRCHAL

SLOVENSKÉ OKÉNKO

JAVISKO 11/1982 otvírá úvodník dr. M. Mikoly Umění ve službách revoluce. Cyklus Velcí dramatici světa pokračuje kapitolou Lope de Vega, Tirso di Molina a další, cyklus Z galérie slovenského herectví kapitolou Herci ze soukolí (Slameň, Kramár a Skovay). Podstatná část obsahu čísla je věnována 52. Jiráskovu Hronovu (Pokus o dílnu ochotnického divadla, napsali V. Štefko a A. Kret) a 31. loutkářské Chrudimi (Rozpaky a přísliby, napsal V. Závošský). Z dalších článků uvedme Liptovskohrádecké čtvrtstoletí, Odkrytí loutkoherce, Současné mnohonárodní sovětské divadlo, Poslání divadla spočívá v současnosti (O. Jefremov). Repertoárová příloha přináší novou komedii o třech dějstvích Jána Soloviče Královna noci v kamenném moři.

JAVISKO 12/1982 má úvodník s názvem Spolehlivá základna naší socialistické osvěty. Cyklus Velcí dramatici světa pokračuje 12. kapitolou věnovanou Calderonovi a jeho škole,

cyklus Z galérie našeho herectví už 35. kapitolou Herci, kteří ze SND odešli (Bielik, Chmelko, Janda a jiní). Z dalších materiálů uvedme V Šuranech vládlo mládí (12. ročník celoslovenské soutěže souborů kategorie C), Pohled do okresu Prievidza, Z albumu jedné stále ochotnické scény (Nové Město nad Váhem), Resortní vyznamenání u příležitosti Dne kulturně-osvětových pracovníků SSR, Jubileum divadelníků na Spiši (50 let souboru Hviezdoslav), Soutěž v přednesu, anebo v něčem jiném? (R. Lesňák o aktuálních problémech dětského přednesu), Ochotníci v Tótkomlôši 1907–1947 (recenze knihy). V čísle nalezneme několik stránek věnovaných humoru, obsah ročníku 1982 a jako dramaturgickou přílohu loutkovou hru Štefana Krčméryho Bača a šarkan upravenou M. K. Adamovem.

jk

TISKOVÁ BESEDA SČDO

V prosinci minulého roku se opět sešli novináři s představiteli SČDO na tiskové besedě, aby společně bilancovali uplynulou amatérskou divadelní sezónu. Pro SČDO to bylo bilancování radostné. Například na 52. Jiráskově Hronově z 9 zúčastněných českých souborů byly 2 členské: Divadelní studio D3 OKS z Karlových Varů a divadelní soubor Tyl z Čelákovic. Členské soubory SČDO se zúčastnily i dalších vrcholných přehlídek – Svitav a Vysokého nad Jizerou (Divadlo mladých z Vysoké Libně, které bylo na obou, Tyl Čelákovice, který se ve Svitavách prezentoval dvěma inscenacemi, Svatoboj Brno, Tyl z Josefova Dolu a další). Na vysvětlenou: členským souborem se může stát takový soubor, ve kterém alespoň polovina členů je v SČDO. Zde jsme se dozvěděli, že tento bod stanov má být pozměněn: členským souborem by se pak mohl stát ten soubor, který o členství požádá.

Dále se hovořilo o práci členů SČDO na sbornících o stoletých a starších souborech (vyšly dva díly, připravuje se vydání třetího), o soutěži jednoaktových her k Roku českého divadla (viz článek v AS 1/1983) a o prohlubování spolupráce profesionálů s amatéry.

mg

„Zápisník“

Základní pojmy divadla

JAROSLAV VOLEK
PETR PAVLOVSKÝ

VÝZNAMY SLOVA DIVADLO

V moderní češtině posledních dvou staletí je užíváno v překvapivě velkém množství významů. Kromě významu, který je základem uměnovědné definice (DIVADLO OBECNĚ, DIVADLO VE SFÉŘE UMĚNÍ) se vyskytují nejčastěji tyto ontologicky odlišné významy:

1. Divadelní budova, její části (jeviště, hlediště, sál), divadelní prostor vůbec, i „pod širým nebem“ v přírodě i ve městě, stálá, pevná i mobilní divadelní konstrukce a její vybavení (divadlo postavené na náměstí, v sále, přenosné či domácí loutkové divadlo, divadelní vůz jako pojízdná scéna).

2. Lidé závažným způsobem zúčastnění na divadelní produkci: kolektiv uměleckých, technických, administrativních ap. pracovníků divadla, divadelní soubor, skupina, ansámbl ap.

3. Instituce. Právní subjekt zajištěný zákonným povolením, ustanovením, zřízením, založením (divadelní koncesí, dekretem, privilegiem, vyhláškou, nařízením ap.), organizace určená k provozování divadelního umění. Má obvykle určitá „systemizovaná místa“ a tím i příslušné pracovníky. Jejich soubor je však variabilní, proměnlivou a nikoli konstitutivní složkou tohoto významu slova (na rozdíl od významu 2). Lidé se mění, střídají, instituce trvá. Nemusí mít ani vlastní budovu, ani stálé působíště (např. kočovné společnosti, ochotnické spolky, Národní divadlo, Comédie Française).

