AS 76

4

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 13
DUBEN
KČS 4





MÁJOVCI DĚTEM

Šestnáct pražských ochotnických souborů pravidelně hraje pro děti. Nejdelší tradici na tomto významném úseku společenské služby má Divadelní soubor MÁJ Ústředního kulturního domu železničářů. Snímky P. Štolla seznamují s jejich poslední inscenací pro děti – Pasáčkem vepřů K. Voglové. – Na titulní straně Štollův záběr dětského souboru Radoňáček, který uvádí J. Valešové Boty z pohádkové Lhoty







OCHOTNICKÁ PRAHA

O pražském amatérském divadle existuje řada mylných představ. Jedna z nich je, že v Praze je řada vhodných místností, divadelních sálů a závodních klubů, v nichž mohou amatérské divadelní soubory rozvíjet činnost, studovat hry, pořádat představení, přehlídky apod. Ale skutečnost je taková, že jsme v Praze po tři roky usilovně hledali vhodnou místnost pro pořádání městské přehlídky celovečerních her. Pronajmutí profesionálního divadla stojí hodně peněz. Pronájem sám o sobě je drahý, služby (provoz) v divadle ještě dvakrát dražší. Každé představení by vyšlo do tisíců. Proto jsme se tohoto záměru vzdali a pátrali po jiných sálech. Zbytečně. Ty jsou ve všední dny zadány pro různé konference, významné kulturně politické cyklické akce, kursy společenských tanců apod. Až vloni na jaře se podařilo Obvodnímu kulturnímu domu Prahy 4 otevřít Divadlo Braník, které bylo řadu let v pronájmu Čs. televize. Když se blížil termín vypršení nájemné smlouvy, postavili se pracovníci OKD Prahy 4, zejména Gabriela Preisová, energicky za to, aby smlouva prodloužena nebyla a Divadlo Braník bylo vráceno svému účelu, tj. potřebám amatérských divadelních souborů a místní kultury. Získali podporu ONV Prahy 4 a s jeho pomocí dosáhl, že pronájem Divadla Braník nebyl Čs. televizi prodloužen. Členové divadelních souborů OKD Prahy 4 BRANÍK a VLAST se s chutí a elánem pustili do renovace divadla, uvedení do jeho původního stavu. Odpracovali přitom stovky brigádnických hodin, podněcováni a posilováni představou, že budou mít s v é divadlo, v němž budou moci zkoušet a hrát. Díky uvedeným institucím a lidem tedy získala nejen místní kultura, nýbrž i pražské amatérské divadlo prostor, kde se může důstojně prezentovat formou přehlídek, v němž mohou pražské soubory reprízovat svá představení apod.

Zde se také loni v zimě odehrála přehlídka celovečerních inscenací, která vydala svědectví o současné úrovni pražského ochotnického divadla. Pořadatelé (Městská rada zájmové umělecké činnosti, Pražská odborová rada, Pražský výbor SČDO, Obvodní kulturní dům Prahy 4 a Kulturní dům hl. m. Prahy) ji nazvali I. pražská přehlídka celovečerních her amatérských divadelních souborů. Prakticky však první nebyla. V Praze se takových přehlídek konalo ve vzdálenější minulosti mnoho. Tato však byla první po XIV. sjezdu KSČ, který vyjádřil zájmové umělecké činnosti pracujících a mládeže jednoznačnou a výraznou podporu a otevřel dveře její renesanci. Není proto divu, že se zdá, jako bychom začínali znovu. Zvláště když bylo před tím tolik hubených let.

Kromě čtyř zařazených do programu přehlídky mohly plným právem vystoupit další přední pražské amatérské divadelní soubory, jako např. Ústředního kulturního domu železničářů MÁJ s Wolfovým Profesorem Mamlockem, Obvodního kulturního domu Prahy 9 GONG s Čechovovým Strýčkem Váňou, Obvodního domu pionýrů a mládeže Prahy 5 ZÁMEČNICE s Puškinovým Kamenným hostem. Smyslem tohoto poukazu bylo připomenout širší zázemí přehlídky a další hodnoty pražského amatérského divadla.

Na představení Divadelního souboru OKD Prahy 4 BRANÍK/VLAST ocenila porota především výběr hry. Jegor Bulyčov a ti druzí se v Praze nehrál již řadu let. (Dnes je v repertoáru Divadla EFB.) Má co říci i dnešním divákům v naší zemi, přestože je to hra, jejíž námět čerpal M. Gorkij z doby carského Ruska, z doby před Velkou říjnovou socialistickou revolucí. Na množství postav zobrazil rozložení společenských sil a jejich střetávání vyúsťující v revoluční pohyb. Režiséru V. Kasalovi se podařilo dát představení jasnou koncepci, pevný vnitřní řád a soudržnost (což je zvláště důležité při takovém množství postav a krátkých výstupů). Aktivní dramaturgie potom navíc zdůraznila myšlenku touhy po čistších mezilidských vztazích, po aktivním činorodém životě, zahleděném do perspektivy spravedlivějších, lidštějších a nadějnějších sociálních přeměn. Ve většině dobré a u hlavních představitelů pozoruhodné herecké výkony (Bulyčov — R. Moučka, Alexandra — D. Kobrlová) spolu s filosoficko-básnickými myšlenkami textu jsou nesporně nositeli působivosti představení. Neznamená to, že představení nemělo nedostatky. Filosofické pasáže a myšlenky, myšlenky silně obrazné, by měly z jeviště více vyznívat a doznívat, některé postavy jsou ploché, bez psychického zázemí a patřičné psychické dynamiky, jiné jsou nedostatečně rozehrány do hereckých (pohybových !) akcí atd. Tyto dílčí nedostatky však nemohou příliš ubrat na celkovém sympatickém dojmu, který představení v divákovi vyvolalo.

Divadelní soubor OV SSM Prahy 6 EXCELSIOR vnesl svým představením do přehlídky osobitý humor a osobité poetické vidění světa J. Hladkého, svého vedoucího a režiséra. Čechovův text mu sloužil spíše za východisko k jeho záměrům. Představení proto „vysílá na jiné vlně" než Čechov, což některé diváky (i profesionální herce) pobouřilo, vyvolalo pocity nesouhlasu či dokonce nevole. Šli na Čechova a ne na Hladkého! Byli proto zklamáni. Kdo však nebyl v zajetí konvence a puritánství, třeba dobře míněného, ten se při představení upřímně bavil, mnohokrát se upřímně zasmál, ale i vážněji zamyslel. Představení doslova srší režijními nápady, situační komikou, vtipem a humorem. A to v takové míře, že snad jimi až plýtvá. Stejně tak i nakažlivým temperamentem mladých herců a vervou, s nimiž hrají. Protože to vše je podloženo seriózními základy „uměleckého řemesla" uměleckým citem a vkusem, citem pro míru akce, nadsázky apod., a protože jsou role, až na nesčetné výjimky, perfektně zvládnuty, vyvolává představení pocit lehkosti, okamžitých nápadů, spontánní improvizace. Je pravda, že ne všechny jednoaktovky, zahrnuté pod společným názvem Zina ti posílá pusu, měly v realizaci stejnou hodnotu. Vyskytla se i nedůslednost v režijně dramaturgické koncepci (prolog exponoval něco jiného, navozoval očekávání něčeho jiného, než se po něm začalo odehrávat). To však byly zanedbatelné kazy na jinak neobyčejně sympatické tváři představení, v němž dominuje radost z herecké akce na jevišti a potěšení z reakce diváka v hledišti.

Divadelní soubor SZK MOTORLET-IPS uvedl hru I. Bukovčana Než kohout zazpívá. Režíroval ji herec Realistického divadla Z. Nejedlého V. Kaňkovský. Porota už při premiéře konstatovala, že toto představení je určitým zlomem v umělecké úrovni souboru, znatelným krokem k vyšší kvalitě. Je dobře, že k tomu došlo právě u této hry, která je apelem na svědomí a mravní kvality diváka. Na přehlídkovém představení bylo vidět, že soubor hru již delší dobu nehrál, že na ní přestal soustředěně pracovat. Proto představení zřejmě ztratilo temporytmus, vnitřní soudržnost a gradaci. Mělo „dramatický tah" a nerv pouze v první polovině, v druhé ztrácelo postupně napětí, pevný jevištní tvar a tempo, takže vyznělo poměrně nepřesvědčivě přes některé pěkné herecké výkony.

Divadelní soubor KDDP DOPRAPO do přehlídky přispěl Asyrským králem. Hru napsali manželé St. a P. Weigovi na motivy povídky L. N. Tolstého. Představení, které režíroval M. Kyška, bylo na jevišti pevně posazeno, mělo jasnou a logickou koncepci. Bylo stylově čisté, mělo silný emotivní poetický náboj ve výtvarné složce (scéně, kostýmech), působivou moderní hudbu. Vůbec je třeba říci, že

jako celek, včetně pohybové složky, má dech moderního jevištního tvaru a výrazu. Je nesporně dramaturgickým přínosem nejen v oblasti pražského amatérského divadla. Hlavní myšlenku buduje na příběhu asyrského vládce, krále Asarchadona. Ta je dnes, a snad zvláště dnes, kdy současný člověk pod záminkou povinností, okolností, nutností apod. v sobě tlumí hlas lidského svědomí, neobyčejně významná. Je přitom prostá: Než něco nepříjemného či zlého ať z jakýchkoliv příčin uděláš jinému, prožij a procíť nejprve jeho situaci, do níž ho dostaneš. Text hry má svá úskalí, která vyrůstají z faktu, že má základ v pohádkovém ději, který se zpravidla a i v tomto případě vyznačuje určitou naivitou, jednoduchostí a přímočarostí postav, zásahy nadpřirozených bytostí atd. Realizaci textu také komplikuje obsah hry, která má tři roviny: reálnou či realistickou, která směřuje k realistickému výkladu, nadpřirozenou či pohádkovou, která působí rušivě na první rovinu, stejně jako prvky symbolistní, mysteriózní apod. Představení již od premiéry bylo a zřejmě ještě bude dotvářeno v některých složkách, zvláště textové, režijní a herecké, jak ostatně naznačuje tvůrčí neklid či nespokojenost autorů i režiséra s dosavadními výsledky. Stojí to za to, neboť přináší hodnoty, naznačuje možnosti, jak „znít" z jeviště moderním tónem našeho století, přestože jde o námět z dávné historie lidstva.

Náš pohled na ochotnickou Prahu ještě rozšíříme alespoň stručnou zprávou o IV. pražské přehlídce amatérského divadla pro děti.

V Praze existuje šestnáct amatérských divadelních souborů, které uvádějí hry pro děti. Doplňují tak bílá místa, která nestačí pokrýt profesionální pražská divadla. Orientace amatérských divadelních souborů směrem k dětskému divákovi je v Praze tedy podnícena objektivní sociální objednávkou či potřebou. Divadelní soubory našly vděčné obecenstvo. Vnímavá dětská duše a mysl přijímá podněty z jeviště velmi intenzívně, soustředěně a zaujatě. To vytváří základní předpoklad pro pozitivní výchovné působení.

Proto této činnosti amatérských divadelních souborů věnují pražské městské instituce soustavnou pozornost a péči. Proto také Městská rada ZUČ, Pražská odborová rada, Pražský výbor SČDO, Obvodní kulturní dům Prahy 6 a Kulturní dům hl. m. Prahy pořádají každý rok přehlídku produkce uvedených souborů. Tak jako v minulých třech letech i letos se konala přehlídka v hezkém moderním sále Kulturního domu Prahy 6 ZAVADILKA každou neděli, počínaje 8. únorem a konče 7. březnem. Vystoupilo na ní s pohádkami pět souborů: OKD Prahy 4 BRANÍK - VLAST uvedl od S. Oubrama a V. Nováka Vodníka Mařenku, ÚKDŽ MÁJ od K. Voglové Pasáčka vepřů, OKD Prahy 10 BOZDĚCH od J. Makaria Koláč štěstí, OKD Prahy 8 J. K. Tyl od Vl. Čorta O líných strašidlech a KDDP DOPRAPO od O. Daňka Zvířátka a petrovští loupežníci. Pět představení bylo vybráno ze sedmi přihlášených do konkursu o účast v přehlídce. Program přehlídky obsahoval představení, která pomáhají v dětech pěstovat smysl pro orientaci v soustavě mravních hodnot, mezi dobrem a zlem, sociálním právem a bezprávím, poctivostí a nepoctivostí, upřímností a pokrytectvím, pracovitostí a leností atp. Pomáhají tak spoluvytvářet myšlenkový a emocionální základ, z něhož vyrůstá soustava pozitivních životních hodnot socialistické společnosti.

IV. pražská přehlídka amatérského divadla pro děti, stejně jako tři přehlídky předcházející, přinesla mnoha dětem hodně hezkých zážitků. Byla však především tvůrčí dílnou nejen pro všechny soubory vystupující v přehlídce, nýbrž i pro členy souborů dalších, kteří se zúčastňovali přehlídkových představení, besed s odbornou porotou, kteří byli seznámeni s názory dětské poroty, názory dětských i dospělých diváků (ti vyplňovali anketní lístky), i názory členů ostatních souborů. Byl zde v živých a obsáhlých diskusích dále formulován a hlavně konkretizován estetický ideál moderní jevištní pohádky, o jehož realizaci pražské amatérské divadelní soubory v posledních letech usilují.

Významnou podporu přehlídce vyjádřilo Revoluční odborové hnutí nejen značnou dotací z prostředků Pražské odborové rady, nýbrž i ze strany pěti závodních výborů ROH (Motorlet, Tesla, Radiospoj, Elektrárny Holešovice, Praga a Tesla Karlín), které nad jednotlivými představeními převzaly ochotně patronáty.

Přehlídka se stala významnou událostí v životě pražského amatérského divadla.

VÁCLAV VANIŠ

OCHOTNÍCI NÁRODNÍMU DIVADLU

Akce, vyvolaná ÚV SČDO na počest XV. sjezdu KSČ, se již naplno rozběhla. Prvními pracovními dny byla sobota a neděle 7. a 8. února 1976. V historické i sousední budově Národního divadla přemísťovalo hbitě archívní materiál 32 svazáků pod velením s. Miroslava Brožíka, vedoucího Docela malého divadla Mě SSM, a vedoucího jevištního provozu ND s. Hory. Soubor pracuje při Spojeném závodním klubu Benar v Litvínově a bude ještě letos několikrát v brigádě pokračovat. Dalšími přihlášenými — většinou na duben až červen — jsou ochotnické soubory z Vysokého n. Jiz., z Pardubic (Divadélko v Cihelně), ze Sezemic, Žimrovic a Štěpánkovic (Opavsko), z Prahy (Bozděch a Motorlet - IPS) a 35 členů souboru Klicpera z Radonic u Kadaně. Z loutkářských souborů se přihlásily Kováček, Pimprle a Zvoneček z Prahy a soubor loutkové scény Před branou při Městském kulturním středisku v Rakovníku. Celkem se do poloviny února t. r. sešlo 15 závazků, počet brigádnických hodin je již 8000 a zapojeno je 400 divadelních ochotníků a loutkářů. Práce se účastní též členové předsednictva ÚV SČDO, vždy následující den po svém zasedání v Praze.

Adresa, na kterou se mají zasílat přihlášky (u skupin 4 týdny předem s ohledem na zajištění ubytování a dopravy autobusem ND): Sekretariát ÚV SČDO, Krymská ul. 21, 101 00 Praha 10.

Věříme, že přihlášení nezklamou a pomohou tak zvládnout významné přípravné práce pro rekonstrukci a celkovou stavební obnovu ND. **Ap**



PATNÁCT SEZÓN OLOMOUCKÉHO STUDIA aneb PROČ DĚLÁME MUZIKÁL

Amatérské studio Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci vstupuje do patnácté sezóny své existence. Za těch patnáct divadelních sezón uvedlo patnáct premiér a natočilo dvě původní televizní inscenace. Za těch patnáct sezón se také vystřídala v jeho řadách téměř stovka mladých lidí, z nichž někteří nakonec našli svou profesi právě u divadla. Není ovšem a také nebylo nikdy cílem Studia připravovat adepty hereckého umění pro profesionální dráhu. Skutečnost, že někteří ze souboru zakotvili natrvalo u divadla jako profesionálové je sice potěšující výsledek pro pedagogické a umělecké vedení souboru, ale v žádném případě počet profesionálních divadelníků vyšlých ze Studia nemůže sloužit jako rozhodující podklad k bilanci činnosti souboru.

My vlastně nechceme vůbec bilancovat, protože bilance, to je vždycky jakýsi součet, který něco podtrhuje, končí anebo uzavírá. Ale naše Studio začíná každou novou sezónu znovu a od začátku s partou nových mladých lidí, které jako všechny ochotníky spojuje láska k divadlu, ale přiznejme si, že i láska k dobré partě, která s sebou nese všechny patologické příznaky velké lásky: štěstí, smích, pohodu, ale také spory, slzy a mnohdy i rozchody.

Za těch patnáct sezón procestovalo Studio veliký kus světa. Soubor se zúčastnil mnoha zahraničních festivalů, kde měl možnost konfrontovat výsledky své práce se soubory z celého světa. Ale ani v tomto kontextu nelze hledat smysl práce našeho souboru, protože nebyly jenom výhry, ale i tvrdé prohry a zklamání.

Domnívám se, že kromě obecného poslání amatérského divadla lze hledat jeho smysl ve specifické práci, vyhraněnosti a nakonec i v jeho poslání v provozu profesionální scény, jehož je statutovou složkou. Patnáct divadelních sezón není jen počet představení, počet diváků a součty úspěchů či neúspěchů. Čísla nejsou totiž v tomto případě vůbec podstatná. Podstatné je to, že Studio existuje, že pracuje, že prostě je.