4. Literární předloha divadelních děl, divadelní hra či jejich soubor, synony-

mum pojmu DRAMA. Užívá se i v různých taxonomických řadách jako soubor her určitého autora, národa, státu (Klicperovo divadlo, španělské div., rakouské div.), ba i styl, směr či sloh těchto textů (alžbětinské divadlo, romantické div. ap.).

Další významy mají spíše metaforický charakter, vyskytují se ovšem v cizích jazycích a do češtiny se zhusta dostávají v překladech z těchto jazyků:

5. Prostor nějakého dění vůbec (ať již přírodního nebo lidského): divadlo přírody (bouře, jaro, prostory výrazně esteticky – kladně i záporně – „zabavených scénérií“), dětské hřiště, divadlo války, divadlo světa (Theatrum mundi), divadlo vesmíru; 6. Takové dění samo, divadelní podívaná; 7. Povolání herců (HEREC) a dalších pracovníků v oboru divadla; 8. Divadelní publikum (DIVADELNÍ PUBLIKUM).

Zajímavá a při studiu i překládání divadelní literatury neopomenutelná je sémantická situace pojmů, užívaných pro náš **základní** i další uvedené významy v cizích jazycích. V sanskrtu jsou téměř všechny divadelní pojmy odvozeny od kořenů „nat“, „nrit“, označujících původně především různé jevy tanečního umění, tj. umění, jehož podstatou je **lidský pohyb** (tato etymologie je pro základní význam pojmu divadlo zvlášť instruktivní). Ve většině evropských jazyků je – stejně jako v češtině a ve slovenštině – slovo divadlo spojeno s **vizualitou**. Nejčastěji odvozením od staroférického theaomai = dívám se. Divadlo je theatron (místo k dívání se), lat. theatrum, it., špaň. a makedonsky teatro, franc. théâtre, angl. theatre, rum. teatru, něm. Theater, švédsky teater, polsky teatr, rusky a bulharsky teatru. I v dalších jazycích se zdůrazňují optické představy: srbsky kazalište, chorvatsky pozorište, slovensky gledališče, maď. színház (dům barev) apod.

V četných západoevropských jazycích existuje však ještě „druhá řada“ slov, užívaných homonymně ve významu divadlo i ve významech „širších“ – podívaná. Nejčastěji jsou odvozena z lat. specto = hledím, dívám se. Lat. spectaculum znamená a) hlediště, místo, z něhož se díváme, místo v divadle, sedadlo, stupňovité tribuny; b) podívanou

(skýtám divadlo, „jsem – smutnou – podívanou osudů lidských“), poskytovat podívanou, dále i hru divadelní, představení v divadle nebo v cirku. Odtud odvozeno franc. spectacle, it. spettacolo, špaň. espectáculo, něm. Spektakel (užíváno ve významu divadlo v baroku, odtud přišlo i do hovorové češtiny: špek-tákl). Významově s těmito slovy souvisí i angl. show a něm. Schau (opět = podívaná). Od Schau je v něm. odvozena celá řada divadelních pojmů: Schaubühne = jeviště, Schauspiel = divadelní hra, činohra, Schauspielhaus = divadelní budova, Schauspieler = herec.

Sémantika této „druhé řady“ je, zvláště pro porozumění textům z románských a anglosaské oblasti důležitá proto, že slova, odvozená od theatron se vztahují převážně k místu (budově), zatímco k divadlu v základním významu se vztahují spíše slova odvozená od spectaculum. Příznačné je, že nejznámější světový divadelní slovník (italský) se jmenuje Enciclopedia dello Spettacolo a nikoli ... del Teatro. Naopak slovo teatro znamená v it. spíše budovu či sál, a to stejně kina jako divadla. Programy kin a divadel nalezneme pak v novinách pod společným záhlavím „spettacoli“. Podobně je tomu ve francouzštině (italština užívá navíc i slova recita pro divadlo činoherní nebo pro divadlo akcentující slovní přednes).

Předestřené volné synonymity dvojice slov vztahujících se k divadlu v západních jazycích je třeba citlivě a pozorně dbát zvláště při překladech; překlad slov spectacle, spettacolo nebo show českým slovem **podívaná** je zhusta zcela mylný a zavádějící, neboť bylo nutné je přeložit slovem **divadlo**. Kupř. známý román E. Ferberové Show Boat u nás vyšel pod názvem Loď komediantů; správný, i když ne tak poetický by byl i název Divadelní loď, ale v žádném případě by nebylo možné jej nazvat Loď podívané či j. Podobně, napíše-li francouzský semiolog R. Barthes ve svém eseji, že zápasy „catch as catch can“ (chyť jak můžeš) jsou vlastně „spectacle“, zdůrazňuje tím, že jev má divadelní a nikoli sportovní podstatu (zápasníci boj jenom hrají a většina diváků to ví), a proto slovo spectacle je zde nutno přeložit divadlo a nikoli podívaná. pp

UZNÁNÍ SPOLUPRACOVNÍKŮM

Je dobrým zvykem poděkovat v závěru roku všem, kdo během něho přispěli svým podílem k dobrým výsledkům práce. Učinila tak v prosinci 1982 i redakce a jako v minulých letech se rozhodla vyslovit uznání doprovázené malým dárkem spolupracovníkům, kteří obohatili právě uplynulý ročník svými články nebo fotografiemi či jinak – např. odbornou

konzultací – přispěli k jeho dobré úrovni. Uznání za rok 1982 se dostalo doc. dr. Daně Kalvodové za kapitoly cyklu Prvky a postupy orientálního divadla, Zdeňku Pošívalovi za článek Herecká stránka mladých Poděbrad a iniciativní spolupráci s redakcí, a ing. Václavu Špůrovi za fotografie z národních přehlídek, které přispěly k dobré úrovni hlavně titulních stránek časopisu. Blahopřejeme!

UPOZORNĚNÍ

Prosíme všechny přispěvatele našeho časopisu, aby zároveň se svými články posílali rodná čísla, která jsou nutná k vyplátě honorářů. Red.

Výběr pro vás



Miroslav Švandrlik–Karel Čejka:
Rodiče se zbláznili

(8 m, 7 ž, kompars) – hudební komedie

Pančo Pančev:
Pozvánka z Paříže

(přel. J. Marková a V. Maršíček; 4 m,
8 ž) – Malá řada socialistických autorů,
sv. 103

Mé černé srdce

(pásmo z romské poezie sestavil
Z. Šimanovský; 5 m, 6 ž)

Ivan Bednář:
Kašpárek a doktor Faust

(5 m, 2 ž)

Od třinácti do šestnácti

(sborník materiálů sestavila E. Machková;
libovolný počet dětí)

K. M. Walló:
Růže a prsten

(10 m, 6 ž, 2 dívky)

PANČO PANČEV
POZVÁNKA Z PAŘÍŽE

Přední bulharský dramatik Pančo Pančev má na svém kontě již několik úspěšných her pro mládež. I jeho poslední hra Pozvánka z Paříže je zasazena do školního prostředí. Budoucí maturanti chtějí vyzkoušet nervy nové učitelky francouzštiny Kaliny Stoeové a nedostaví se na hodinu. Na tabuli nechají vzkaz, že šli v rámci výuky na film s Luisem de Funèsem. Tím začíná série žákovských vylomenin, které musí Kalina překonat než se jí podaří získat autoritu. Situaci komplikuje dcera ředitelky školy Rada, kterou žáci vylučují ze svého kolektivu a která se snaží ze všech sil jejich sympatie získat.

Kalina v odvetu za první hodinu zadá studentům úkol – napsat dopis Luisi de Funèsovi. Několik žáků to inspiruje

k napsání listu, ve kterém slavný herec srdečně zve ředitelku školy na návštěvu do Paříže, protože ho potěšil zájem jejích žáků. Studenti nechají dopis odeslat z Paříže a ředitelka podvodu uvěří. Dokonce získá i povolení k cestě od ministerstva. Teprve v tuto chvíli se o celé věci dozví Kalina a začne hledat viníka. Třída však odmítá sdělit jména. Nakonec určí ze svého středu dvě, které mají největší šanci z maléru vyváznout – Radu a nejlepší žákyni Naděždu. Kalina ani ředitelka dívkám neuvěří, dojde k ostré výměně názorů mezi matkou a dcerou, mezi Kalinou a ředitelkou. Ze studentského žertu se stane událost, která ovlivní několik životů. Kalina se rozhodne ze školy odejít a ředitelka je nucena vyřešit celou záležitost tvrdě: svoji dceru a Naděždu vyloučí ze školy.

Přestože se hra snaží řešit závažné problémy dospívající mládeže, má i komické momenty. Soubor, ve kterém převážují mladí herci, by rozhodně mohla zaujmout, protože role žáků jsou vhodné i pro nováčky na divadelních prknech.

EMILIE ŠRANKOVÁ

MÉ ČERNÉ SRDCE

(Pásmo z romské lidové poezie a veršů současných romských autorů Tery Fabiánové, Bartoloměje Daniela, Józsefa Dárocziho-Čoli, Františka Demétera, Vojtěcha Fabiána a Ondřeje Pešty v překladu Mileny Hübschmannové sestavil a texty lidových písní přebásnil Zdeněk Šimanovský).

Lidová poezie Romů s tvorbou současných romských autorů byla v tomto pásmu spojena ne náhodou. Okruh témat i formální zpracování u obou typů korespondují. K tomu lze přičíst další společné znaky: bezprostřednost, spontaneitu, upřímnost a hloubku prožitků, s nimiž autoři, ať jmenovaní nebo anonymní, ztvárňují látku (láska, nevěra, smrt, touha apod.) většinou v krátkých útvarech, kdy mnohé verše jsou v podstatě lidská dramata podaná beze zbytku. Díky dramatictosti jednotlivých básní vzniklo jejich volným spojením několik dějových linií, prostupujících celým pásmem. V nich se odehrávají různé životní události a situace v prostředí Romů, z nichž vyvěrají dva základní pocity – radost nebo smutek.