Uplynulých patnáct sezón potvrdilo, že onen nápad ze začátku šedesátých let, zřídit při profesionálních scénách amatérská divadla, lze realizovat. V Olomouci šlo, díky pochopení vedení divadla, realizovat i víc.

Olomoucké Studio má své vlastní tvůrčí zázemí, režiséra, autora, skladatele a nakonec i výtvarníka z řad členů souboru. A uměleckého profesionálního vedoucího, jehož citlivé a pedagogické vedení umožňuje členům Studia realizovat vlastní inscenační představy. A díky této vzájemné spolupráci a díky tomu, že vedení divadla dává široký prostor k vlastní tvůrčí práci a že Studio svou specifickou dramaturgií nesupluje činnost profesionální scény, získal soubor zcela výjimečné postavení v amatérském divadelnictví. A to nejen podmínkami, které pro svou práci má, ale i vyhraněností žánru, kterému se věnuje a který je v amatérském divadle dosti ojedinělý: m u z i k á l u.

Není to cesta vůbec jednoduchá, protože na rozdíl od divadel s tradičním repertoárem stojí dramaturgie souboru neustále před otázkou — a co dál? Jak dál, aby soubor neustrnul? Aby se neopakoval?

Ano. Nebezpečí stereotypu je v tomto žánru (hlavně v používaných prostředcích) daleko větší než u tradičního repertoáru.

Ale proč se pak muzikálu tak soustavně věnujeme? Budeme-li upřímní, přiznáme si jedno. Studio nemá sil k tomu, aby realizovalo tradiční ochotnický repertoár. A poku-



sy v tomto směru nedopadly obyčejně právě úspěšně. Všimneme-li si ale jednotlivých muzikálových inscenací Studia blíže, zjistíme, že jejich doménou, motorem, anebo chcete-li základním inscenačním prvkem je kolektiv, ať už je to parta, dav anebo chór. A nikdy tento kolektiv není potlačen na úkor sólistů. Spíše naopak. Je vždy základním momentem inscenace a právě z něho celá inscenace vychází. A z této skutečnosti musí tedy nutně vycházet i naše dramaturgie. (Vzpomínám si, jak můj přítel ze Studia, Richard Pogoda, při jakési příležitosti pravil: „Donutte někoho z nás, aby hrál třeba Vávru. A Maryša ho neotráví, protože smíchy nebude moci. Ale dovolte nám, abychom to přepsali na dav Vávrů a dav Maryš, a možná, že z toho vyjde docela slušná vražda . . .")

A proto tedy dramaturgie souboru, pokud nemá titul z vlastní autorské dílny, hledá hru, kde by úpravou nebo úplnou adaptací mohla režie uplatnit tento základní inscenační prvek.

Někdo by snad mohl považovat tento princip za obezličku, za jakousi falešnou kartu ve hře a nevím za co ještě. Není tomu tak. Chceme dělat pouze to, nač nám síly stačí. A co nás baví. A proto se pokoušíme o muzikál, protože je to žánr, který svou formou vyhovuje mentalitě členů souboru, protože je-li mladým lidem něco vlastní, tak je

to obyčejně smysl pro rytmus, tanec, zpěv a hudbu. Proč tedy z toho pak neudělat programový plán? (A ještě jedna maličkost hraje důležitou roli. Existuje taková dohoda, že kdyby někdo z nás si začal myslet, že děláme Umění, polejeme ho studenou vodou.)

Občas z řad ostatních ochotníků slyšíme výčitku v tom směru, že jsme vlastně profesionálové. Domnívám se, že tato připomínka není oprávněná, neboť na rozdíl od druholigových hokejistů nemáme ani kalorné a podobné jiné výhody a navíc každý z nás je nejen řádně zaměstnán, či studuje, ale řádně do zaměstnání či do školy dochází. S výjimkou jediného člena, který je důchodcem.

Máme ke své zájmové činnosti opravdu profesionální podmínky. Jsou ale naprosto stejné, jaké poskytují svým souborům mnohé závodní kluby ROH. Já osobně znám jistý soubor jistého závodního klubu, který kromě profesionálního režiséra, profesionálního choreografa, profesionálního orchestru a dokonce profesionálního korepetitora má své vlastní kufry s emblémem onoho klubu! Což my, mé čestné slovo, nemáme. Myslím tím kufry, orchestr a korepetitora.

A jestliže se tedy některé závodní kluby ROH chovají ke svým souborům jako k popelce, neměla by se kritika obrátit právě tímto směrem? Neměly by tyto soubory upozornit své zřizovatele na konkrétní usnesení a závěry příslušných ústředních orgánů, které jednoznačně vyjadřují podporu zájmové umělecké činnosti?

Naše olomoucké Studio má opravdu ke své práci vynikající podmínky. Jsme za ně velice vděčni. A je nakonec i logické, že těmto podmínkám odpovídají i výsledky.

Je pochopitelné, že profesionální scéna, která nám poskytuje veškerou pomoc, oprávněně vyžaduje, abychom ke své práci přistupovali odpovědně. A tady začíná onen kus dřiny, kterou už málokdo vidí.

Spolupráce s profesionální scénou, to je pevný ferman, zkoušky čtyřikrát i pětkrát týdně večer, dodržení stanovených termínů, přesnost, dochvilnost a kázeň, protože profesionální divadlo je fabrika, která produkuje, a ve které se ani to amatérské kolečko nesmí pohybovat tak, aby narušilo naplánovaný chod.

V úvodu tohoto zamyšlení nad patnácti sezónami olomouckého Studia jsem mluvil i o rozchodech. Ano, a nebylo jich málo, protože ti, kteří toto pracovní tempo nevydrželi, vzdali. Ale přišli jiní a vydrželi. A nemohli by bez tohoto tempa nyní už ani být.

A mohu-li být alespoň v něčem kategorický, ať je to kritika staronového ochotnického neduhu, který spočívá v tom, že režisér má jedno velké a vroucí přání: ABY SE MU LIDI SEŠLI!

Znám soubor, ve kterém režisér čte pravidelně text nejméně za tři nepřítomné.

Znám soubor, ve kterém pan X odmítne hrát, dokud tam bude paní Y.

Znám soubor, ve kterém paní Y odmítne hrát, protože ne ona, ale paní Z hraje hlavní roli.

Znám soubor, ve kterém slečna V se o generálce rozhodne nehrát, protože v těch šatech, které jí režisér předepsal, vypadá nemožně. I když o to, aby vypadala nemožně, právě jde.

Znám vůbec několik souborů, ve kterých (a to je můj zcela subjektivní pocit) jde o to, aby o nic nešlo.

A proto tak fandím těm, kterým o něco jde. I když úspěch nebývá jednoznačný.

Dovolte mi zalistovat v historii našeho moderního amatérského divadla. Vždycky jsem obdivoval precizní divadelní stroj brněnských Skřivanů. Býval jsem nadšen stylovou čistotou inscenací slovenských kolegů z Bratislavy-Nivy. Nesmírně mne zaujala Baštova představení z Českých Budějovic. A dodnes nemohu zapomenout na svůj obrovský zážitek po zhlédnutí některých inscenací Docela malého divadla z Litvínova. Dneska, při psaní tohoto článku si uvědomuji, že jsem nikdy nepátral po tom, jaké měly tyto kolektivy podmínky k práci! A za všemi těmito jmenovanými soubory byla přes odlišnost žánrů, které uváděly, ještě vidět kromě pochopitelného nadšení pro věc, jedna důležitá maličkost: odpovědný kus dřiny.

PAVEL DOSTÁL

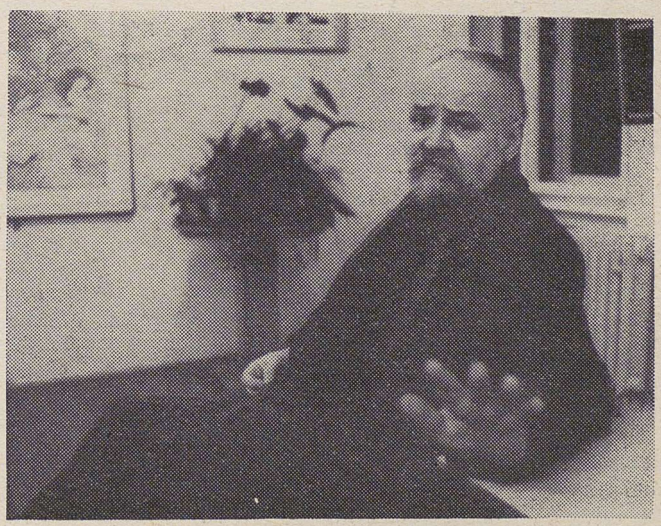
IVAN VYSKOČIL

PŘEDMĚT: JEVIŠTNÍ IMPROVIZACE II.

V devátém čísle minulého ročníku jsme začali řeč o jevištní improvizaci jakožto o vyučovacím předmětu. A zhruba jsme si řekli podmínky, okolnosti tohoto příběhu. Jak žáci, jak učitel a taky, že vnitřní partner. U toho vnitřního partnera by stálo za to se zastavit a říci si jeho příběh. To značí naznačit, které osoby jsou ve hře.

Předpokládejme, že už se nějakou dobu — třeba od toho devátého čísla minulého ročníku, abychom to neuspěchali, pokoušíme o „veřejnou samotu", řečeno s Konstantinem Sergejevičem Stanislavským, o koupelnu a koupelnové inscenace, řečeno s námi, a že se nám to někdy i daří. Máme tedy s vnitřním partnerem své zkušenosti. Poznali jsme, že vnitřní partner vstupuje do hry — a dokonce hru otvírá! — především jako d i v á k.

D i v á k se dívá, v n í m á a u v ě d o m u j e s i — říká se taky r e f l e k t u j e — situaci. Co se děje (nebo neděje), kdo to dělá (nebo nedělá), jak to dělá (nebo nedělá) a jaká ta situace je (nebo není), případně — a to bývá důležité — jak, na co taková situace vypadá (nebo nevypadá). Divák tedy také, do jisté míry, p ř e d j í m á a v y s v ě t l u j e. Co by to nebo ono být m o h l o.



Pro náš případ je zvlášť důležité, že tenhle divák (náš vnitřní divák, chceme-li) vnímá a uvědomuje si určitou situaci jakožto situaci hry. A proto taky jednání toho, kdo je v situaci hry vnímán, jako jednání herce.

A tu to máme! Ten náš vnitřní divák z nás, neboť o nás jde, tím, že se na nás začne dívat jako na herce, že sleduje naše jednání jako jednání herce ve hře (záměrné a smysluplné), tím z nás udělá herce. A ze situace, ve které se nacházíme, hru. Hrome! (Ale pozor! Důležitý je ten impuls, ten nápad, kdy a jak vlastně tohoto vnitřního partnera napadne být divákem? Sledovat naše jednání, naši situaci jako hru?)

Náš vnitřní partner, náš divák nás jako herce ve hře nejen vnímá, ale on na nás jako na herce taky reaguje. Ovšem reaguje na nás „uvnitř". Jako hlas, hnutí, pocit. Jde o to — jak už ostatně víme — tyhle jeho reakce zveřejnit. „Dát jim tělo", dostat je „ven", do hry.

Ve chvíli, kdy se divák projeví, kdy se zveřejní, jedná a stává se tudíž hercem. Vymění si místo s hercem a herec si zase vymění místo s divákem. Z jednajícího (tedy z aktéra) se stane vnímající a z vnímajícího jednající.

Rozumíte tomu? Znáte to?

Tohle provokování, tohle podmiňování, tahle vzájemné tvoření diváka hercem a herce divákem, tahle jednota dvojího (nebo...) a dvojakost jednoho, to je v pravém smyslu dialog. Dialog jako proces provokace, podmiňování atd.

A dostane-li se tato oscilace do takového švunku, že překoná zemskou přitažlivost, tíži zvyků a obvyklostí, a vzlétne, dojde k tomu — a tady mohu jen citovat, asi nepřesně, přesný výrok Jana Wericha — že „ucho žasne, co to huba mluví". Ano, ucho, náš divák, a huba, náš herec.

To se přece stává, že se člověk takhle utrhne, odváže, že sám sebe nemůže poznat, že se sleduje s úžasem a taky s dychtivostí a radostí. Ne že by to, co dělá, co mluví, dělat nebo mluvit chtěl. Ne že by to měl připraveno, že by o tom věděl. O tom se dovídá ze hry. A jeho poznání, jeho pochopení (aha!) a žasnutí jsou momenty, které hru stupňují a rozhojňují. A pokud jde o zážitek, tak v takové chvíli člověk prožívá ne tak to, že on hraje, jako to, že to v něm hraje. A že to s ním hraje. Že tohle je to ono! Jak říkají někteří: zjasněné vědomí. Exaltace. Inspirace. Maximální koncentrace a lehkost. Ale hlavně náramný požitek. Gaudium!

Ačkoli tyhle „dvě postavy" v sobě, svoji „dvojjedinost" objevil a zakouší nejeden z nás, přece jen málokoho napadne, že by mohl tyhle dva, jejich vzájemné působení, možnosti a „techniku" jejich působení, jejich projevu a jejich výrazu, soustavněji zkoumat. Poznávat a rozvíjet. Cvičit. A třeba i před druhými a s druhými. Připadal by si — nebo připadá si — při tom jako blázen. (Tohle slyším nejednou při vyučování. A je to stará zkušenost, že se žáci bojí a že nedovedou s plným zaujetím a s vážností — rozumí se s vážností Friga, Chaplina, klaunů — bláznit a „blbnout".) Přece však to je nejorganičtější a nejpřímější cesta k pochopení hry, k pochopení dialogu a k učení se dovednostem hrát si, dialogické hry. Mohlo by se mluvit o zvládnutí techniky a mechanismů hry. Jenže to poněkud svádí k strojařskému chápání.

A tady opovážlivě prohlásíme, že ve hře, která je (nebo být má) skutečnou hrou — a pro jistotu řekneme ještě hravou hrou —, je každý partner vnitřní. Tedy že ve hře jiný než vnitřní partner neexistuje.

Taková hra je dána schopností (posléze dovedností) přijmout druhého do svého „vnitřku", do svého těla — šlach, svalů, kloubů, vnitřností, nervů, kůže —, mít ho v těle a vnímat ho tělem a odpovídat mu svým jednáním. Taková hra je dána schopností vnímat sebe ve druhém. Jako v zrcadle. Jinak řečeno, vidím v něm, v jeho jednání sebe, předjímám jeho jednání a prožívám jednotu, onu dvojjedinost jednání a vnímání, partnera, jako sebe a sebe jako partnera.

Hra s vnitřním partnerem, kdy jsme sami sobě hercem i divákem, je modelem, základní zkušeností a dovedností pro hru s partnerem „vnějším", pro jeho „zvnitřnění" ve hře a hrou.

Tedy proto, abychom získali prostor, citlivost a smysl pro partnera — pro druhého v sobě i pro sebe v druhém — začínáme si s tím „vnitřním partnerem".

Jedinečnou demonstrací zmíněné dvojjedinosti, dokonale artikulované hry s vnitřním partnerem, kdy jeden je sám sobě divákem i hercem, ale také demonstrací „zvnitřňování" oněch „vnějších" patrnerů, jejich včleňování do hry je hra Chaplina. Vzpomeňme na jednotlivé scény z takového Monsieur Verdoux.

Snad ještě názornějším příkladem by mohla být hra dokonale sehrané dvojice herců. Nebo — řekněme — klaunů. A je-li jejich hračkou také jazyk a myšlení (nebo nemyšlení a namyšlenost), pak klaunů intelektuálních. Tady je na první pohled a každému patrné, že jde o dvě osoby, o dvě role. A ať už se jejich postavy v té které hře jmenují jakkoli, je jeden de facto Herec a druhý Divák. To je základní schéma jejich hry. Prakticky to znamená, že jeden z nich je o trochu víc herec, že druhý je o trochu víc divák, že však si jsou vzájemně hercem a divákem, že každý z nich má, dovede, jsou mu vlastní obě role, že má v sobě i toho druhého. Je to asi tak, že je-li mi vlastní hra, projev toho druhého tak, že to mohu kdykoli — jak se říká „z fleku" — hrát místo něho (a on naopak tu moji část hry, tu moji „roli" místo mne), nemohu ho nemít „v sobě", nemohu ho necítit a nevidět a neposlouchat, tedy neslyšet, nemohu mu neodpovědět.

Jan Werich prý řekl, že herecké umění spočívá v podstatě v tom, slyšet partnera a odpovědět mu. To vypadá velice jednoduše, nemýlí pravda? Hnedle jako legrace. Že na tom jako vůbec nic není, než slyšet a odpovědět. A zase slyšet a zase odpovědět. Hm, ono na tom asi opravdu nic není, když to někdo umí. Slyšet a odpovědět.