K pásmu byla pořízena magnetofonová nahrávka romských lidových písní v podání romského lidového zpěváka a kytaristy Jiřího Kováče, která je k dispozici v hudebním oddělení DILIA.

Soubor, který by se rozhodl nastudovat pásmo v podobě dramatického útvaru tak, jak ho sestavovatel zamýšlel, a jehož členové nejsou romského původu upozorňujeme na problém míry stylizace ve ztvárnění. Doporučujeme klást důraz

zejména na bezprostřednost a spontánnost v projevu a ne na zdůrazňování vnějších charakterizačních znaků.

JAN PAVLIK

IVAN BEDNÁŘ KAŠPÁREK A DOKTOR FAUST

Evropské písemnictví zaznamenává nejružnější legendy o učenci a čaroději doktora Faustovi. Jeho postava se stala oblíbenou látkou autorů dramatické literatury, nevymínaje takové velikány, jakými byli Ch. Marlowe či J. W. Goethe. Faustovské téma zajímalo i ty dramatiky, kteří tvořili pro lidové obecní divadlo. Zpracoval je i český loutkář Matěj Kopček a hra o doktoru Faustovi byla součástí jeho repertoáru pro večerní publikum. Z této verze čerpal i básník Kamil Bednář, který ji přetvořil pro potřeby současného loutkového divadla. Toto, byť i vynikající dílo, se nedostalo příliš do povědomí diváků zřejmě proto, že bylo určeno loutkám a pro svou obtížnost realizovatelné jen ve špičkových loutkových souborech. Básníkův syn, Ivan Bednář, se tedy ujal přepracování této hry se záměrem zjednodušit a zpřístupnit ji. Napsal činoherní komedii, kterou uvedlo Malé komediální studio Středočeského krajského kulturního střediska k Roku českého divadla.

Velké téma otevírající otázky smyslu života člověka a jeho pouť světem dobra a zla je v tomto zpracování pojímáno jako jedna velká příhoda Kašpárka – nejoblíbenější postavy české divadelní kultury. Svěrázné nazírání na věci kolem činí z Kašpárka tady hlavního nositele humoru a tvoří i žánrovou motivaci hry, která je věnována dětem od devíti let. Rovněž postavy dvou vyvolavačů, kteří před každým obrazem uvádějí děj písničkou na známou pouťovou melodii, jsou odlehčujícím faktorem jinak temného a tragického příběhu. Tyto figury se zároveň přetvářejí do dalších jednatelů postav, takže hru lze bez potíží uvést s minimálním počtem osob a bez nákladného scénického vybavení pouze s malým náznakem prostředí.

VĚRA ŠEDÁ



známi a zapomínání

Stěhování do Prozatímního divadla (karikatura F. Kolára z r. 1862)

malu mohlo Prozatímní divadlo plnit úkol, který mu historie ústy Nerudovými přisoudila, totiž připravit repertoár, herce i obecenstvo pro velké a důstojné divadlo Národní.

Beze zbytku splnila historický úkol pouze opera, a to zásluhou Smetanova vedení v letech 1866–1874. V čínohře vznikl soubor dobrých herců a přes všechny překážky i omyly byl nakonec položen spolehlivý základ pro rozvoj národní herecké kultury. Ale veliké manko mělo Prozatímní divadlo v tvorbě původního repertoáru. Kdyby šlo o pouhý počet, nebude to tak zlé, vznikly desítky nových her, rozumělo se tehdy jaksi samo sebou, že kdokoliv je mocen pera a umí česky, je povinen psát pro divadlo. Ale hledáme-li kvalitu, význam, tvorbu dramatu, které souzní se svou dobou tak, jak tomu rozumíme dnes, je žeň Prozatímního divadla velice chudá. Jistě je v tom také trochu smůly – prostě se za dvacet let nenarodil ten jeden silný a průbojný talent, který rozbije konvenci, vahou svého umění ospravedlní čin a vyzve následovníky. Ale i kdyby se byl narodil, zbývá otázka, zda by byl mohl takový čin vůbec uskutečnit v době bez tvaru a stylu, v době přechodné, kdy romantismus zdegeneroval a nic ho zatím nenahrazovalo. A navíc v podmínkách společnosti malého, teprve nedávno k životu probuzeného národa, jehož přirozený vývoj byl neustále deformován závislostí na cizí nadvládě. Ušlechtilá snaha povznést českou divadelní kulturu na úroveň nejvyspělejších v praxi znamenala vlastně eklekticismus jako program – a to ve chvíli, kdy ani u těch nejvyspělejších neexistovalo nic, co by bylo hodno napodobení. Původní české tvorbě se tak už předem nakupilo do cesty harmpádí přežilých forem, konvencí a klišé myšlenkových i tvarových. Drtivá většina českých autorů v tom uvízla, jen nepatrný zlomek se dokázal vymanit.

K tomuto málu bezpečně patří F. V. Jeřábek – tedy alespoň částí svého díla.

FRANTIŠEK VĚNCESLAV JEŘÁBEK se narodil v roce 1836 v Sobotce. Čilý sobotecký ochotnický spolek, jehož práce se v mládí nadšeně účastnil, má bezpochyby zásluhu na tom, že jeho literární talent se od počátku zaměřoval na divadlo. Je ze všech tehdejších autorů opravdu opravdu nejméně literátem, v jeho tvorbě po celý život (poměrně krátký, zemřel v roce 1893 v Praze) převažuje drama.

Představíme-li si osobu váženého profesora, žurnalisty, poslance, postavu o to důstojnější, že reprezentovala konzervativce, bude asi znít divně tvrzení, že jako umělec je to bytost nevyrovnaná a trochu záhadná. Jeho jedenáct her představuje

2. NA PRAHU VELIKOSTI: F. V. JEŘÁBEK

Na sklonku padesátých let minulého století rakouská monarchie prohrála co mohla a prodělala co se dalo. Politické i hospodářské fiasko donutilo vládu změnit kurs, odstranit nenáviděného ministerského předsedu Bacha, a alespoň slibovat ústavní uvolnění. Díky tomu si trochu oddechli také v Čechách, víc než deset let násilně zadržovaná tvořivá národní aktivita se rozproudila silněji než dříve. Konečně se uskutečnil sen mnoha předcházejících generací, samostatné české divadlo. Jenomže jako karikatura: divadlo malé a provizorní, s minimem laciných míst, zato s mnoha pohodlnými lůžemi pro šlechtu a skorošlechtu, s nevyhovujícím jevištěm a stísněným zákulisím. Kapitola z našich divadelních dějin s názvem Prozatímní divadlo rozhodně nepatří k nejveselejším. Prozatímnost se protáhla z původně slibovaných tří na dvacet let. A po celou tu dobu bylo jediné české divadlo častěji kolbištěm politickým než uměleckým. Jeho prostřednictvím bojovali ● prestiž a vliv Staročechů s Mladočechy, ti první prostředky zvláště nevybíravými. Tytám byly doby idylického obrozenec-kého vlastenectví, česká buržoazie se částečně vyvíhla a zbohatla, částečně zproletarizovala, jednota národa měla povážlivé trhliny. Věc českého divadla už neměli v rukou dvacetiletí nadšenci, jinak chudí jako kostelní myši, jako v časech Boudy, tylovskou představu národního divadla, přístupného nejširším lidovým vrstvám realizují hlavně velkořezníci a velkomlynáři, továrníci a advokáti, se vši aktivostí spojení se šlechtou, která nebyla „ani německá ani česká, ale neochvějně rakouská, vždy věrná domu habsburskému“ – divadlo podle toho vypadalo. Boj pokrokové mladé inteligence, jako byl Neruda, Hálek, Smetana, proti této konzervativní, retardující síle byl těžký. Proto jen s námahou, s obtížemi a velmi po-

totiž sumu až nepochopitelně krajních výkyvů ve formě, vkusu, technické dovednosti, i ve vidění světa a myšlení v něm.

Začínal jako tehdy všichni tragédiemi z dávné české historie, zpracovanými podle Shakespeara, ovšem romanticky zredukovaného na střety titánských vášní: Hána aneb Smíření Premyslovců s Vršovci a Svatopluk. Jsou to mladická slohová cvičení, nic víc, Jeřábek se Shakespearova vlivu dost brzo zbavil. Byl to člověk pravděpodobně letory vážnější, soudě podle toho, že schopnost napsat veselohru v sobě objevil jen díky náhodné sázce. Tak vznikla VESELOHRA (1862), hříčka klicperovského ražení o tom, jak jeden mladý básník je vyzván, aby napsal veselohru pro maloměstské ochotníky, dá však přednost tomu zahrát si ji ve skutečnosti. Přijede převlečen za důstojníka-šlechtice, čímž samozřejmě vzruší místní honoraci, zejména dámy – a ony nevědomky, ale perfektně hrají své role v nenapísané komedii, bez zábran odhalují své pošetilosti i své pokrytectví. (Těm amatérským divadelníkům, kteří se nebojí rozsáhlejších adaptací, doporučuji prohlédnout si tuto komedii. Samozřejmě, má naivní děj a opakuje postavy známé z Klicpery málem jako typy commedie dell'arte – možná však že právě proto by mohla posloužit jako podklad pro rozehrání veselého tanečku na téma ne zas tak úplně zaslé: pokrytectví a životní herectví.)

Veseloherní nálada Jeřábka hned neopustila, v roce 1866 napsal CESTY VEŘEJNÉHO MÍNĚNÍ. Kritické prameny dosvědčují, že hra byla považována za nejlepší původní veselo-hru období Prozatímního divadla. Příběh hry je inspirován – ovšem jaksi zpovzdálí – životní realitou, předvolebním napětím na malém městě. Proti oficiálním představitelům obce útočí skupina mladých radikálů z opozičního listu Budoucnost, vytýká jim zpátečnictví a vyslovuje podezření, že jednají spíš v zájmu vlastní než v zájmu obce. Naštěstí jsou měšťanostové obdařeni jednou krásnou dcerou a neméně krásnou neteří a mezi radikály se najdou dva statní a pohlední mladí muži, vhodní k ženitbě. Po několika propleteních kolem fingo-vaného inzerátu se k sobě dostanou ti, kdo k sobě patří, a politické spory jsou smířeny. Vyjde najevo, že měšťanostové jsou sice mírně konzervativní, ale jinak bezúhonní, a opozič-níci sice radikální, ale jinak rozumní. Objektivně vzato je to skutečně dobře napsaná veselohra, s hladkým dialogem, bo-hatšími charaktery a chytře rozvíjenou zápletkou. Pro současnou inscenaci je to však podklad pochybný, jen těžko by se hledal klíč, jímž by se tato hra dala otevřít směrem k dnešku, postrádá hlubší a obecnější téma, které by nás ještě mohlo zajímat.