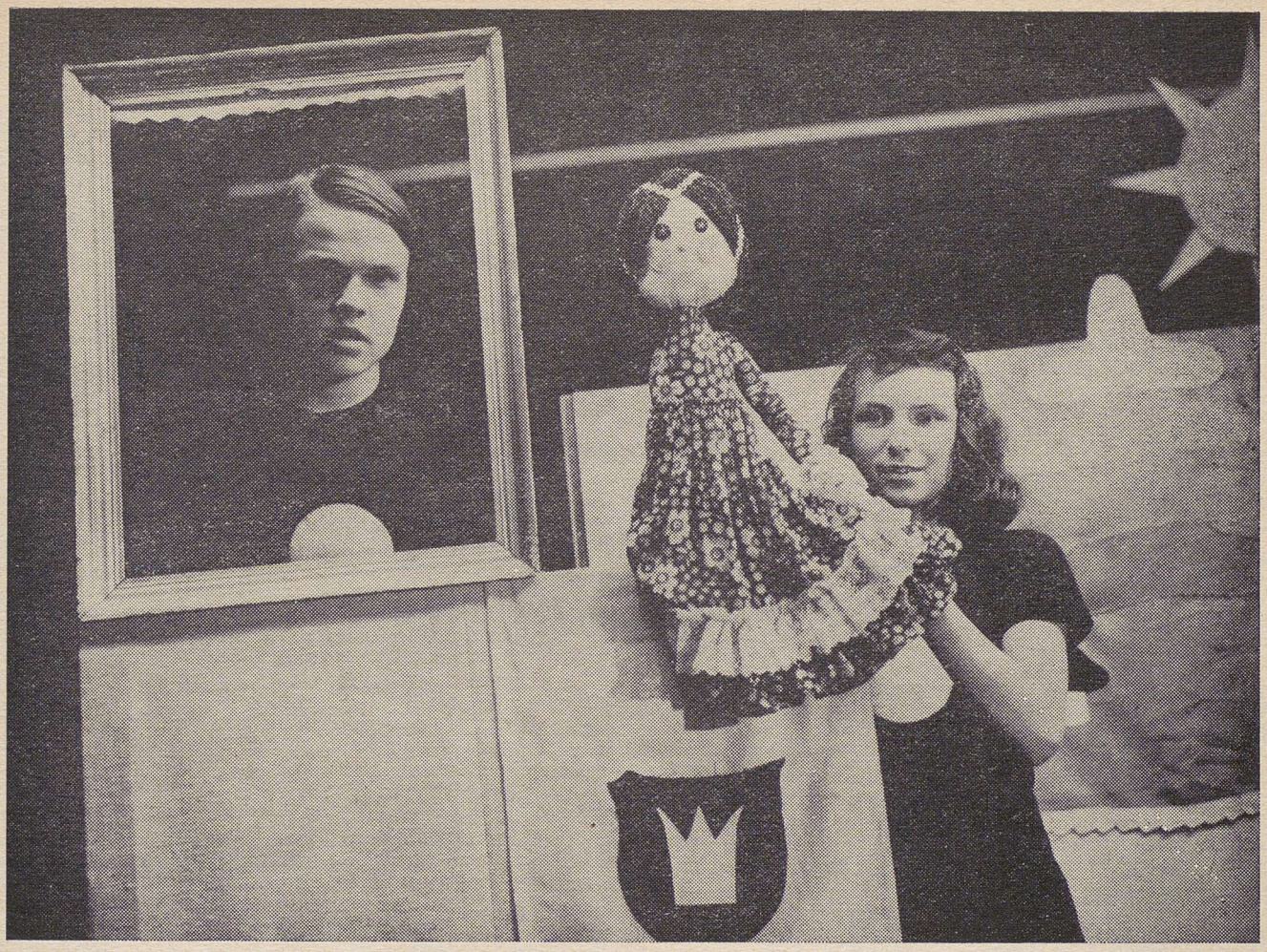
Někoho možná napadlo, jestli ta dvojjedinost, ta oscilace herec-divák a vůbec to o čem je řeč, nemá co dělat taky s tím, čemu se říká smysl pro humor? „Být zároveň „v tom" i „nad", být zároveň hloupý i chytrý, bláznivý i moudrý. No, to s tím nejspíš co dělat má. A ne málo. Není-li ten smysl pro hru a smysl pro humor v podstatě jedno a totéž.

A někoho jiného třeba napadne, jestli tahle souhra a přímo dialektická jednota herec-divák se netýká, zejména vzhledem k právě zmíněnému smyslu pro humor a k tomu, že s představou improvizace se skoro vždycky pojí očekávání legrace, tedy jestli se to netýká jen určitého typu komediálního divadla? A jestli to je vůbec myslitelné v dramatu a v tragédii, v tomhle vlastním hájemství dramatického umění (až přímo Umění)? Tak co? No. To, o čem je řeč, to se přece týká živé dramatické hry jako takové. A tradiční tragédii by mohlo jen prospět, kdyby byla hrána s výrazným smyslem pro hru. Tedy i s výrazným smyslem pro humor. Že tomu tak nebývá, to je spíše důsledkem nesnadnosti takového „hravého" přístupu, než jeho žánrového omezení. Ostatně kdo to řekl, že nejvlastnějším vyjádřením současného světa a člověka je tragikomedie?

Snad je zřejmé, proč se kolem toho diváka v nás, toho vnitřního partnera, kolem těch podivuhodných proměn diváka v herce a herce v diváka v oscilaci hry, motáme tak dlouho. Abychom, seč můžeme, tuhle tak podstatnou a přece ještě tak málo známou zkušenost zachytili slovy. A nahlédli nejenom to, že, ale také to jak je divák (divák jako aktivita nebo funkce nebo pozice nebo rovina nebo role nebo osoba nebo jako ještě jinak nebo jako tohle všechno dohromady, jak je libo, ale při tom vždycky osobně) organickou součástí (partnerem) hry.

Tedy to, že divák je organickou součástí hry, to se poměrně ví. A dost dlouho. Horší už to je s věděním, kde takového diváka hledat a jak ho do té hry dostat. Ono to označení „divák" strašně svádí k tomu, upnout se na celkem anonymního diváka v divadelním hledišti. A toho různě aktivovat, provokovat, zapojovat do hry, dostávat na jeviště. Většinou s nezdarem.

Dokončení v příštím čísle



HEREC A POSTAVA

STANISLAVSKIJ A NATURALISMUS

Už při prvních vystoupeních K. S. Stanislavského v ochotnických představeních Moskevského spolku pro umění a literaturu si divadelní kritici všimli jeho mimořádné schopnosti opravdu živě a detailně charakterizovat postavu, tj. předvést ji s celou osobitostí jejího zevnějšku, oblečení, způsobu mluvy a jednání. Přitom prý leckdy neváhal využít některých rysů vnější charakterizace, které užil už předchozí představitel téže osoby. Ostatně, i to, co píše sám Stanislavskij v knize Můj život v umění, dosvědčuje, že i po založení Moskevského uměleckého divadla mu šlo ze začátku zejména o „pravdivost vnějšího obrazu postavy“: podle citované knihy navlékali na sebe mladí a nezkušení herci nového divadla všechno možné, přilepovali si kníry a plnovousy, nasazovali si paruky a klobouky v naději, že zachytí vzezření i hlas a fyzicky pocítí samo tělo osob, které měli za úkol v představení takového Cara Fjodora či Smrti Ivana Hrozného ztělesnit.

Jistě poněkud zjednodušeně, nicméně přece jen s plným oprávněním se dá říct, že ve Spolku pro umění a literaturu i v začátcích Uměleckého divadla šlo o naturalistickou etapu ve vývoji K. S. Stanislavského — etapu, jejímž výsledkem bylo ovšem cosi velmi důležitého. To důležité podle Stanislavského bylo, že se při hledání charakterizačních prostředků nakonec obrátil — podle Ščepkinova vzoru — k „příkladům ze života“, místo aby se „v honbě za hereckými manýrami pro danou úlohu“ obracel „do zaprášených archívů starých zvetšelých tradic a šablon“.

Tahle slova se týkají výsledků, ke kterým Stanislavskij dospěl v inscenaci Shakespearova Mnoho povyku pro nic ještě ve Spolku pro umění a literaturu. A z citované pasáže v knize Můj život v umění si lze utvořit obraz o tom, nakolik tu šlo o známý etnografismus, rozvinutý pak zejména v souvislosti se „směrem historického žánru“ v raném MCHT. Ano, Stanislavskij říká, že za všemi omyly, s tímhle obdobím spjatými, se skrývalo „usilování o **skutečnou uměleckou pravdu**“. Ale tato „pravda byla u nás spíš vnější. Byla to pravdivost nábytku, kostýmů, rekvizit, jevištních světel, zvuků, vnějšího hereckého obrazu a jeho povrchního fyzického života“; mohli bychom říct, že šlo o pravdivost vnější **formy**. A Stanislavskij shrnuje: „Ve své převratné horlivosti jsme spěli přímo k vnějším výsledkům, vynechávajíce její nejdůležitější začáteční stadium, vznik citu.“

Ve skutečnosti tu nešlo jen o vznik citu; lépe řečeno, šlo o cit ve smyslu nějakého — vlastního, hereckého — **obsahu**. Cit měl vést od pouhé vnější charakterizace ke vzniku skutečné — originální — herecké postavy.

POSTAVA A CHARAKTER

O tom, že charakterizace dělá postavu, byl přesvědčen už C. Coquelin (starší). „Mezi typem vybásněným a živým je vždy jakéhos rozdílu; nepostačí stvořit duši, nýbrž musíme jí propůjčiti i tělo a toto tělo musí být jejím dokonalým, dle života pravdivým výrazem, musí míti svůj

zvláštní způsob, jakým jde, přichází, vstupuje, se vzdaluje, usedá, se směje, pláče, dýše, mluví, mlčí a veškeré tyto způsoby bytí, jednání a trpění musí býti v souvislosti, musí tvořiti osobnost v životě se naskytující, za pravou uznatelnou a k tykání nás vyzývající." To říká Coquelin v proslulé přednášce L'art et le comédien z r. 1880 o rozdílu mezi dramatickou osobou a hereckou postavou a mezi tím, co je úkolem dramatického básníka a co je úkolem herce, který musí dramatikem „vybásněnou" osobu **ztělesnit.** (Cituji z českého překladu Umění a herec, pořízeného velice pohotově, konkrétně r. 1883.)

O postavu jako jistou jednotu individuálních (příznačných, charakteristických) způsobů, reprezentujících samozřejmě jisté individuální vlastnosti (tj. povahové vlastnosti či vlastnosti pramenící ze sociálního postavení, povolání, sociálního či místního původu), tedy o postavu ve smyslu **charakteru** nešlo a nejde v herectví zdaleka vždy. Takové svědectví o hře italských hereček z konce šestnáctého a začátku sedmnáctého století mluví přirozeně nikoli o gestech charakteristických, ale vždy přiměřených, o pohybech harmonických a důstojných a chování vznešeném, tj. nikoli o něčem individuálním, charakteristickém a zvláštním, nýbrž o něčem **ideálním;** nemluví o charakteru, nýbrž o kráse a půvabu, uplatňovaném — a to platí jako pochvala — úplně stejně v **každé** roli. A jako pochvala to může platit — například u filmových hvězd — i dnes (a nejenom u žen a dokonce nejen do čtyřiceti).

Na nějakém ideálu jako na principu, kterým se má řídit a také řídí příslušné hrané jednání, je založeno klasicistní (a podobně i civilistní, zejména filmově civilistní) herectví. Ale o postavu ve smyslu charakteru neběží jenom v herectví orientovaném na ideál; o nic podobného neběží často ani v herectví orientovaném na realitu. Druh jednání (a jde tu vždy o jednání v nejširším smyslu, tzn. i ve významu chování), předpokladatelného třeba v roli Shakespearova Leara nebo Hamleta, se s představou jednání individuálně formovaného (lépe řečeno, vzhledem k přirozenému hercovu projevu deformovaného) v rámci daného charakteru srovnává jistě pramálo; nesmiřitelnost shakespearovského způsobu s realistickou kresbou charakterů se ostatně stala důvodem proslulé protishakespearovské polemiky Lva Tolstého.

Např. motivovat otázku, co člověk potřebuje, a s ní související Learův monolog (II, 4) jen jakýmsi Learovým charakterem ve smyslu psychologického realismu z konce minulého století, znamená minout se nejenom smyslem dané otázky, ale i smyslem Learovy tragédie: tragédie, která není jen tragédií krále doplácejícího na vlastní unáhlenost, nýbrž v jistém smyslu i tragédií každého člověka, jehož jménem klade také Lear svou otázku. Podobně jako v případě ostatních motivů, i zde, tj. v případě citované otázky, nahrazuje psychologicko-realistické herectví autentický princip a ideu, jimiž se vyslovení této otázky řídí, jediným principem a ideou „individuálního charakteru": tragédie o Learovi se redukuje na příběh nepochopitelně pošetilého stařika.

HEREC A MASKA

Naivní názor vidí někdy v herectví příležitost **být někým jiným.** Taková představa pochopitelně ze všeho nejméně odpovídá klasicistnímu a filmově civilistnímu herectví: koho sledujeme v příslušném filmu, je obvykle spíš Gabin než XY, jak zní jméno postavy. Podle romantické představy jako by herecké vystoupení v té nebo oné roli umožňovalo herci být tím, kým se stát by se mu jinak asi sotva mohlo podařit: herectví jako by mu umožňovalo realizaci jinak beznadějně skrytých možností; krajním případem naplnění takových tužeb je sebepředvádění, na hony vzdálené jakémukoli hereckému umění. Naturalistická tendence je spojena s tzv. přetělesněním, což je termín, který se v českém prostředí objevuje prvně nikoli v překladech Stanislavského, ale u Zicha.

Jde vlastně o rozvinutí citované Coquelinovy myšlenky. Podle Zicha jde sice také v herectví o „předuševnění", ale („nepostačí stvořiti duši," říká Coquelin) pro herectví je specifické přece jen právě přetělesnění (podle Coquelina musíme duši — vybásněné dramatickým spisovatelem — „propůjčiti i tělo"). Podstatou tohoto přetělesnění je podle Zicha **„kombinované tělesné zaměření** hercovo na ty vlastnosti, jichž pro svou dramatickou osobu potřebuje a jež ji pro hru dostatečně charakterizují". Tak vzniká jakási „organická maska" postavy, vytvářená nikoli jen kostýmem a líčením, ale především jistým základním tónem hlasu a základním držením těla, kterému kostým a líčení pomáhají. Podle Zicha jde o stabilní elementy postavy, které „odpovídají určitým vlastnostem dramatické osoby, vnějším i vnitřním": postava musí být zkrátka „stále táž. To je způsobeno nejen kostýmem a maskou, nýbrž i — a především — zaměřením na povahový ráz. Určitým trvalým zaměřením tělesným způsobí se **stejnosměrné modifikace** všech proměnlivých výkonů, mluvy i hry, takže výkony ty bereme vesměs relativně, měříce je právě zaměřením", tj. dobíráme se — v duchu psychologicko-realistické poetiky — smyslu každého prvku jen v kontextu charakteru či organické masky postavy.

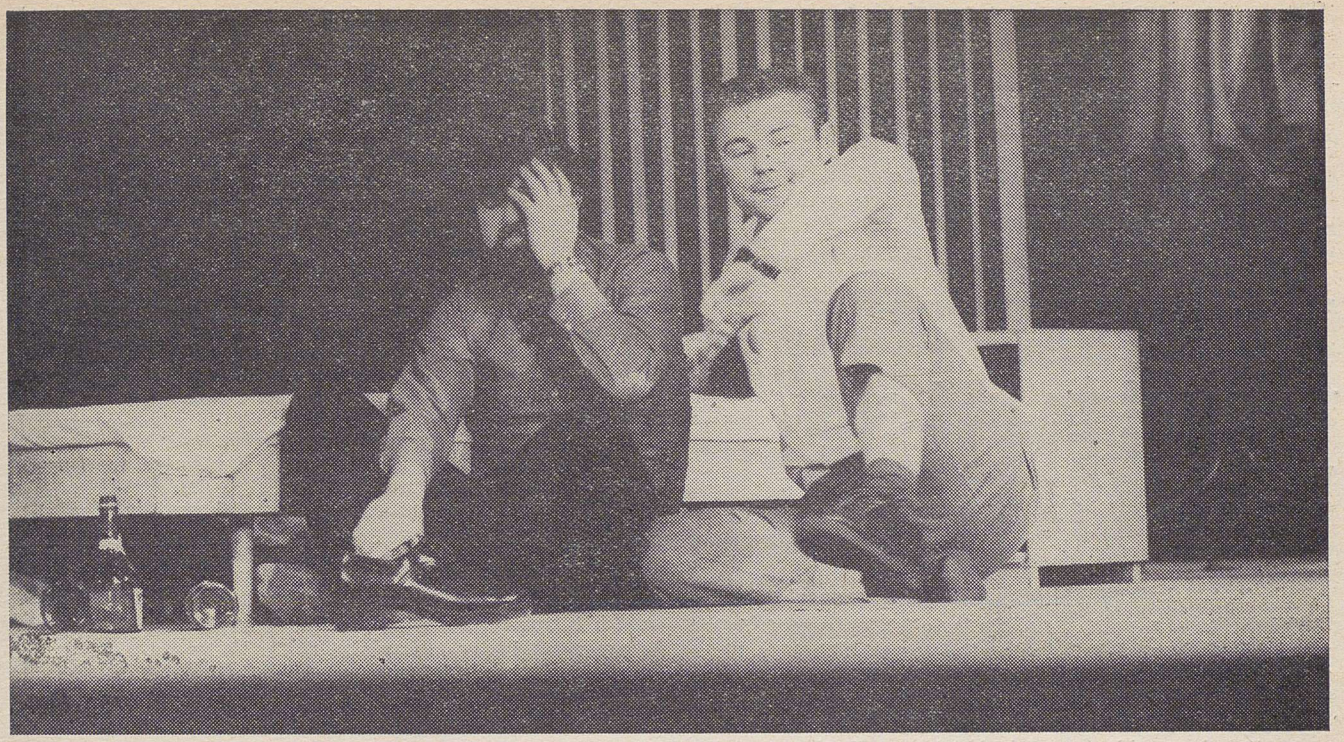
Herecká postava jako by existovala před příslušným hereckým jednáním v roli: vytvoření postavy jako by začínalo a končilo vytvořením příslušné **masky,** tj. vlastně **persony** v původním řeckém smyslu. Ale tak tomu není: postava nevzniká přímo a rovnou jen pouhým „ztělesněním"; to by za jistých okolností — konkrétně mimo oblast tzv. charakterního herectví s jeho „přetělesněním" — už pouhá hercova fyzická existence zakládala automaticky existenci nějaké herecké postavy — zkrátka, herec by byl postavou už jako takový (což ostatně v podstatě tvrdí Otakar Zich). Ve skutečnosti existenci nějaké herecké postavy zakládá teprve jistým způsobem strukturovaný soubor prvků nikoli fyzické, ale **tematické** povahy (a zdaleka nemusí jít o nějaké duševní vlastnosti či vlastnosti „sociální" nebo „lokální"); jinak zůstává příslušný výkon jen víceméně náhodně zvolenou formou — pro nezbytně neadekvátní — tlumočení cizího obsahu (tj. textu, ev. dalších údajů a pokynů). Vznik daného, jistým způsobem strukturovaného souboru tematických prvků — můžeme říct motivů — je výsledkem **tvorby,** jejímž materiálem je hrané jednání. Jinak řečeno, herectví je umění představovat hraným jednáním nějaké **obsahy** a jednota herecké postavy se zakládá na celkovém smyslu jednotlivých prvků takového jednání.