Múza smíchu však poté Jeřábka zcela opustila. Skok z výšin Cest veřejného mínění do hlubin dvou následujících frašek, to je jedna z autorových záhad, o níž jsme mluvili. Zde je žebrota zapovězena a Tři doby země české v Komárově: naprostou absenci jakéhokoli vtipu a vulgárnost těchto textů nemůže samozřejmě omluvit to, že byly psány pro letní Arénu na hradbách. Beznadějně propadly, což Jan Neruda stručně, věcně a právem v kritice konstatoval. Jeřábek pak s ním ještě vedl zoufalou polemiku ve snaze zachránit nezachránitelné, ovšem marně. V zájmu autora bude proto asi nejlépe uvedené tituly zase rychle zapomenout.

Tím spíš, že ještě v téže roce, to jest 1870 uvedlo Pro-zatímní divadlo Jeřábkovu dramu SLUŽEBNÍK SVÉHO PÁNA, široko daleko tehdy nejlepší původní drama ze současnosti, a to současnosti žhavé, přesněji řečeno právě se žhavicí. V dramatické literatuře je Jeřábek první a na dlouhou dobu také jediný, kdo si vůbec všiml, že ve společnosti začíná narůstat v té době neřešitelný konflikt mezi vykořisťovanými a vykořisťovateli, jediný, kdo pochopil varovné znamení svárov-ské stávky, jediný, kdo se pokusil ztvárnit tuto konkrétní sku-tečnost bezprostředně na jevišti. Udělal to technikou pozdně romantického dramatu s efektně nadnesenými gesty, vyhroce-nými charaktery a patetickými srážkami – ale nové, konkrétní a zdaleka už ne romantické téma si jakoby samo vynutilo blahodárnou korekci této techniky směrem k věcnosti, urči-tosti charakterů a k postižení už nejen individuální, ale také sociální psychiky. Alespoň v prvních třech aktech, která sledují narůstání konfliktu mezi vynálezcem Budilem a továrníkem

Dornenkronem. Ten Budilovi v těžké životní chvíli pomohl jen proto, aby si mohl jeho vynález bezostyšně přivlastnit. Budil však už není sám, na jeho straně jsou dělníci Dornenkronovy továrny, kteří odmítají pracovat u nebezpečně porouchaných strojů a zastavují práci. Dornenkron povolá vojsko, ve srážce vojáků s dělníky je Budil zastřelen. Potud je Jeřábkovu dra-ma silné, silné skutečností, z níž čerpá. Jenomže po této krizi už dramatik skutečnost opouští, vlastně musí opustit. V ži-votě neexistoval ještě ani náznak spravedlivého řešení, drama se však své katarze dopracovat muselo: v této chvíli nastupuje aparát romantického divadla, šilenství, tajné pero, které na-konec pomstí Budila a zabije Dornenkrona, metafyzická sprave-dlnost. Dva poslední akty a závěr jsou také největším pro-blémem pro oživovací pokusy na současném jevišti. Styl vel-kých monologů a rvaní kulís má pro nás už nebezpečně blízko k směšnosti, což si toto poctivé a inspirované dílo nezaslu-huje. Asi nejprostším řešením je tu radikálně škrtnout dva poslední akty zahrát jen jako decentní dohru, vědomě ne-reálnou.

Služebník svého pána byla hra velmi oblíbená, jako jedna z mála z repertoáru Prozatímního divadla se stala součástí repertoáru Národního divadla. Patřila ke kmenovému reper-toáru ochotníků, hlavně dělnických spolků, byla také nesčet-někrát cenzurou zakázána. V roce 1945 s ní zahajovalo svou činnost pražské Realistické divadlo.

K dramatu ze současnosti se Jeřábek už nevrátil – svrchu zmíněná cenzura má na tom bezpochyby hlavní zásluhu. V roce 1878 napsal drama historické, ovšem zaměřené na aktuální problémy doby: SYN ČLOVĚKA. Škoda přeškoda, že ho přitom zase nepochopitelně opustila jeho dovednost roz-víjet zápletku a postavit na jeviště pravděpodobné lidi. S úcty-hodnou odvahou totiž zachytil tragický konflikt židovského emigranta, vypuzeného protizhidským patentem Marie Terezie a vracejícího se do vlasti spolu s pruským vojskem, které ovšem nic neosvobozuje, ale hlavně pustoší. Zároveň ostře proti sobě postavil bezcennost privilegované šlechtické u-rozenosti a skutečnou občanskou morálku – jenže to všechno nechal utonout v moři frázi, v naprosto nepřehledném ději, v papírových postavách a v dutém patosu. Bohužel už asi nadobro.