KRÁL A VONDRÁČEK

Stanislavskij se podle vlastních slov našel teprve jako herec charakterní; tj. jako herec, který svou osobu ve svěřených postavách — na rozdíl od herců, jejichž hlavní síla tkví v jejich osobním kouzlu — neukazuje, ale naopak skrývá. Podle knihy Můj život v umění patřil mezi ty herce, kteří se vlastně stydí předvádět sami sebe a teprve pod maskou vnější charakterizace přestanou mít strach „hovořit a dělat to, co by se naprosto neodhodlali opakovat ve svém obvyklém stavu s odloženou maskou".

V příslušné pasáži citované knihy jako by se dokonce ozývalo i jisté pohrdání herci, kteří se roli od role příliš nemění a „všude ukazují nikoli postavy jimi vytvořené, nýbrž sebe". A to Stanislavskij rozhodně nikomu nemusel osobní kouzlo závidět — také mu nešlo o to, aby herec své kouzlo, svůj půvab ve svěřené postavě jaksi záměrně zapíral: „V každé úloze musí totiž najít svůj půvab i svou individualitu a bez ohledu na to musí být v každé roli jiný." Ostatně už Coquelin psal, že „kůže, jižto herec některé postavě dává — třeba i postavě shakespearovské — zůstává s touto tak srostlá, že si Hamleta nebo Othella bez určité nuance, bez určitého Garrickem nebo Keanem nalezeného rysu nedovedeme na divadle ani pomysliti."

Tedy herec jako on sám a současně někdo jiný: například Bogatyrev mluvil o zvláštním efektu, který přináší



Štollův záběr z Vampilovovy aktovky Dvacet minut s andělem v provedení dobkovického souboru

hercovo „rozdvojení", tj. okolnost, že i když hraje například krále, nepřestává to být nějaký Vondráček. Vondráček **a** král, král **a** Vondráček — copak je herec při hře opravdu rozdvojen, takže můžeme tvrdit, že je to v tu chvíli on, tj. třeba Vondráček, ale i někdo jiný, tj. kromě Vondráčka jaksi navíc ještě i nějaký XY?

Podle Coquelina tomu tak doopravdy je. Tohle tvrdit umožňují jeho diderotovské (a mohli bychom říct vůbec tradiční francouzské, tj. vlastně klasicistní) zásady: „Herec vězí uprostřed svého výtvoru. Z vnitřku řídí on nitky, kteréž figury jeho popuzují, aby vyjadřovaly celou stupnici lidských pocitů; nitky tyto, jež jsou jeho vlastními city, musí míti v své moci a podle libosti jimi vládnouti." Ano, C. Coquelin věří, „že jsme velikým hercem jen pod tou podmínkou, dovedeme-li se absolutně ovládati a vyjadřovati po libosti afekty, jichž nesdílíme, sdíleti nikdy nebudeme a dle své přirozené povahy ani nemůžeme". Stanislavskému jako by něco takového připadalo až jaksi nemorální: herec by se měl podle něho s postavou citově zcela sžít. Tím jako by se mělo herecké „rozdvojení" (anebo „dvojakost") de facto zrušit: ten, koho sledujeme, jako by byl nikoli už Vondráček, ale opravdu samotný XY.

Stanislavskij se však vyvíjí. Ze začátku mu šlo zejména o „pravdivost vnějšího hereckého obrazu postavy" — a ke konci jako by došel k negaci postavy vůbec: „Pojďte, dohodneme se," říkal, „že žádná postava není. Jsem pouze ‚já' v předpokládaných okolnostech analogických s rolí." „Když v sobě vidíte jiného člověka, nejednáte už, ale představujete." Představováním myslel pouhou reprodukci něčeho **předem hotového.** A skutečně: i pro Coquelina (a dokonce pro Zicha, který přece tvrdil, že dramatická osoba bez herecké postavy prostě není) jako by herec ztělesňoval skutečně někoho jiného, existujícího dávno předtím, než dostal příležitost zahrát si danou roli; byť by existence toho „jiného" byla jen čistě duchovní.

Herec jako by netvořil svou postavu ze sebe ve smyslu nějakého vlastního, původního obsahu, nýbrž pouhého „ztělesnění", tj. propůjčení vlastního těla něčemu či někomu, o jehož duchovní existenci nemůže být pochyby. Všechny psychotechnické pomůcky, o kterých mluví Stanislavskij, jsou určeny k tomu, zapojit **celou** hercovu osobnost do skutečné **tvorby** postavy, kterou chápe nejenom jako pouhé „ztělesňování", ale i jako činnost emocionálně myšlenkovou, duchovní.

PŘEDSTAVOVÁNÍ A AUTORSTVÍ

Citovali jsme, čeho si Stanislavskij na svých hereckých začátcích nejvíc cenil: toho, že se při hledání charakterizačních prostředků nakonec obrátil k „příkladům ze života" místo „do zaprášených archivů starých zvetšelých tradic a šablon". Mohli bychom plným právem mluvit o tradicích a šablonách starých hereckých **oborů.** Pro Stanislavského představují cosi, co nemá nic společného se skutečným hereckým uměním. A přece je podobné „rozestavení" herců podle oborů, masek či typů pro divadlo různých národů a věků zcela obvyklé. A nechť se jednotlivé systémy těchto oborů jakkoli liší, jedno je jim vždycky společné: každý z nich souvisí s nějakým dostatečně pocitovaným mravně estetickým řádem, z jehož hlediska může být člověk nějak zhodnocen a zařazen.

Byla řeč o tom, že existenci nějaké postavy zakládá teprve jistým způsobem strukturovaný soubor prvků nikoli jen fyzické, ale **tematické** povahy: bez vztažení jednotlivých prvků hereckého jednání k nějaké soustavě etických a estetických hodnot je taková tematizace nerealizovatelná. V tradičních divadelních systémech je tato tematizace vymezena aspoň rámcově příslušným typem či oborem. Ale se zpochybněním tradičních eticko-estetických systémů tváří v tvář modernímu světu zpochybněly i herecké obory. Byl-li ovšem dosavadní soubor představ o člověku a o světě shledán pochybným, jako by nezbývalo než nahradit pouhé herectví „skutečnou pravdou" o člověku, jehož charakter souvisí především s prostředím, pochopitelně sociálním: takto sociálně a místně je člověk přece ještě nejspíš zařaditelný.

Naturalistický způsob charakterizace umožňuje sice člo-

věka daleko přesněji zařadit; ale nezůstává takto vnějšně zařazený člověk stále jenom tajemstvím? A tak Stanislavskij, nespokojený s výsledky naturalistického vnějšího přístupu, začíná hledat „pravdu o člověku", která se skrývá uvnitř. To ostatně souvisí s tendencemi dramatické literatury jeho doby. Zatímco u starého divadelního typu bylo nakonec vždycky jasné, o koho vlastně jde, u moderních dramatiků to tak není, a otázka, kdo to vůbec je, jako by byla u takového ibsenovského nebo čechovovského hrdiny vždycky znovu na místě. Herec se z pouhého tlumočitele nějaké **cizí** odpovědi musí stát autorem vlastní, protože předem jasnou odpověď podle starých receptů už za svou vlastní vzít nemůže.

Zkrátka, místo tradičního představování v rámci hereckého oboru jde o vytvoření něčeho, co sice s prvky obsaženými v dramatikově textu úzce souvisí a o čem je možné plným právem prohlásit, že nám tím herec danou Shakespearovu anebo Čechovovu postavu objevuje, co ale s postavou představovanou dramatikovým textem zdaleka není totožné: totiž o vytvoření původní **herecké** postavy. **dš**

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN TŘETÍ — O SCHILLEROVI PO SHAKESPEAROVSKU

Karel Marx Ferdinandu Lassallovi:

Samozřejmě bys to musel dělat víc po shakespearovsku, a právě za Tvou hlavní chybu pokládám, že to děláš po schillerovsku, děláš z jednotlivců pouhé hlásné trouby dobových myšlenek.

Stokrát, tisíckrát měl Marx pravdu, když napsal tato slova. Viděl jsem v praxi mnohokrát jejich potvrzení. Jedno v podobě až drastické. Bylo to představení Úkladů a lásky v profesionálním divadle, které už drahnou dobu neexistuje. Od prvních okamžiků vládl mezi publikem zvláštní neklid, který postupně přerůstal — ve smích. Zdálo se mi to nepochopitelné: tragédie a smích; byl jsem pohoršen, znechucen. Ale potom jsem pochopil, že to divadelně nezkušené, ale přirozeně cítící obecenstvo malé pohraniční pohorské vesnice má pravdu. Neboť částečně nezkušení, částečně zase příliš zkušení — v tom záporném smyslu: šmírácky zkušení — herci se do Schillerových slov opírali s takovým patosem, že cokoliv řekli, znělo jako parodie. A přiznám se, že v závěru představení jsem už zapomněl na to, že Úklady a láska jsou tragédií, a smál jsem se spolu s ostatními. A byl jsem od té doby dlouho přesvědčen, že Schiller je v podstatě mrtvý autor, jehož myšlenky jsou oděny v nedokonalý dramatický tvar pro dnešek zcela nepřijatelný.

Jenže to je omyl. Schiller je velký dramatik. A problém inscenací jeho her je v tom, že jsou — řečeno s Marxem — přeschillerizovány. Zatímco by měly být shakespearizovány. Což se samozřejmě lehko řekne, ale už daleko hůře realizuje. Ale přesto mám pořád sen vidět takto vyloženého a zahraného Schillera. A zvláště jednu jeho hru: Fiesco a jeho janovské spiknutí.

Už mnozí si všimli, že postava Fiesca je v mnohém podobna postavě Macbetha. Oba začínají stejně: jako lidé s veskrze pozitivními vlastnostmi, pro něž se jim dostává uznání a obdivu společnosti. A pro něž do nich tato společnost vkládá velké naděje. A také díky jim se před nimi otevírá najednou nečekaná možnost zmocnit se vlády, stanout na vrcholu pyramidy společenské hierarchie. Oba této svůdné vidině podlehnou, rozhodnou se učinit ji skutečností. A oba tak své pozitivní osobní vlastnosti promění v nástroj společenského zla. Na což doplácejí. Životem.

Schillerovi to trvalo několik let, než se k tomuto zákonitému konci dostal. V první verzi byla smrt Fiesca prakticky pouhou náhodou. V druhé verzi Fiesco uposlechne Verrinu, odřekne se své touhy po moci a žije dál jako člověk věrný republikánským ideám. Teprve třetí verze přináší onen logický a jedině možný konec: zrada republikánských myšlenek, po nichž se Fiesco dostal do čela spiknutí proti despocii, zrada svobody, v jejímž jménu své osobní kvality proměnil v kvality společenské, musí z oddaných republikánů učinit jeho nepřátele. Fiesco hyne rukou svého spojence a přítele Verriny.

Základní dramatická situace této hry je založena vskutku velkolepě. Jedinečný osud nepochybně velkého člověka, „ušlechtilého zločince" se v ní prolíná v jednotu s osudem celé společnosti v momentu, kdy už déle nelze žít pod panstvím tyranských Doriů, kdy je třeba proti nim vystoupit a změnit vládu v janovském státě. Jenže velkolepost dramatické situace ještě neznamená velkolepost hry. Neboť situace musí být provedena a realizována jednáním.

Macbeth začíná situací, v níž je povstalci a norským králem Svenem ohrožena vláda krále Dunkana. O průběhu bitvy s nimi se dovídáme, že ji zachránil Macbeth, za což je králem jmenován kawdorským thénem. Ve výstupu třetím se Macbeth setkává s čarodějnicemi, které ho oslovují jako kawdorského thána a zároveň mu říkají, že bude králem. Macbeth nerozumí — je přece jenom thénem z Glamisu.

„Však z Kawdoru? Thén z Kawdoru si žije
a prospívá! A to, že budu králem,
to k víře ještě podobné je míň
než to, že budu Kawdor."

Vzápětí nato přicházejí Ross a Angus, aby Macbethovi sdělili, že thén z Kawdoru je sice živ, ale je to velezrádce, který byl zbaven své hodnosti a ta byla dána právě Macbethovi.

Všechna geniální řešení v umění jsou vždycky jednoduchá. Jako čarodějnice v Macbethu. Neboť několika slovy uvrhnou zachránce státu a oddaného přítele krále do situace, v níž se postupně stává nepřítelem státu a vrahem svého panovníka. Protože splnilo-li se jedno proroctví čarodějnic, proč by se nesplnilo druhé? Na počátku je Macbeth na rozpacích, stal-li se thénem z Kawdoru jaksi náhodou, vlivem všech událostí, může se stejně tak tímto způsobem stát králem.

„Když osud mě chce králem,
nastolí mě,
aniž já pohnu prstem."

Jenže osudu se musí pomoci. Sémě jednou zaseté přinese své děsivé plody.

Fiescovo janovské spiknutí začíná rozhovorem Fiescovy ženy Leonory s jejími společnicemi. Leonora si stěžuje na to, že je jí Fiesco před jejíma očima nevěrný, aby hned nato přešla v obecnější hodnocení jeho možností a schopností a srovnávala je s jeho skutečným jednáním:

„Teď jděte a podívejte se na toho, kterého Janované cti jako poloboha, jak sedí v hanebné společnosti prostopášníků a nestoudných děvek, jak lahodí jejich uším nestoudnými žerty, jak jim vykládá pohádky o zakletých princez-

nách — tohle je Fiesco! To neztratil jen Janov svého hrdinu — to i já jsem ztratila svého manžela!"

Obě hry začínají stejně: vyprávěním o činech hlavních hrdinů. Říkám úmyslně vyprávěním, abych zdůraznil, že jde o referování, v němž akce chybí. Jenže: Shakespeare tímto vyprávěním akci, jednání okamžitě připravuje. Líčení bitvy a činů Macbethových je tu proto, aby ukázalo jeho kvality ve společenských službách — tedy jeho sepětí se společností — a zároveň přes jmenování kawdorským thénem připravilo půdu, kdy čarodějnice rozevřou před Macbethem vidinu královské koruny. A otevřou tak situaci, v níž už samo váhání nad tím, zda se k této koruně dostane, je jednáním. Neboť se rodí myšlenka, která se tak snadno může proměnit v čin. Jak je to konečně vzápětí řečeno ve výstupu čtvrtém, když se Macbeth dozví, že Dunkan ustanovil svým nástupcem Malkolma, prince Kumberlandského.

„Princ Kumberlandský! O ten
přičel k moci
klopýtnout musím, když jej nepřeskočím.
Stojí mi v cestě. Ó vy hvězdy, ani
zákmitem nenarušte půlnoc přání!
Hleďte si jinam, oči! Ale stát se
přece musí to, nač strach je podívat se!

Macbethovo váhání končí. Stát se musí to, čeho se bojí. Nezbývá než jednat.

Leonořino vyprávění ve Fiescovi stejně přesně jako úvodní scény Shakespearova Macbetha charakterizuje společenské postavení Fiescovo, jeho současné jednání i naděje, které do něho svobodymilovní Janované vkládali. Ve výstupu druhém přichází Gianettino Doria a smlouvá s Mouřenínem cenu za vraždu Fiesca. Zase je tu nepochybně Fiesco poměrně přesně nepřímo vylíčen: ukazuje se, že strach despocie z něho je tak veliký, aby neváhala a sáhla po chladnokrevné vraždě. A ve třetím výstupu se konečně objevuje Fiesco sám. Dvoří se Julii, snaží se udobřit její hněv, zadržet ji na svém plesu a v závěru se raduje z toho, že Julie ho miluje.

Resumujeme: V prvém a druhém výstupu je Fiesco představen nepřímo — jednou vyprávěním Leonory, podruhé jednáním Gianettovým. Ve třetím výstupu se představuje sám jako přelétavý milostný motýl, takže svým vlastním jednáním se předvádí v jedné jediné podobě, o níž se zmínila Leonora: jako naděje vlasti, republiky, svobody, která se přeměnila v poživačného milovníka milostných rozkoší. Toto jednání rozvíjí téma vlastně nepodstatné — nebo přinejmenším závislé na prvních dvou tématech rozhodujících. To jest na tématech Fiescových osobních schopností a jeho postavení v janovské společnosti vzhledem k těmto schopnostem.

Existuje jeden rozšířený omyl, který se často v soudech o dramatu opakuje: že vyprávění, epický prvek je jakýmsi retardujícím činitelem. Jaksi mlčky se připouští jakási výjimka u Brechta, který dokázal, že tomu tak není. Ale Brecht nebyl první, Brecht jenom využil záměrně a cílevědomě toho, co drama znalo už dávno před ním. Lidové drama středověku a koneckonců středověké drama vůbec stojí přece důsledně na spojení epického a dramatického prvku. Vyprávění vylíčí všechny souvislosti, všechny okolnosti, které je nutné znát, abychom pochopili děj — a hraje se jenom to, co lze vskutku předvést jasným a sdělitelným jednáním postav. Tedy vyprávění, epika je takovým prvkem struktury textu, který umožňuje obnažit podstatu hratelného a zahratelného jednání. Což ostatně věděl i Shakespeare. Neboť v rámci jeho struktury dramatu jsou například monology kromě jiného také epickým prvkem, který umožňuje další přímočarý pohyb jednání kupředu.

Zapomeňme na chvíli na to, co vše už bylo napsáno o vzájemných vztazích Macbetha a Lady Macbethové z hlediska psychologického, a podívejme se na ně z hlediska výstavby dramatu — tedy jako na způsob realizace jednání postav.

Lady Macbethová se poprvé objeví ve výstupu pátém. Dostala dopis, v němž se jí Macbeth svěřuje o svých dosavadních osudech i o věštbě, která mu slibuje, že bude králem. A Lady Macbethová po přečtení dopisu svého muže jej nejenom přesně charakterizuje jako člověka, který by chtěl králem být, a také jako člověka, jenž nemá odvahu vzít na sebe všechny činy, které bude k tomu třeba vykonat. A také si stanoví svou úlohu v této velké hře:

„... svou odvahu ti naliji a z duše
svým jazykem ti vybičuji vše,
co v tobě brání sáhnout po tom vínku ..."

Ano, z hlediska psychologického se tu předznamenává její role jako onoho silnějšího partnera. Ale z hlediska stavby dramatu je jak čtení dopisu, tak monolog po něm následující klasickým epickým prvkem, jenž přesně ukáže rozestavění sil, vzájemné vztahy partnerů a směřuje opět přímo k akci: posel oznamuje příjezd krále na Macbethův Inverness. Je rozhodnuto: Macbeth musí jednat, zavraždit krále. A jeho žena ho k tomu donutí.

Právě toto použití vyprávění jako prvku, který vždy vyúsťuje v jednání, chybí Schillerovi. Slova tu nesměřují přímočaře k činu, nevymezují a nestanovují situaci, v níž nezbývá než jednat. Jsou jaksi cílem sama sobě a tím se stávají nadbytečná. Nejsou povelem k činu, jsou projevem názorů.

Prvá dvě dějství Fiesca jsou jakousi složitou hrou, která se hraje kolem titulního hrdiny a kterou on sám rozehrává. Hrou zajímavou, napínavou, barvitou a také společensky rozhodnou: republika či tyranie, svoboda či otroctví. Jenže právě v ní chybí jedna z těch hlavních součástí, kterou by asi napsal Shakespeare: ono velké téma silné individuality, která se najednou domnívá, že její síla je taková, že nemusí sloužit jiným, ale jenom sama sobě. Tohle téma rozevře Schiller teprve ve třetím dějství, ve velkém monologu Fiescově, v němž uvažuje nad tím, co dělat dál:

„Občan Fiesco? ... Vévoda Fiesco? ... Vybojovat si diadém je slavné, ale odmítnout ho je božské. Jsem neimocnější člověk v Janově! Mně náleží srdce občanů! Mohu vodit na provázku po libosti sem tam tu mocnou republiku! Jak by tu mohlo být zločinem sáhnout po purpuru?"

Skoro by se chtělo vykřiknout: pozdě, příliš pozdě, přichází tento pro Fiesca klíčový monolog! Neboť se objeví až v polovině hry m i m o všechny ty situace, v nichž Fiesco jedná tak rozporně a někdy až nepochopitelně, když splétá předivo svého připravovaného spiknutí a připravuje svůj úder proti Doriům. Není součástí dramatické struktury, výstavby textu. Je zveřejněním jistých myšlenek, které mají zajisté svou psychologickou a společenskou platnost, ale nefungují po shakespearovsku jako můstek, bezprostřední odraz k činům.

A přesto: stačilo by tak málo v celku této hry, aby zmizelo schillerizování. V podstatě jde o jedno jediné: přesunout některé scény (a repliky či dialogy) tak, aby se pořád vyjevovalo ono dvojjediné téma: společenský osud Janova, osud jeho vlády a svobody i osud Fiescův spojený s touto historickou situací, v níž lze svobodu obhájit i zradit. Všechny předpoklady jsou samotným Schillerem k tomu dány. Základní dramatická situace má energii a rozlohu, jež prozrazuje génia. Zůstává učinit jediné: zorganizovat jednotlivé situace provádějící jednání tak, aby vskutku k jednání směřovaly, aby jejich slova nezůstávala jenom vyřčena, ale měnila se v čin.

Potom zazní Schillerovo téma svobody jako velké téma shakespearovské. Jako téma výsostně společenské a přitom proudící v žilách a bijící v tepnách jednajících živých lidí. A neduníci jako hlásná trouba dobových myšlenek.

JAN CÍSAŘ

PRAŽSKÉ QUADRIENNALE '75

Před časem byla v Praze uzavřena mezinárodní výstava jevištního a kostýmního výtvarnictví a divadelní architektury, která jako světová soutěžní přehlídka Pražské quadriennale byla ustavena roku 1967. Ačkoliv bylo Pražské quadriennale zahájeno v prosinci a naplnilo nejen výstavní síň ÚLUV (Scénografické školy) a Valdštejnskou jízdárnu (Čs. expozice) v centru města, ale především celý bruselský pavilón v parku kultury, v podstatě vzhledem k tomuto ročnímu období značně nevýhodně situovaný, mělo ze všech tří předcházejících přehlídek nejen největší rozsah, ale i daleko největší návštěvnost.

Pražské quadriennale obeslalo 27 států z celého světa, včetně Mexika, Kanady, Kuby a Japonska, jehož autor Kawamori byl odměněn zlatou medailí za soubor kostýmů. Spojené státy americké přihlásily svou účast poprvé. Z evropských kulturních celků získala zlatou medaili expozice Anglie za celkovou výstavní úroveň autorů; rozsáhlá expozice Německé demokratické republiky obsahovala mnoho zajímavých a inspirativních kolekcí (např. výpravy Schleefovy a Toffoluttiho). Francie, která v roce 1967 získala Zlatou trigu a v roce 1971 byla nejvážnějším konkurentem Německé demokratické republiky, předvedla víceméně opakování již dříve vystavovaných materiálů. Nechyběly zde ovšem exponáty pozoruhodné – jako např. fotodokumentace prostoru Théâtre du Soleil, která získala stříbrnou medaili.

Další stříbrnou medaili dostala holandská expozice, která se soustředila na činnost experimentálního studia Scarabee a dokumentovala ji nejen skicami, objekty a fotografiemi, ale též televizním záznamem; Nicolas Suba, který inscenoval v lausanské katedrále u příležitosti 700 let jejího zasvěcení novodobá mystéria s boschovskými maskami; Maďarka Judith Schäfferová za divadelní kostým a Ital Roberto Francia za výpravu k Hamletovi, vytvořenou z masívních železných plátů.

Kromě oceněných exponátů by bylo třeba se zmínit o mnoha jiných zajímavých autorských i národních pojetích: o práci C. Prietové a J. Carrozzina (Uruguay) s prostorem, o mexickém jevištním výtvarnictví, o autorech pobaltských republik SSSR.

Nejvyšší ocenění poroty – Zlatou trigu Pražského quadriennale 75 – získala expozice Sovětského svazu za zajímavá scénografická řešení autorů E. Kočergina, D. Borovského, V. Leventala, E. Stenberga a V. Makušenka, jejichž výtvarný projev má výrazné imaginativní a dramatické kvality.

Československá expozice (zlatou medaili za scénu získal J. Ciller, za kostýmy J. Konečná, stříbrnou K. Bubeník a S. Vaníčková, čestné uznání V. Suchánek a J. Jelínek), instalovaná ve Valdštejnské jízdárně, ukázala především názorový předěl mezi generací poválečnou a generací šedesátých let, která dnes již výrazně formuje naši scénografii. V této generaci se začíná dostávat do popředí slovenská škola: všichni vyznamenaní, až na Konečnou, která je žačkou F. Tröstra, a K. Bubeníka, jsou vlastně Vychodilovými žáky.

Jedno z vysvětlení tohoto úspěchu (a není to nepodstatný argument) je systém výuky, prezentovaný bratislavskou Vysokou školou múzických umění (vedenou nár. um. L. Vychodilem) v expozici scénografických škol takovým způsobem, že návštěvník pochopí nejen metodiku práce se studenty, ale i kontinuitu školy až k pracím žáků dnes již renomovaných (např. Suchánek) z počátku šedesátých let.

Expozice pražské Divadelní akademie múzických umění bohužel nepovažovala za nutné zabývat se ani Tröstrovým zakladatelským obdobím a jeho žáky, ani způsobem výuky současné generace a zaplnila svůj výstavní prostor pouze efektními, nic neříkajícími impresemi posluchačů na motivy dramatických textů.

Scénografické školy byly tématem srovnávací části letošního quadriennale i týdenního semináře, který probíhal ve dnech výstavy. Expozice jednotlivých škol ukázaly způsoby práce, jejich problematiku i naprostou absenci celkového systému.

Bilance Pražského quadriennale 75 poskytla mnoho inspiračních možností výtvarníkům našim i cizím a mnoho témat ke komparaci i ke studiu. Téma výuky budoucích scénografických generací stojí za zamyšlení.

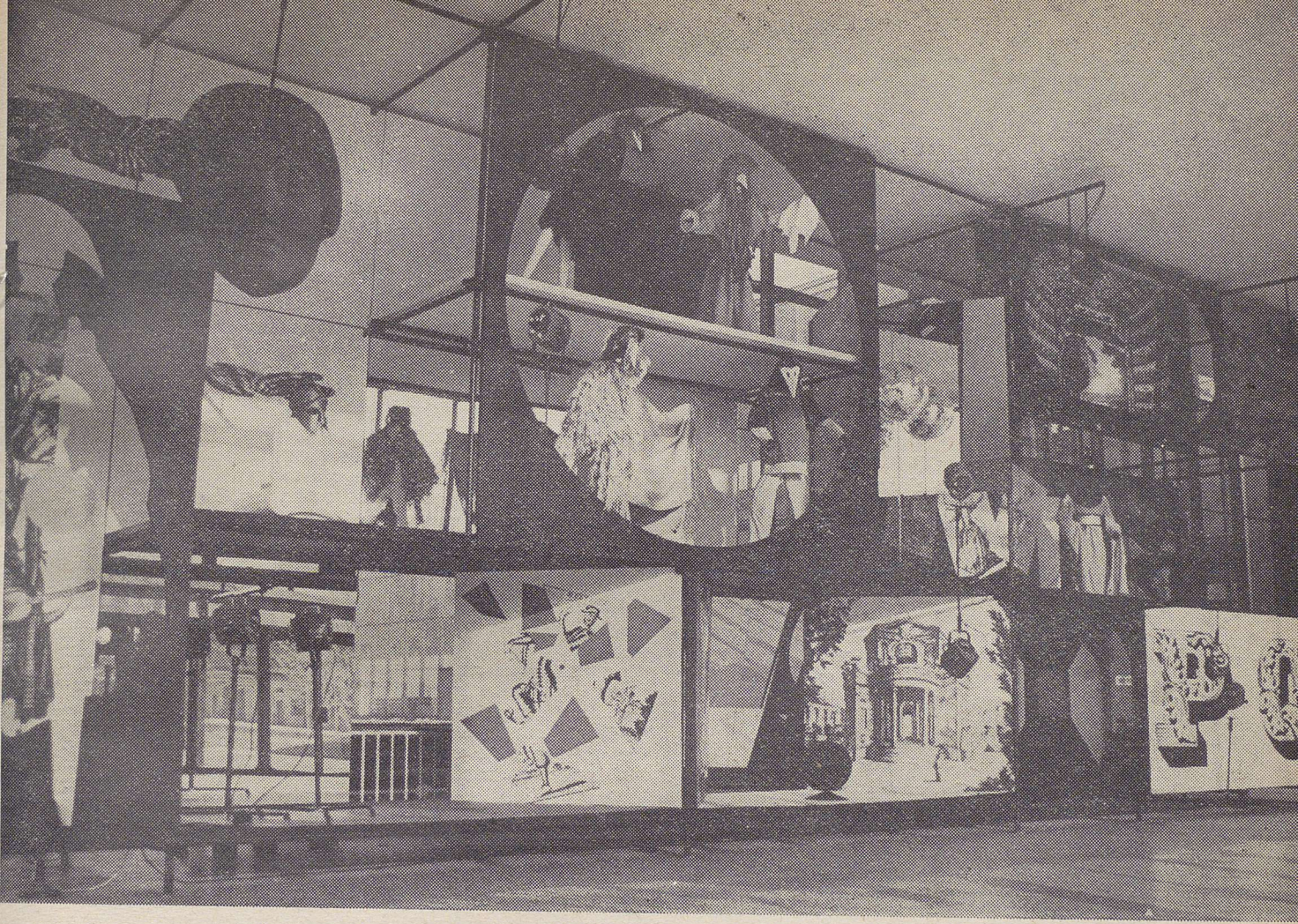
VĚRA PTÁČKOVÁ

FOTO V. SOCHŮREK

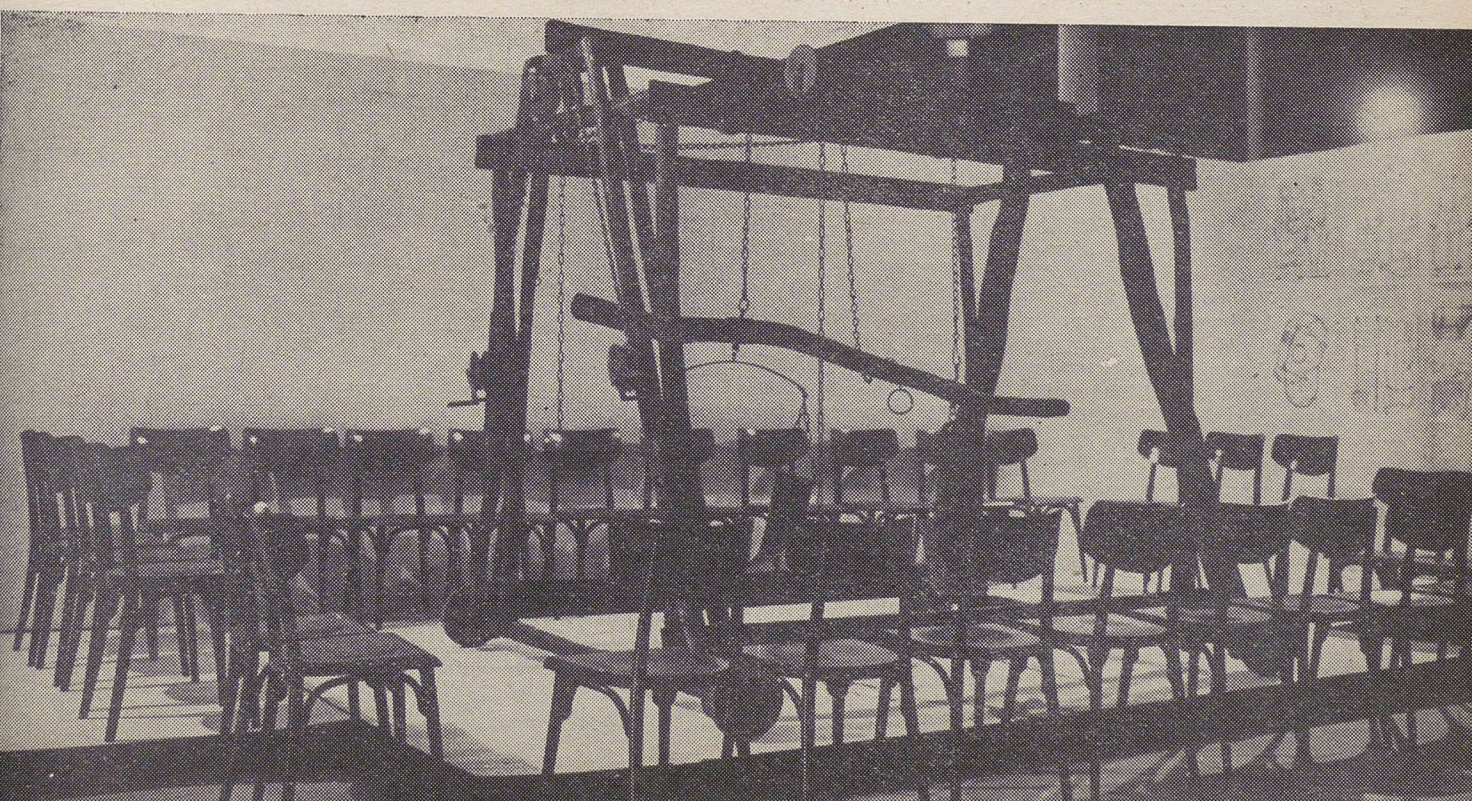




Nahoře část sovětské expozice (zlatá triga), dole kostýmy S. Kowamori (zlatá medaile)



Nahoře vstupní panel expozice PQ 75, dole část polské expozice (K. Wisniak: scéna pro Mrožkova Jatka)



žánry dramatu 4

ROMANTICKÁ TRAGÉDIE

Romantické divadlo nalezlo v Shakespearovi spojence pro svůj boj proti klasicismu. (Nebyl to však už mocný a tvořivý klasicismus doby Racinovy a Corneillovy, ale jeho několikátý, značně vyčpělý nálev z konce 18. a začátku 19. století, jehož autoritou — i v dramatu — byl Voltaire.) Velký alžbětinec byl romantikům oporou i vzorem při rozbíjení vznešeného estetického řádu klasicismu, při destrukci pevné a přísné, žánrově a stylově čisté klasicistické tragédie i při formování nové, svobodné a výbojné modifikace žánru. Proměna nastala mnohostranná a důsledná: tři klasické jednoty definitivně padly, dramatické dění se zkomplikovalo a „rozložilo" místně i časově, dramatická stavba se uvolnila; ukázněný alexandrin nahradila nespoutaná próza; žánrové polohy se promísily — tragika se střídá s groteskností (jejíž práva obhajuje militantní zastánce nového stylu Victor Hugo přímo programově v předmluvě ke **Cromwellovi**); vedle postav urozených se objevují příslušníci nižších vrstev a jejich osudy se často prolínají (v dramatech Hugových člověk nízkého původu Ruy Blas pronikne mocensky do nejvyšších kruhů a naopak šlechtic Hernani spojí svůj osud s tlupou společenských vyděděnců); antické a jinak odlehlé látky nahradí náměty národní, současné nebo kvazihistorické, prodchnuté romantickou mentalitou a problematikou.