Tři poslední hry Jeřábkovy (Závist, Kterak sláva omrzí, Mag-dalena našeho věku) dokládají, že dramatikovy síly byly vy-čerpány. Pohltil je boj s cenzurou, malicherné politikaření kolem Prozatímního i nového Národního divadla, a konečně i zcela nové duchovní proudy bouřlivě se rozvíjející doby. Neodešel však bez odkazu: zůstává Služebník svého pána a snaha čelit formálním konvencím doby obsahem dramatické výpovědi.

ALENA URBANOVÁ

SLUŽEBNÍK SVÉHO PÁNA

Výstup 11.

Levinský. Předěšlý

Levinský (stranou) Ha, zde ten nenáviděný vetřelec, jenž tak prohaně chytře kandiduje na společníka firmy Dornenkrono-vy. (Nahlas) Aj, aj, náš milý pan Budil! Nu, jak se daří, dra-hocenný příteli? Pan Dornenkron ještě nepřišel?

Budil Teprv nedávno odešel do výstavy.

Levinský Nu, to věřím, to se hned tak ještě nevrátí. Obklopují ho tam, gratulují mu; neboť náš elektrický stroj dělá pravé divy.

Budil (pro sebe s ironickým úsměvem) Náš elektrický stroj! Když hudebník fouká, trouba zvučí.

Levinský A vy se netěšíte s námi, pane Budile? Nemračte přece tak čelo, konečně máte také kousek podílu na našem stroji – tuším, že docela pocházel od vás první nápad.

Budil První – a také poslední.

Levinský Ah, nevidáno, nevidáno, a já snad nedělal při tom nic? A naše výtečné slévárny nedělaly při tom nic? Ah, tohle se mi líbí (směje se), ah, tohle je výborné!

Výstup 12.

Pstruha. Předěšlí

Pstruha Aj hle Levinský. Dornenkron ještě není doma? To je slávy, to je dnes slávy. Výbor výstavy hodlá poslat zvláštní deputaci s blahopřáním. To bude zas fidelní den, to se zas budou lámat krky nejstarším lahvim ve sklepe. Levinský, abychom nezapomněli poslat Drobečka do redakcí: mohl by hned oznámit, že dá Dornenkron co nejdřív na oslavení stroje veliký banket, to doporučuje.

Levinský V redakcích jsem byl už sám, ty jsou zaopatřeny, dostaly skvělý referát od samého výstavního výboru.

Pstruha Dobrá, to by bylo odbyto, ale nějaký efekt na ulici, nějakou skvělou demonstraci pro Dornenkrona, nebo něco takového — bez toho se nesmíme obejít. Rukavičkář Vohláška musí dnes odpoledne běhat, a již teď by mohl do některé kavárny — dělat veřejné mínění. Kdo pak jen k němu dojde? Ten chlap beztoho ještě nic neví, on ovšem rozumí mašinám asi jen tolik, co potřebuje k valchování srních hřbetů. Aj, zde pan Budil! Ale, nejdraží přítelínku, vy byste mohl být tak charmantní a dojit k rukavičkáři Vohláškoví.

Budil (příkře) Co tam, pane?

Pstruha Ale bloudku, bloudku, copak nepochopujete? Aby sehnal nějakou večerní ovaci lidu před Dornenkronovým domem.

Budil Děkuji, pane, nemám času. Já nepotřebuji žádných ovací.

Pstruha (k Levinskému) Copak to ten náměsíčník žvatlá? Ten už jistě zas měl nějaké vidění. (Venku zarachotí kočár) Hola, už jedou, už jsou tu. (Běží naproti)

Budil (stranou) Jak tomu mám všemu rozumět?

Výstup 13.

Hrabě Thal. Dornenkron. Zvěřina. Předěšlí

Pstruha (s hlubokými poklonami) Má nehlubší poklona, vaše excellence!

Dornenkron Víno sem, víno! Nejlepší z našeho sklepa. To šťastné ráno musíme oslavit. — Excellence! Zde moji přátelé, Pstruha, náš nevyčerpatelný zásobitel, a zde Levinský, můj ředitel.

Levinský K službám, pane presidente.

Budil (očekávaje, že bude také představen, postoupí na několik kroků dopředu; avšak vida se v naději své zklamán, odstoupí dále na pravou stranu, zamyslí se a jen chvílemi se dívá zrakem opovrhlivým na společnost)

Thal Máme skutečně dnes památný den, v který náš technický průmysl slaví velikolepé vítězství. A nepochybuji, že teprve na principu, jenž se dnes tak skvěle osvědčil, dobudeme i pro praktickou potřebu zdárných výsledků.

Pstruha Přijměte mou nejvroucnější gratulaci, Dornenkroně.

Levinský I mou! (Podává jí si ruce)

Výstup 14.

Kristián. Předěšlí

Dornenkron (volá) Kristiáne! — Moje rodina ať se také zúčastní.