Zvláště výrazné tvářnosti dosáhla romantická tragédie ve Francii, kde předcházela neisilnější klasicistická tradice. V mnoha případech vedlo romantické obrazoborectví k vnějškovému siláctví, k slovnímu bombastu, k srdcervvné sentimentalitě i k nevkusu, ale vznikla i díla, jejichž divadelní nebo alespoň literární hodnota je trvalá. Za vrcholnou tragédii francouzského romantismu se právem pokládá **Lorenzaccio** (1833) Alfreda de Musseta.

Hra, čerpající látku z pozdně renesanční Itálie (děje se ve Florencii 16. století), předvádí pokus Lorenza Medicejského, zvaného Lorenzaccio, o osvobození vlasti vraždou krutovládce, zhýralého vévody Alexandra de Medici. Vazba na Shakespeara je po stránce vnější zřetelná: výjevy vladařské se střídají s výjevy šlechtickými (opozice proti Alexandrovi) a měšťanskými, v nichž příslušníci nižších stavů (obchodníci, řemeslníci apod.) komentují poměry a politickou situaci. Vážná základní rovina je v některých epizodách (mírněji než u Shakespeara) narušována živlem nevážným, komickým (v tomto smyslu je neimarkantnější scénka dvou učitelů, přátelsky diskutujících o věcech poetiky a politiky, zatímco jejich svěřenci, ratolesti na život a na smrt znepřátelených rodů, se mezi sebou perou a ruší akademickou rozpravu). Významnější je toto mísení žánrů uvnitř titulní tragické postavy: Lorenzaccio, nesoucí některé znaky hamletovské, v sobě spojuje (způsobem hluboce vnitřně zdůvodněným) rysy tragického hrdiny, tyranobijce, ale i cynického komedianta a posměváčka, člověka s posláním i zpustlíka vnitřně rozvráceného dlouhou, byť taktickou přetvářkou. Maska, při častém používání, vrůstá do tváře.

Příbuznost romantické tragédie se shakespearovským vzorem má však své hranice, jež si možná ani sami romantikové neuvědomovali. Shakespeare byl tvůrce naivní, objektivní: dramatické situace jeho her jsou dány napětím mezi různými, subjektivně oprávněnými a věcně podloženými postoji a zájmy (každá postava dostává příležitost říci pro svou věc své nejlepší argumenty); pravda uměleckého díla je pak výsledkem vzájemného působení jednotlivých dramatických sil.

Romantické drama je bytostně subjektivní: pravda dramatického hrdiny je totožná s pravdou dramatického díla a s pravdou dramatického básníka. Romantický básník se ztotožňuje se svým dramatickým hrdinou; dramatický hrdina je mluvčím romantického básníka. To platí stejně o protispolečenských rebelantech typu Hernaniho, jako o obětech měšťácké malosti, přízemnosti a podlosti typu Chattertona (Alfred de Vigny) nebo o postavách složitějších, v nichž se obě stránky spojují (jako je vášnivý milovník a břitký společenský kritik Arbenin, tento romantický Othello, v Lermontově **Maškarádě**).

Romantický básník promítá do dramatického hrdiny svou rozpolcenou osobnost a do umělého světa historického dramatu nenáviděný a nepřátelský svět soudobé měšťácké společnosti. Přestože Musset citlivě diferencuje dění kolem Lorenzaccia a staví do ostrého konfliktu despotu Alexandra a jeho politické odpůrce, republikány, z hlediska tragického ego (já) není toto mnohotvárné okolí více než pouhé non-ego (ne-já), neuspokojivý stav světa, zdroj hrdinovy životní deziluze.

Lorenzacciův čin nepřinese předpokládaný společenský výsledek a Lorenzaccio to věděl předem. Věděl, že republikáni nedokážou využít příležitosti, kterou jim vraždou vladaře připraví. Věděl to, a přesto jednal — **kvůli sobě**, aby zachránil alespoň zbytek svého lepšího já, jež svým zhýralým, cynickým, pokryteckým životem po léta nedobrovolně ubíjel.

Těžiště dramatičnosti se v romantickém dramatu přesunuje do nitra tragického hrdiny, odrážejícího základní svár romantické duše: vysoký sen, touha, ideál — nízká realita, neuspokojitelnost touhy, neuskutečnitelnost ideálu. Přes pestrost vnějších kulis (místních i časových) je romantická tragédie (jako romantismus vůbec) monotematická. Zajímá ji vlastně jedno jediné: vztah (ať revoltující, popírající, kritický nebo únikový) idealistického jedince ke společenské realitě a rozčarování z něho plynoucí. Romantická tragičnost je tragičností deziluze, tragičností nedostižného ideálu a zmarněné touhy.

Jestliže shakespearovská metoda odhaluje dramatické postavy ve vzájemném působení dramatických sil, tragický hrdina romantického dramatu se odhaluje převážně **sebeanalýzou.** Musset předvádí dlouho Lorenzaccia zvenčí, jak se jeví jiným, postupně nám dává příležitost nahlédnout poněkud pod jeho masku, ale vyjevuje tím spíše rozpory v chování a činech než podstatu této rozpornosti. Tu může vysvětlit toliko hrdina sám v monologických zpovědích. Mánie sebeanalýzy, tak příznačná pro autobiografické hrdiny romantických próz (Chateaubriandův **René**, Mussetova **Zpověď dítěte svého věku** aj.), vytváří ono hledisko, jemuž se říká **romantická ironie:** vnitřní divadlo lidské duše, v němž hrdina je zároveň i hercem i divákem, předmětem i podnětem analýzy, pozorovaným i pozorovatelem, jednajícím i hodnotícím.[1])

Subjektivizací pohledu na skutečnost se rozkládá tradiční koncepce tragického žánru. Tragédie v romantickém pojetí ztrácí svou transcendenci (přesah) i svou osvobodivou, katartickou funkci.

Lorenzaccio umírá za věc, v niž nevěří. Čin tragického hrdiny ztrácí pozitivní společenskou platnost. Zbývá subjektivní gesto odporu, negace, nepřijetí, marné revolty.

Tragický hrdina se organicky mění v hrdinu absurdního.

PO ROMANTISMU

Romantismem prakticky končí souvislá vývojová linie tragického žánru. Ne že by se už po romantismu tragédie nepsaly, ale nevznikl nový, osobitý moderní typus tragédie. Existovala-li dosud tragédie jako oficiální vážný žánr dramatický, stává se nyní výjimkou a — problémem.

Realismus a naturalismus 19. století měl k otázkám žánrů laxní poměr. Vážná díla dramatická, která se v té době zrodila, zahrnujeme pod málo určitý pojem **drama (v užším smyslu).** I když se v nich tu a tam akcentuje tragický lidský osud (Kateřina v Ostrovského **Bouři,** Maryša ve stejnojmenné hře bratří Mrštíků), přece nejde o tragédie v plném smyslu (o tom podrobněji v příští kapitole).

Přibližně od konce 19. století se setkáváme s příležitostnými pokusy o obnovu tragického žánru, často se opírajícími o tradiční, hlavně antické látky. Nejvíce přitahuje příběh Elektřin a Antigonin. Novoromantický rakouský dramatik Hugo von Hofmannsthal zpracoval **Elektru** (1903) jako libreto pro operu Richarda Strausse. Na rozdíl od Sofokla učinil Elektru průsečíkem veškerého dramatického dění a tak tragickou látku subjektivizoval, vytěžil z ní monodrama, studii patologického ženství. Posedlost pomstou potlačuje v Elektře ženskou přirozenost a mobilizuje agresívně zvířecí sklony, ale tato křečovitě vybičovaná síla se zhroutí v okamžiku triumfu nad dokonanou odplatou. Proti harmonizujícímu vyústění Sofoklovu (Atreův bědný rod nabyl zase volnosti) je konec Hofmannsthalův bezútěšný, deprimující. Antický příběh byl transportován do roviny psychologického dramatu, ovšem v duchu dekadentní psychologie démonického ženství.

Eugene O'Neill volí ve své trilogii **Smutek sluší Elektře** (1931) rovněž cestu psychologizace antické předlohy, ale jde mnohem dále než jeho předchůdce. Ten vystačil s vnitřním posunem v mentalitě a emocionalitě postav; O'Neill přepisuje antický námět do amerických reálií, píše novou, svébytnou hru, u níž si řadový divák ani neuvědomuje její mýtické východisko: bere ji jako realistické „drama ze současného života". Široký obzor trilogie a její pronikavý sociální ponor umožnily dramatikovi dosáhnout značně objektivní struktury vztahů a motivací. O'Neill se přibližil antickým předobrazům (hlavně Aischylovu) rodovým pojetím problematiky, ale vzdálil se od nich historicky konkrétní situovaností a podmíněností konfliktu (pokrytecký rodový puritanismus Ezry Mannona-Agamemnona, jemuž čelí svou touhou po radostném, plném životě Kristina-Klytaimnestra a z něhož se marně pokouší vysvobodit i její dcera Lavínie-Elektra), ale zejména komplikovanou, moderní psychologickou kresbou postav, jejichž vzájemné vztahy jsou poznamenány freudistickými fixacemi a ambivalencemi. Opět „tragédie" bez katarze; z kruhu mannovské kletby není úniku: Lavínie-Elektra jako poslední člen rodu dobrovolně přijímá mannovský úděl a pohřbívá se zaživa do prokletého domu, aby přinesla oběť, která nikomu a ničemu neprospěje. Řešení v duchu onoho puritánského pokrytectví, jež je tu hlavní společenskou determinantou: choroba se skrývá pod masku přetvářky.

Katarze tragédie má smysl společenský. V antické tragédii se tragické události provalí veřejným skandálem. Zlo se odhaluje a poznává, čímž ztrácí punc tajemnosti a hrozby, stává se neškodným a neúčinným; jedinci i společnost se od něho očišťují a osvobozují.

O'Neillova **Elektra** je velkým moderním dramatem, ale zároveň i názornou ukázkou toho, jak moderní psychologizace hubí tragický žánr. Psychologie v tomto pojetí nezná přesah, zná jen nekonečné přemílání motivací, úmyslů, činů a vin, odpovědností a výčitek v mlýnu individuálního vědomí a svědomí, determinovaného společenskými konvencemi. Namísto velké, veřejné, skandální očisty zde probíhá proces vnitřního sebetrýznění a sebestravování. Obecně lidské hodnoty a principy se degradují na soukromé city a tužby. Přes vyspělou techniku psychologické analýzy zůstává tento způsob zpodobení člověka a společnosti pozadu za velkolepým celostním pojetím antické tragédie, která sice nedosahovala takových jemností v detailech, ale směřovala k podstatám.

Jean Anouilh ve své **Antigoně** (1942) aktualizuje a problematizuje ideově-etický základ Sofoklovy tragédie. Jednoznačné poslání Antigony je zpochybněno a zrelativizováno. Pohnutky jejího jednání lze u Anouilhe vykládat existencialisticky, anarchisticky nebo biologicky (pubertální vzpoura proti otcům), ale nesporným zůstává, že této Antigoně více než o pohřbení bratra (tedy motiv pozitivní) jde o gesto nesouhlasu, revolty, namířené proti způsobu života, který představuje politický realista se „špinavýma rukama" Kreont. Protože Kreontovým argumentům dává Anouilh maximum přesvědčivosti, vzniká dráždivá rovnováha sil, jež je zdrojem provokativní apelativnosti hry. Nicméně z našeho hlediska: tragédie se proměnila v **problémovou hru.**

V základním rozvrhu obdobná je i výchozí koncepce **Elektry** Jeana Giraudouxe (1937). Autor zbavuje hrdinku jakýchkoli patologických rysů a staví ji jako bojovnici za absolutní pravdu a spravedlnost (všemu navzdory a bez zřetele k praktickým důsledkům) do nesmiřitelného protikladu k politickému kompromisníku Aigisthovi, jehož činy se řídí hmotnými zájmy obce i osobními zájmy mocenskými. Ani Giraudouxova koncepce protipólů nepřekonává jistou relativistickou dvojznačnost, korunovanou navíc otevřeným koncem.

I kdybychom těmto moderním zpracováním antických látek (z nichž mnohá jsou ostatně pozoruhodnými uměleckými díly) přiznali s jistými výhradami právo na žánrové označení „moderní tragédie", zůstala by nicméně izolovanými artefakty, které nejsou s to konstituovat moderní tragédii jako novou modifikaci tradičního žánru. To platí plně i o dílech společensko-kritického charakteru, těžících tragickou látku ze soudobého života, jako je např. Millerova **Smrt obchodního cestujícího** (1949), která figurovala v poválečné americké diskusi o tragédii jako hlavní kandidátka na titul „Miss Tragédie".

Zvláštní místo zaujímá v této souvislosti **Optimistická tragédie** sovětského dramatika Vsevoloda Višněvského (1932). Osou historické hry o obraně proletářské moci proti nepříteli vnějšímu, ale zejména vnitřnímu (anarchii ve vlastních řadách), je příběh komisařky, která svou důmyslnou taktikou sehraje rozhodující roli při opětovném zformování námořního pluku a zaplatí za to vlastním životem. Její oběť má cenu vítězství: je posledním a nejpádnějším argumentem a apelem do vědomí názorově různorodého a kolísavého námořnického kolektivu. V této společensky plodné oběti spočívá katarze jejího tragického osudu. Tragičnost tu však nenese pečeť osudové nevyhnutelnosti a vztahuje se tolíko na sféru osobní. Tragičnost tu zaznívá pouze jako jeden z motivů hrdinsko-historické koncepce. Paradoxní název hry sám o sobě polemicky zdůrazňuje přehodnocení a tím vlastně likvidaci starého žánru.

Tragédie v tradičním pojetí byla produktem vysoce stylizovaného a vysoce konvenčního ztvárnění skutečnosti. Aktéry tohoto žánru byli výjimeční, mimořádně disponovaní jedinci (původně heroové mýtů), kteří platili nejvyšší cenu za své provinění, pochybení (tragická vina) nebo za důslednost, s níž naplňovali své dobré či zlé poslání vzdor všem překážkám. Jejich sebeničivý úděl se uskutečňoval s tragickou nutností, ať už měla podobu vnějšího osudu nebo vnitřní nevyhnutelnosti (extrémní věrnost sobě, svému poslání, své vášni). V podstatě metafyzické založení tragédie muselo od počátku chránit svou vnitřní celistvost a jednotu před každým závanem náboženské, filosofické, etické aj. skepse.

Moderní myšlení, ať dialektické, nebo relativistické a pragmatistické, tragický žánr na jedné straně zproblematizovalo, na druhé straně vedlo ke zrodu nových žánrových forem, které lépe vyhovují rozpornému a složitému vidění světa.

Slovo tragédie ovšem z moderního slovníku nevymizelo. Používá-li se ho však běžně v pokleslém nebo devalvovaném významu (jako označení kdejaké vážnější nehody, neúspěchu, maléru), potvrzuje to poznatek, že tragédie vymizela z obecného povědomí jako aktuální dramatický žánr a stala se faktem divadelní historie.

ZDENĚK HOŘÍNEK

---

[1]) Romantická ironie zcela logicky vedla i k osobité dramatické technice, obnažující strukturu hry a její technologii. Jako romantický analytik pozoruje chod svého vnitřního života, svého myšlení, cítění a konání — podobně se obnažuje a komentuje chod mechanismu, zvaného hra. Ne náhodou se právě v romantismu zrodila technologie rafinovaných zcizovacích prostředků (Ludwig Tieck: Kocour v botách), předjímající postupy Pirandellovy a Brechtovy.

S. S. JUŠKEVIČ — D. S. MEREŽKOVSKIJ

Dramatické dílo S. S. Juškeviče (1886—1927) se nese v duchu bezprostředních životních zážitků. Je silně autobiografické a poznamenané přec jen poněkud exotickým prostředím starožidovské rodiny. Setkával se s nepředstavitelnou bídou židovských rodin v Oděse, svíraných nedostatkem a nemocemi, živořících v neustálém strachu, kdy je zasáhne další pogrom. Proto se ve většině Juškevičových povídek vypráví o hrozném utrpení židů, pronásledovaných hladem, zlobou i strachem. Matky musí vraždit své děti, které nemohou uživit, a děti jsou schopny zavraždit rodiče. Kojné se zbavují vlastních dětí, aby měly dostatek mléka pro cizí a mohly uhájit nejskromnější živobytí. Pasáci vyhánějí mladistvé na ulici, cynicky je nutí k čemukoliv, co může vynést. Lidský život nepředstavuje nějakou hodnotu, je to spíše následek biblického prokletí, a tak člověk musí nést svůj kříž a může jej osvobodit jedině smrt, po níž budou následovat další muka v očistci či v pekle. Osvobození nelze nalézt, zbývá jediné: s maximální trpělivostí a odevzdaností se podřídit osudu, jednotlivec se může ztratit v lidské mase, může splynout s jejím utrpením a strádáním. Čím je však slabší, tím více musí trpět za příslušnost k židovské rase. V tom nacházel S. S. Juškevič jediné vysvětlení a zůstával závislý na ortodoxní náboženské víře.

Počáteční fáze Juškevičovy dramatické tvorby je spojena s činností skupiny kolem nakladatelství „Vědění", spoluprací s M. Gorkým i V. V. Veresajevem. Zahajuje ji hra „Irena", v podstatě melodramatický obrázek, snažící se dokumentovat obtížnost postavení osamělé ženy, odkázané na sebe a vystavené všemožnému ponižování. Nepříliš originální téma ženy vyhnané na ulici a vykořisťované cynickým okolím vtělil autor do dvou poloh: neoromantického, proklamativního monologu a symbolických výjevů, v nichž se hrdinka setkávala s přízraky, pronásledujícími nekonečné úvahy o blížícím se trestu, smrti, vykoupení. Již v dramatické prvotině lze rozeznat banální syžet, záměrně zamlžovaný pomocí symbolistických postupů. Ke shodným závěrům nás přivádí další Juškevičova hra „Za srpnového večera" (1904), neméně melodramatická a nepříliš scénická. Změnu do autorova vývoje vnesla dobová atmosféra, překypující revolučním napětím. Umocnila nenávist k buržoazii, v níž spatřoval hlavního viníka a organizátora pogromů; posílila zájem o životní osudy židovských dělníků, vyhledávajících obživu ve městě. Název vrcholného dramatického díla — „Hlad" (1905) — naznačuje základní téma: hladovou existenci židovských dělníků, hledajících ve městě práci a nucených souhlasit s jakýmikoliv podmínkami. Ziskuchtivost majitelů továren je bezmezná, možnost získat obživu pro dělníky takřka žádná. Židovští dělníci hynou ve městě hladem, nemohou nadále snášet fyzické utrpení, proto se odhodlávají k sebevraždě. Bída vybičovává živelný odpor a nenávist, zbavenou pochopitelně třídní motivace. V takovéto situaci rozvíjí se spor Habaje a Simona, představitelů rozdílného řešení: Habaj obhajuje revoluční řešení, proklamuje nutnost násilného zvratu; Simon vystupuje jako zastánce víry, snášenlivosti a utrpení, schopného otevřít pokorným jedincům brány ráje.

Autor se však nepřiklání k přímočarému řešení konfliktu, naopak obhajuje názor, že naznačená řešení jsou v podstatě bezvýchodná a obě „zplodilo zoufalství". Sám pak dospívá k přesvědčení, že společnost, která vystavuje člověka takovémuto utrpení, je nejen nelidská a nemravná, ale je předurčena k zániku. Nemůže a nebude existovat, protože neplní základní poslání: nedává předpoklady k životu a mění lidský osud v „nekonečný řetěz strádání".

Tak se v počáteční fázi dramatického díla S. S. Juškeviče prosadila variace myšlenek F. M. Dostojevského, přesvědčení, že „člověk se nemá kam uchýlit"; jakékoliv řešení je předurčeno k neúspěchu a zbývá jen doufat v brzký zánik „nelidské civilizace".

Z podobného okruhu představ vyšla Juškevičova hra „Ve městě" (1906), lokalizovaná do prostředí chudobné židovské rodiny. Vlády se tu ujímá Dina a určuje další osudy vlastních dětí tak, aby nemusely zemřít hlady. S pomocí intrik rozvrací milostný poměr dcery Soni, kterou posílá na ulici a odlučuje ji od dítěte, protože mateřský cit musí považovat za luxusní přepych. Podobný osud chce připravit další dceři, Evě, která však raději volí sebevraždu, než by se odhodlala k prostituci.

Zoufalý život, v němž neexistuje radost, každou chvíli lásky a štěstí nutno vykoupit utrpením a bolestí. Z proudu životní mizérie se vydělují tragické příběhy, převládá dojem bezvýchodnosti. Zákonitě zvítězí všechno, co nese v sobě negativní náboj, ničí, ponižuje, degraduje lidské hodnoty a zbavuje život jakéhokoliv smyslu.

Dnes vzbuzuje hra „Ve městě" rozporné pocity: naturalistické výjevy a motivy působí nadále otřesným dojmem, zdá se však, že míra byla překročena a hra v druhé části ztrácí na působivosti. Dojímá nás osud Diny, která musí zasahovat do života vlastních dětí, vzdalovat je milostného citu i opravdové radosti z mateřství. Stále však sílí náš nesouhlas s autorovou koncepcí. Bezperspektivnost díla stává se pro nás nepřijatelná: touha alespoň živořit vede Juškevičovy postavy ke zločinu, mravně je degraduje a mění je v živořící jedince, posedlé snahou nějak se odpoutat a nesetrvat „na dně".

Dobová polemika kolem prozaických prací a her přivedla S. S. Juškeviče k pokusu, aby zvrátil dosavadní schéma: konflikt židovské rodiny s prostředím, jehož nuznost a nelidské vztahy určovala ziskuchtivost ruské buržoazie. A tak se objevilo odlišné řešení, jež vzbudilo značný odpor a nepochopení v samotném židovském prostředí, kde se ostatně právem cítily dotčeny majetnější vrstvy. Hlavní postava dramatu „Král" (1906) židovský majitel mlýna David Grossman vykořisťuje stejně ruské jako židovské dělníky. Rafinovaně vyvolává rasové třenice, posiluje v ruském prostředí rasové předsudky a naopak. Všemožně se snaží posílit rozpory a narušit dělnickou solidaritu. Jeho personál apeluje na národní cítění ruských zaměstnanců, snaží se jim vysvětlit nevhodnost stávky, kde by stáli bok po boku s židovskými dělníky. Chová se jako opravdový král, rozhoduje o všem a nesnese sebemenší odpor. Zná jen jediné: od dělníků vyžaduje otrockou práci a upírá jim nejen právo na slušnější výdělek, ale brání jim přemítat o vlastním postavení.

Vyhrocený konflikt, vzájemná konfrontace dělnického a kapitalistického světa nápadně připomíná drama M. Gorkého „Nepřátelé". Také v charakteristice Vasilije Grossmana nacházíme dostatek shodných rysů, jež postavu sbližují s gorkovskými Skrobotovy a Bardiny. Dělníci jsou podáni realisticky, bez romantizující nadsázky a idealizace, podobně jako bez naturalistické popisnosti. Obhajují právo na slušnější existenci, dovedou prohlédnout rafinované úskoky a úspěšně čelit pokusům, jež je mají poštvat proti sobě. Ideová koncepce shodných životních faktů zůstává však odlišná: gorkovské drama prokazovalo, nakolik práce i společné zájmy spojují dělníky, vytvářejí z nich kolektiv, schopný jednat ve jménu společného zájmu a postupně se prosazujících revolučních idejí. Juškevičovo drama spělo k jinému podání — zápas s kapitalistou přinesl množství hledisek a postupně posílil rozpory. Jedni dali přednost egoistickému zájmu, druhé zlomila korupce, třetí museli myslet na rodinu, jiné unavil vypjatý zápas, další dali za pravdu rasovým předsudkům atd. S. S. Juškevič obhajoval vlastní přesvědčení, že totiž dělnictvo není schopno kolektivního odporu a jeho zápas je předurčen k neúspěchu. „Král" David Grossman musel nakonec zvítězit, protože se utkal se světem rozdílných představ, kde nemohly trvale převládnout pocity solidarity. Zápas se stal něčím na způ-

sob zoufalého výkřiku, hlas protestu musel zaznít, i když nemohl přinést jakoukoliv změnu. Mohl jen prokázat nemožnost odporu, tříštícího síly a vybičovávajícího vášně. Ale i ve zbytečném zápolení hledal autor potvrzení představy, nakolik bezvýchodná zůstává situace lidské společnosti, kde si přestal „jeden rozumět s druhým", aby část této společnosti nemohla uhájit pouhou existenci a druhá mohla plodit všemožné bezpráví.

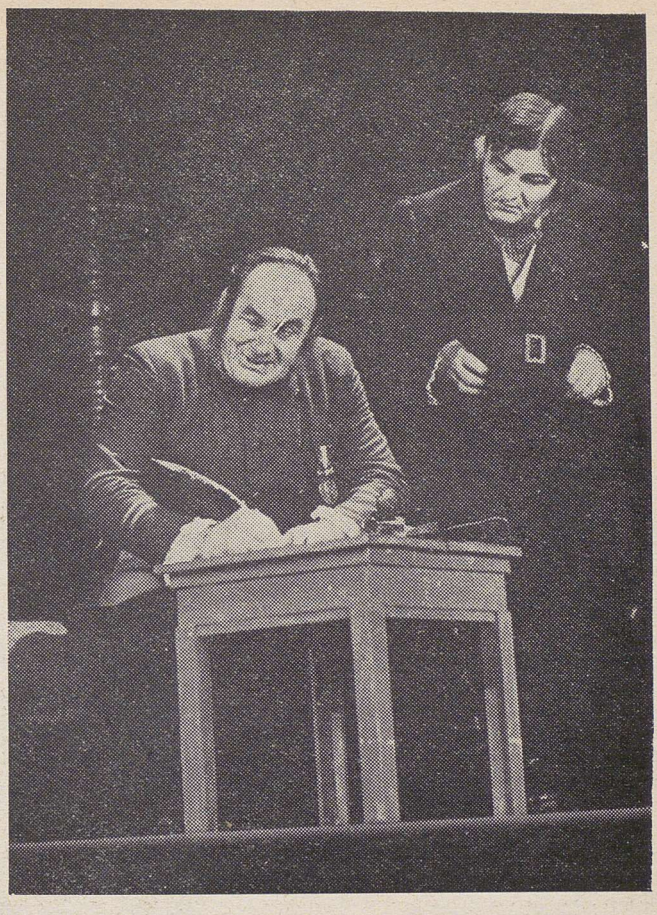
Pesimistickou představu o marném úsilí lidstva, jehož další vývoj se stal zbytečností, znásobil průběh revolučních událostí. V Juškevičově dramatické tvorbě převládly po roce 1907 apolitické aspekty, dokonce odpadly kritické výhrady. Drama „Miserere" se změnilo v elegickou píseň, prodchnutou bolestí a smutkem. Přestože je inspirovaly ohlasy revolučních událostí, nezapůsobily podstatněji na vývoj dějové fabule. Neviditelné a přec všudypřítomné „fatum" prostupuje každý čin, člověk se nemůže bránit přívalu bolesti a utrpení. Může rezignovat, odhodlat se k mlčení ještě za života, nebo dát přednost předčasnému odchodu...

Takováto koncepce souzněla s představami ruských symbolistů-prozaiků a zákonitě uvedla S. S. Juškeviče do jejich řad. Sblížení znamenalo konečný rozchod se sociálně motivovanou kritikou a vneslo do Juškevičových her pesimistické tóny, které tu existovaly již dříve, ale nepotlačovaly v mnohém realistické vidění dělnického světa v závislosti na novodobém panstvu. „Manželská komedie" (1910), „Běs" (1913), „Mendel Spivak" (1914), „Město Ity" (1916), „Příběh pana Soňkina" (1917) neznamenají jakýkoliv přínos v ruské dramatice 20. století. Zmíněná díla zůstala tematicky závislá na dřívějších hrách, opakovala některé motivy a zapojila je do okruhů symbolistického dramatu, kde zamlžené situace, postavy změněné v alegorické přízraky, nevyhraněný konflikt i dosti literární zpracování dialogu vyhovovalo autorově přesvědčení. Jen ojediněle se tu setkáváme s Juškevičem — satirikem, schopným bičovat společenské vady a poukazovat na nesmyslnost soudobé „civilizace".

Juškevičovým ústředním tématem a trvalým předmětem zájmu se stalo lidské utrpení, s nímž se více a více smiřoval, aby v něm nakonec nalezl podstatu života. Variace tolstojovských představ a myšlenek odvozených z díla F. M. Dostojevského nedostala příliš originální podobu; její závažnost diktovavala více dobová situace, v níž se smíření s utrpením, filosofie předem prohraného zápasu se zlem a zdůrazňovaného vnitřního sebeočištění, jež mohlo nastoupit po opravdovém utrpení, stala závažnou překážkou dalšího postupu. Poutala lidskou aktivitu, odváděla od revolučních idejí, činila předem bezpředmětným zápas o lepší příští. Symbolistické zabarvení podobných představ násobilo jejich škodlivost, protože nedávalo možnost přesněji identifikovat ideový záměr a dobový smysl.

Z těchto pozic nutno chápat také problematický význam dramatického díla D. S. Merežkovského (1866—1941) a F. Sologuba (F. K. Tětěrnikova, 1863—1927).

V případě D. S. Merežkovského zapůsobily na ruskou divadelní kulturu podstatněji filosofické úvahy než několik přec jen ojedinělých historických her. Většina literárních historiků se shoduje v názoru, že Merežkovského světový názor určovalo střetání „helénského ducha a středověké askese", vzájemné prolínání křesťanské „pravdy o nebi" a pohanské „pravdy o zemi", z nichž se autor marně snažil vytvořit vzájemnou syntézu. Zmíněná teorie neměla výlučně abstraktní podobu a směřovala k motivaci soudobých vztahů. D. S. Merežkovskij obdivoval antické pojetí života, bytostně pozemské a prodchnuté smyslem pro krásu. Zdálo se mu, že současný svět uvízl v „síti pověr a předsudků", ztratil cit pro ušlechtilou lidskost a změnil se v novodobé barbarství, honosící se technickou vyspělostí a uzavírající se v gigantických městech. Technika, která měla dovršit osvobození člověka, prohloubila jeho zotročení a obrátila se proti vlastnímu tvůrci. Přestala mu sloužit, stala se nástrojem dalšího zbídačení, protože pomáhala jedinému: kumulaci kapitálu, a neměla nic společného s lidskostí.



Gogolův Revizor v provedení souboru Sokol Sedlice. Foto Štoll

Mnohé z těchto myšlenek zazněly ve studii „Tolstoj a Dostojevskij", kde podrobil kritice ideologii křesťanství. Podařilo se mu prokázat, nakolik katolicismus i pravoslaví souvisely s dobovým státním zřízením a nezůstaly vzdáleny expanzívním snahám. Katolicismus prostoupil strukturu západních států a najednou se změnil ve státní útvar, naopak pravoslaví ustoupilo, sklonilo se před mocí státu, i když tato proměna měla nejednou vnější ráz a církevní ideologie nadále určovala osudy země. V obou případech omezovalo církevní dogma svobodu myšlení i svobodu jednání, vzdálilo se zásadám, které hlásal původně Kristus. Zmíněné srovnání vedlo D. S. Merežkovského k názoru, že se papežství odklonilo od síly meče duchovního a sáhlo po železném, zatímco pravoslaví prošlo opačným vývojem a skončilo u meče duchovního...

Naznačená ve veškeré stručnosti úvaha směřovala k paradoxnímu závěru: konstatovala sice vzájemné sepětí mezi pravoslavím a samoděržavím, ale dovršila se fanaticky formulovanou negací socialistické ideologie. D. S. Merežkovskij obhajoval údajně práva lidské osobnosti, potlačovaná církví i státem, v socialismu pak hledal nového nepřítele neomezených práv lidského génia. Stavěl do příčinné souvislosti zničení Boha, ateistické přesvědčení, se zánikem velké osobnosti, jež se údajně nemohla obejít bez vnitřního zápalu, skutečné víry a opravdového přesvědčení. Naivně předpokládal, že nově nastolené „božstvo" — kolektiv — nemůže zachránit osobnost, kterou nahradí společenství nevýrazných jedinců, podobných si jako kapky vody a atomy vzduchu.

D. S. Merežkovskij nepochopil smysl marxistické filosofie, k níž směřovaly stati M. Gorkého i A. V. Lunačarského. Tím nemá být oslaben význam jeho zápasu s novodobými

projevy měšťáctví, založenými na touze po blahobytu, životním stereotypu, zaručujícím prostřednost, která nesnášela jakýkoliv vzruch, touhu po něčem novém a dosud nevyzkoušeném. K správným postřehům připojil však okamžitě idealistická stanoviska a kritizoval měšťáctví za negativní názor na všechno „nadsmyslné", zprvu nepochopitelné a příliš abstraktní. Ruský měšťák, stejně jako měšťák německý i francouzský, uzavřel se ve světě materiálních hodnot a všechno, co jej převyšovalo, nemohl pochopit. A v tom právě tkvěla — podle názoru D. S. Merežkovského — odlišnost ruského prostředí, kde se měšťáctví sice prosadilo, ale nemohlo vyhladit tradiční duchovní zájmy a hodnoty. Proto trval na názoru, že nelze čekat na pomoc ze západního světa, naopak sama „Evropa vztáhne k nám ruce s prosbou o pomoc". V ruském prostředí vždy tryskala touha po svobodě, sebekrutější represálie carismu nemohly popřít svobodomyslnost většiny národa. Jedině v Rusku je možné zřeknout se majetku, spálit za sebou mosty, odtrhnout se od půdy i rodinného prostředí. V takovýchto souvislostech vyslovil D. S. Merežkovskij názor, že plamen revoluce vzplane zákonitě v Rusku, aby se přenesl do jiných zemí. Vyslovený názor však autorovi nezabránil, aby po revolučních událostech v roce 1917 neopustil vlast a nestal se nenávistným odpůrcem socialismu, posuzovaného z hlediska naivních představ o znásilnění práv velké lidské osobnosti.

Úvahy o nezbytnosti revoluce podmiňovala atmosféra kolem roku 1905, další léta přinesla radikální obrat a znemožnila jakékoli pochopení revoluční ideologie. Síla D. S. Merežkovského nadále spočívala ve schopnosti vcítit se do dějinné minulosti, oživit lidské vztahy, v nichž bohužel vyhledával symptomy božské vůle i ďábelských nástrah.

STŘEDOČEŠI DĚTEM



Letos již potřetí se stal Rakovník dějištěm Krajské přehlídky her pro děti a mládež. Svěření této přehlídky rakovnickým organizátorům není náhodné. V předcházejících ročnících prokázali, že jsou dobrými hostiteli, že mají dost sil a zkušeností připravit souborům a divákům příjemné prostředí a tvůrčí atmosféru. Tak se vytváří další novodobá tradice.