Thal V tak slavný den, toť se rozumí. Jakž bychom neměli za vděk přijmout společností dam? (Kristián odejde)

Zvěřina (jenž již dávno byl pozoroval Budila, přistoupí k němu a položí mu ruku na rámě) Proč tak zasmušilý, Václave? Schází ti něco?

Budil (rychle se ohlédně, polo pro sebe) Ne — nanejvýš rozum.

Výstup 15.

Josefina. Mína. Předěšlí

Dornenkron (představuje je Thalovi) Moje neť a její slečna společnice.

Thal Pro domácího pána jest dnes obzvláště krásný den. Stroj z jeho továrny obdržel na výstavě první cenu. (Kristián byl mezitím přinesl víno) Těším se, že mu to mohu zvěstovat uprostřed šťastné jeho domácnosti. Musíme vznést přápek na jeho zdraví.

Dornenkron (k Míně) A podán jsa rukou dívčí, chutná lahodněji. Slečno, smím vás prosit, abyste zastala dnes domácí hospodyně?

Mína S největší radostí. Přijměte mé blahopřání, pane z Dornenkronu.

Pstruha (dívaje se potutelně na Mínu a Dornenkrona) Hm, hm, hm!

Josefina Můj dobrý ujče! (Tiskne mu ruku)

Mína (prezentuje nejdříve hraběti pohár, pak ostatním)

Thal Na slávu pana z Dornenkronu!

Ostatní Ať žije!

Dornenkron A na skvělou budoucnost našeho průmyslu! (Pije)

Mína (blíží se nejistým krokem k Budilovi a podává mu pohár)

Budil (ani se na ni nepodívav, příkře) Já nepiju.

Mína (sebou trhne, avšak rychle se vzpamatujíc, nabízí pohár Zvěřinovi, který jej přijme. Vtom však upadne Mína z nader růže na zem)

Zvěřina (galantně) Z vašich krásných rukou, slečno — (spatří najednou růži) Ale, Václave, podej přece slečně tu krásnou bílou růži, sice ji zašlápněš. (Budil se ani nehne)

Mína (se rychle sehne pro růži, aby ho předěšla, k Zvěřinovi) Děkuji, pane doktore. (Přijmouc od Zvěřiny pohár a vrhnouc po straně bolestný pohled po Budilovi, odchází)

Zvěřina (stranou) Jistě — tyto dva lidé se patrně někde v životě na divných cestách setkali. (Na druhé straně mezitím nepozorují nic z toho všeho)

Thal Zároveň mi však dovolu, pánové, abych za příležitosti dnešní jaksi oslavy směl i já předložit malé překvapení! (Lokaj na jeho pokynutí přinese na stříbrné misce velké psaní) Od státního sekretariátu ministerstva obchodu v Londýně.

Dornenkron Oh, z Londýna!

Pstruha, Levinský Privilej, privilej!

Thal (čte) Státní sekretář a ministr obchodu jejího velkobritského Veličenstva uděluje tímto výhradní privilej na elektrický stroj vynález chvalně známé firmy Dornenkronovy...

Budil (vykřikne) Firmy Dornenkronovy? To je lež! (Pohnutí, vše se obrátí v tu stranu)

Thal Kdo jest ten mladík?

Dornenkron Aj hle, vždyť jest tu také náš milý Budil, podívejme se, ani bych byl nepozoroval! Josefino, domluv přec našemu milému příteli, že nedal dřív o sobě vědět!

Josefina Milý pane —

Budil Krádež, loupež nejhroznějšího způsobu spáchána tu na jméno chudého žebráka, jehož jediným jménem jsou slušné jiskry v tomto mozku. (Uhodí se do čela) Všecko tu koupeno, placeno a zaprodáno, tento papír lže (vytrhne Thalovi list), a celá firma Dornenkronova lže, a všechna ministerstva Anglie lhou (roztrhne list); neboť jsem stroj vynalezl já.

Thal Ten člověk se pominul s rozumem.

Pstruha, Levinský Zajisté.

Budil Avšak hnusná ta krádež osvědčí se být marnou. Naštěstí je ještě prostředek, aby se dokázala pravda. Jedno dotknutí této ruky, a stroj je zničen ve své podstatě; neboť vězte, jest ještě tajné pero při něm, s nímž neumí nikdo zacházeti než jen já. (Rychle odkvapí)

(Opona spadne)



Z NAVRATU KE KLASICE

Naši furianti Ladislava Stroupežnického v podání DS OB Kojice, Foto Antonín Janda



AMATÉRSKÁ SCÉNA, ročník 20 (Ochotnické divadlo, ročník XXX)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Zdeněk Marek. Redakce Jaroslav Kabiček, Michaela Grimmová. Grafická úprava Nina Roháčová. Technická redakce Věra Suchánková. Redakční rada Ivan Bednář, Milan Cikánek, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Horánek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Viktor Oktábec, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíková 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov - 7970-82. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — ÚED Praha. Objednávky ze zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs. Číslo 2/1983 redakčně uzavřeno v prosinci 1982.

© Panorama, Praha 1983