Letošní přehlídka se vyznačovala především kvalitní dramaturgií. Žánrově pestré pohádky, stejně jako rozmanitý režijní přístup vytvořily pro dětského diváka zajímavou podívanou a nevšední zábavu. Rakovnické děti byly spolu se svými kamarády z okolních vesnic pozornými a vnímavými diváky. V šesti dnech se na rakovnickém jevišti vystřídalo šest souborů (pět ze Středočeského kraje a jeden z Prahy).



Záběry z inscenací Kurando a Špádolíno (nahoře) a Moudrá ševcová (dole)

Přehlídku zahájilo Malé divadlo z Kolína pohádkou Elišky Krásnohorské Medvěd a víla. Představení hýřilo režijními nápady na velmi vkusné, jednoduché scéně. Herci se projevili na výši ve složce slovního projevu i pohybu. Bylo to představení temperamentní, herecky ukázněné a vyrovnané, s několika výraznými hereckými výkony. Mělo velmi účinný dopad na malého diváka. Právem bylo představení Kolínských vyhodnoceno jako nejlepší. Dále byla oceněna režie Dany Serbusové a jako nejlepší herecký výkon Karel Ledvina v postavě Šidlíka. Dalším souborem byla Scéna KaSS z Kralup nad Vltavou s pohádkou Zdenky Horynové Moudrá Ševcová. Nenový text prokázal svoji dnešní platnost. Režie se vyznačovala především dobrou pedagogickou prací





Vlevo O Honzovi a Zlatovlásce, vpravo Jak se kradou princezny. Foto Pavel Štoll

a zapojením dětského diváka přímo do hry. Především dobrým výkonem I. Masnerové (Hanka) se podařilo okamžitě navodit kontakt jeviště s hledištěm. Byl to temperamentní, přirozený herecký výkon. Cena za nejlepší ženský herecký výkon byla udělena po zásluze. Stejně tak byla v tomto představení oceněna výprava jako funkční a esteticky působivá. Divadelní soubor ZK ROH Šroubáren Libčice složený převážně z mladých, málo zkušených herců se představil adaptací loutkové hry P. Hradila Kurando a Špádolíno. Pro soubor to byl text příliš náročný, což se projevilo v inscenaci, která postrádala pevnou režijní koncepci stejně jako jednolitý herecký styl. Žádoucí stylizace byla zatlačena do pozadí. Jmenujme herecké výkony J. Nováka (Špádolíno) a I. Michálkové (Kurando), kteří dostali čestná uznání za herecké výkony. Slánská scéna sehrála Benešovu Pohádku o Honzovi a princezně Zlatovlásce. Text staršího data spojující řadu pohádkových motivů přinesl mladému kolektivu nepříliš zkušených herců některé potíže a úskalí. Přesto inscenace prokázala, že je to text vkusný, v němž se dětský divák dobře orientuje a fandí dobru. Radost ze hry všech členů mladého hereckého kolektivu pomohla zakrýt nedostatky vyplývající z malé zkušenosti. Jednoduchá a funkční scéna byla dobrým pomocníkem režii.

Další dvě odpoledne patřila hostům přehlídky. DS KDDP DOPRAPO z Prahy, jeden z nejznámějších pražských souborů hrajících pro děti, zahrál pohádkovou taškařici V. Nováka a S. Oubrama Jak se kradou princezny. Na závěr přehlídky přivezl DS Tyl z Čelákovic hru bratří Mrštíků Maryša. (O obou posledně jmenovaných představeních jsme již několikrát v AS psali).

Po posledním představení se udílely ceny za účasti zástupců souborů, pořadatelů, KKS, OKS ONV a MěstNV. Nedílnou součástí přehlídky byly i hodnotící besedy, přivítání v obřadní síni MěstNV a společenský život, který taková akce vyvolá. Byla to úspěšná přehlídka a další krok k upevnění této významné rakovnické tradice.

L. LHOTA



Štollův záběr z inscenace hry Kurando a Špádolíno

MLADÍ MEZI STARÝMI

Andrej Karalijčev: „Roste okřídlené pokolení. A to se chce mnoho naučit, protože je čeká socialistická budoucnost.“ Tuto skutečnost by si měl připomínat každý, kdo pracuje s dětmi a mládeží. Jsou to slova věčně platná jak ve sféře vzdělávací, tak i pokud jde o zájmovou činnost.

Znovu a znovu si připomínáme, co přináší dramatická výchova dětí pro vývoj mladého člověka. Kolik besed, článků a seminářů bylo tomuto problému věnováno. A výsledek se projevil pozitivně v práci vedoucích a režisérů dětských divadelních souborů. Většina vedoucích pracuje s dětmi ve svém souboru tvořivě — ať už z pozice tvořivé práce režiséra, či z pozice tvořivé práce dětí. Pohybové etudy a hlasová cvičení jsou pravidelně začleňovány do systému práce souboru.

Při besedách na přehlídkách dětských divadelních souborů se potvrzuje, že většina vedoucích dětských souborů si správně uvědomuje, že těžiště jejich práce je v estetické a ideové výchově, že představení je vlastně jeden z dozrálých plodů této práce a výchovy, jež je založena na kolektivním snažení. Podívejme se však dál za dětmi, když jako patnáctileté opouštějí svůj mateřský dětský soubor. U mnohých z nich zůstávají kořeny poznatků a prožitků z této tvořivé práce tak hluboko, že chtějí pokračovat dál — vstupují do ochotnických souborů, stávají se časem pomocníky a později i vedoucími dětských souborů. To je radostný důkaz, kterým si může každý potvrdit a ověřit výsledky svého působení na mladého člověka. Potom už zbývá přání, aby se mladí dostali do takového ochotnického souboru, v němž by se rozvíjely schopnosti a v němž by oni sami získali i další nové zkušenosti. Je mnoho ochotnických souborů, kde se tvořivě pracuje, kde je výborný kolektiv, kde se režiséři vzdělávají, aby mohli členům svého souboru zajistit další růst.

Jsou však i takové ochotnické soubory, kde bychom nové způsoby práce marně hledali. Dostanou-li se do takového souboru odchovanci souboru dětského, brzy z něho zase odcházejí. Důvod: nudí se. Nemohou přivyknout způsobu práce — „tady máš roli a čti“ nebo „ty budeš stát tady, pak si přejdeš na druhou stranu“. Někdy se po kusí protestovat a ptají se, budou-li pokračovat v hlasové nebo pohybové výchově, dovědí-li se něco nového o práci herce na jevišti. Někdy dostanou odpověď: „Snad nechcete, aby tady s vámi poskakovali i staří herci?“



Martinský soubor Kamarád uvádí Dva roky prázdnin. Foto K. Minc

Nebo: „Kdo by na to měl náladu, když jde na zkoušku unavený z práce.“ Ponechme tyto výroky bez komenáře.

Dnešní aktivní mladí nemohou přistoupit na to, aby z nich někdo vytvářel figuríny nebo cvičená zvířátka. Ať mladým nikdo nezazlívá, že opouštějí soubor, do něhož sotva vstoupili — zřejmě si uvědomili, že jim takové prostředí pro další jejich růst nic nepřináší a dokonce jim ani nedokáže dát radost z práce.

A přece je tak snadné tuto situaci vyřešit. Je pravda, že mnohé starší ochotníky těžko přesvědčíte, aby se účastnili pohybových a hlasových cvičení. Připadají si směšní a mají pocit, že před těmi mladými snižují svoji důstojnost. Pak tedy zbývá jiné řešení — zajistit mladým členům souboru, aby mohli pokračovat v práci způsobem, jakému jsou zvyklí — najít jim někoho, kdo je povede v dramatické výchově dál. Není nikde psáno a není také únosné, aby režisér souboru dělal všechno sám. Má mít pomocníky, kteří se s ním o práci souboru podělí. Jedním z těchto pomocníků by měl být ten, kdo by pracoval s mladými členy souboru.

Rozvíjet schopnosti, dovednosti, obohacovat citový život, to je jeden ze základních úkolů režiséra ochotnického souboru, aby mohl odevzdat divákovi představení, které má úroveň, kde z jeviště dýchne na diváka pravda, přesvědčení, radost, kde je divák donucen se zamyslit nad životem, nad vztahy mezi lidmi.

MARIE VOLŠICKÁ

KLASICKÁ OPERETA V BRNĚNSKÉM SVATOBOJI

Divadlo *Svatoboj* Domu kultury ROH n. p. Zbrojovka v Brně-Husovicích, které letos zaznamenává již 106 let svého trvání, náleží nejen k našim nejstarším ochotnickým kolektivům, ale počtem premiér za sezónu nesporně patří k nejaktivnějším amatérským souborům Jihomoravského kraje. Ke zvláštnostem jeho dosavadní práce připočteme pak zejména to, že se tu dramaturgie soustřeďuje — vedle činoherních inscenací a nečetných nastudování muzikálových (naposledy komedie E. De Filippa, K. Nováka a J. Hudce Člověk, muž a gentleman v prvním uvedení na českých amatérských jevištích) — převážně na zpěvoherní repertoár. Jako poslední premiéru tohoto druhu uvedl Svatoboj 23. ledna letošního roku pozdně romantickou operetu známého rakouského skladatele Franze Lehára *Země úsměvů,* kterou brněnská profesionální divadla toho času nehrají.

Plytký sentimentální příběh libretistů o generálské slečně Líze, která v milostném okouzlení následuje ušlechtilého čínského prince Sou Chonga do jeho vzdálené vlasti, kde narazí na autoritativní předsudky orientální aristokracie a posléze vezme při návratu do Evropy rádu zavděk svým věrným ctitelem, poručíkem Gustavem, je pln nepravděpodobných náhod, sladkobolné naivity a typických operetních klišé včetně žádoucího happy-endu. Živější se ukazuje hudební partitura, proslulá několika populárními áriemi.

Ve Svatoboji inscenovali Zemi úsměvů již několikrát a mají k ní tedy svůj citově pamětnický přístup. Také režisér Miroslav Dlapa (zároveň autor zdařile řešené scény) nesetkal se s předlohou poprvé. Novým nastudováním chtěl ověřit, zda je soubor schopen zvládnout klasickou operetu s náročnými pěveckými party. Po této stránce můžeme — s ohledem na možnosti a běžnou úroveň hudebních žánrů na ochotnických jevištích — inscenátory (dirigent Státního divadla v Brně Miroslav Hoňka, korepetitor Hynek Brabec, choreografka Dana Vejchodová rovněž ze Státního divadla) vcelku pochválit. V relativně uceleném režijním pojetí se v zásadě dařilo odlišit životní styl evropského a čínského prostředí (úvodní plesové dějství trpí však ještě statičností a aktérům namnoze chybí přirozená noblesa), jakož i přivádět herce k tvorbě jednotlivých postav a ke kolektivní souhře. Důraz na efektně působivou emocionalitu jed-

notlivých známých melodií poznamenal však inscenaci zřetelným sklonem ke koncertní árióznosti, na což představení doplácelo porušením temporytmu a kompozičním rozdrobením do dílčích hudebních sekvencí. V celém nastudování není bohužel patrna sebemenší snaha po režijním nadhledu banálního syžetu, ačkoliv již omšelý český text mnohých árií (jeho překladatel ani není v programu uveden) k němu vybízel.

Přední role obsadil režisér zkušenými zpěváky. Herecky bezprostřednější sopranistka Edita Rosprimová (v současné době hostuje také ve zpěvohře brněnského SD) má pro svou Lízu toaletovou eleganci a šarm hýčkané kokety; bolest zklamané ženy vyjadřuje však poněkud afektovanými gesty. Dobře maskovaný Antonín Knies j. h. z Blanska charakterizuje prince Sou-Chonga navenek sebeovládající uměřeností a gentlemanskou velkorysostí; přesvědčuje daleko více jako příjemný tenor (až na nečisté sykavky) nežli v živé jevištní akci a v nedostatečně herecky cítěném kontaktu s partnerkou. Sympatickou svěžestí kultivovaného pohybového i pěveckého projevu upozornila na sebe talentovaná konzervatoristka Kája Halíková jako Chongova sličná emancipovaná sestra Mi. Z ostatních zaznamenejme alespoň přísného strážce starých rodových zvyků stryce Čanga v podání ing. Jaromíra Hamala. Vilém Dvořáček svého Vrchního eunucha nepřiměřeně karikoval a Gustav Pavla Hofmanna byl zatím méně výrazný.

Početný a organizačně dobře vedený soubor Svatoboje má ke své práci relativně velmi dobré podmínky (přispěla k nim také právě oficiálně uzavřená a již prakticky naplňovaná smlouva o mnohostranné spolupráci se zpěvohrou SD Brno) a rozhodně si nemůže stěžovat na nedostatek mladé krve. Jeho vedení by tedy mělo uvážit, zda nestojí za to nejen vycházet vstříc staromilskému vkusu dosavadního věrného obecenstva, ale pokusit se napříště také (třebas jen s částí kolektivu) hledat nevyšlapané cesty amatérského divadla ve velkém městě a postupně přivádět publikum od předem zaručeného ohlasu nezávazné zábavy k vnímání náročnějších hodnot. Některé nedávné inscenace (bulharské drama Poslední šance, sovětská veselohra Sůva) poskytují pro tuto orientaci Svatoboje první předpoklady. **vz**

ZÁPISNÍK

LOŠTICE Zlatý odznak J. K. Tyla byl Zdeňku Zdráhalovi, vedoucímu divadelního souboru ZK OT Loštice, předán na okresní konferenci ZUČ v Šumperku. Odznak mu byl udělen u příležitosti 50. výročí jeho herecké činnosti právě v roce, kdy loštický soubor oslavuje sté výročí své činnosti.

PRAHA Divadélko Excelsior uvedlo v Divadle v Nerudovce svoji novou premiéru Tupec benátský (nejde o překlep). Na jeho repertoáru zůstávají i nadále Směj se paňáco a Zina ti posílá pusu. V tomto sympatickém malostranském divadelním sálku vystupují i další, většinou mládežnické soubory: Šafrán, Žoldnéři, D 17, Kolovrátek aj.

BRNO Třetí číslo druhého ročníku brněnských Listů o divadle přineslo v úvodních statích studii Artura Závodského o obecenstvu. Lubomír Krupica ukončil rozborem mladší attické komedie svůj pětidílný seriál o antické dramatice. V oddíle medailónů hodnotí Viktor Kudělka vývojové proměny dramatické tvorby Vítězslava Nezvala v kontextu naší levicové divadelní avantgardy a v rubrice rozhovorů se čtenář setká se zkušenostmi Ludmily Šehýrové, zasloužilé pracovnice OKS Brno-venkov. O hostování členů Národního divadla v Praze Jindřicha Mošny a Eduarda Vojana na jevišti prostějovského Hanáckého divadla informuje Bohuslav Kraus. Instruktivní oddíl Náš slovník přináší hesla: baroko, rokoko a klasicismus. Zhruba třetinu čísla zaujímá už tradičně mozaika recenzí, referátů, zpráv, glos o amatérských i profesionálních inscenacích a přehlídkách (Nezvalova Třebíč, Spišská Nová Ves, Vojkovice, Letovice aj.), o novinkách teatrologické literatury, divadelních jubileích atp. Listy o divadle, jejichž příští ročník má být z rozhodnutí krajského poradního sboru zaměřen zejména k práci vesnických amatérských souborů, si získaly solidní autorské i čtenářské zázemí a plní tak důležité poslání v rozvoji zájmové umělecké činnosti na Moravě. **vz**

KROMĚŘÍŽ Divadelní odbor ZK ROH n. p. Pal Magneton uvedl „lokální hudební frašku zcela časovou" Hurá za Petrem, kterou napsal Vojtěch Vacke na námět hry F. F. Šamberka Svatojánská pouť. V režii Milana Obsta dostali příležitost především mladí a málo zkušení členové souboru. V tomto minimuzikálu se tančí a zpívá — je to dívácky vděčné představení. V současné době připravuje soubor Mahenova Nasredina v režii A. Hajdy.

CHOMUTOV V našem časopisu pravidelně zveřejňujeme socialistické závazky souborů. Že jsou nejen uzavírány, ale také plněny, dosvědčuje zpráva chomutovského souboru Karel Čapek o plnění závazku v r. 1975, kterou zveřejňujeme.

1) Členové souboru se zavázali odpracovat 200 brigádnických hodin na úpravě divadelního prostoru. Odpracováno bylo celkem 341 hodin.

2) Soubor plánoval v sezóně 1974/75 4 premiéry pro děti a 1 premiéru pro dospělé. Uvedli jsme 3 premiéry pro děti a 2 pro dospělé. V plánu práce nebyla zahrnuta akce, kterou pro oslavu 30. výročí osvobození ČSSR soubor připravil. Byla celovečerního rozsahu a její studium si vyžádalo více práce než studium hry. Proto považujeme i tento bod za splněný.

3) Na oslavu Dne čs. železničářů se soubor zúčastnil přehlídky III. železničářská Česká Třebová a pro oslavu SNP byla reprízována hra I. Bukovčana Sníh nad limbou.

4) Dalším závazkem bylo sehrání jednoho představení pro děti v dětské vesničce Doubí u Karlových Varů. Představení bylo sehráno v červnu 1975.

5) K oslavě únorového vítězství měl soubor nastudovat recitační pásmo. Režisér Valdman pásmo nastudoval a uvedl ve stanoveném termínu.

6) Soubor se zavázal organizačně zajistit přípravu a průběh okresní přehlídky V. dny dětské radosti 1975. V plném rozsahu závazek splnil.

7) Součástí závazku byly i návštěvy představení profesionálních scén nebo jiných divadelních souborů. Členové souboru zhlédli v Tylově divadle v Praze hru Sníh nad limbou a v mosteckém divadle Kutnohorské havíře. Mnoho členů souboru vidělo celý pořad Jiráskova Hronova 1975 za finančního přispění zřizovatele souboru — ZK železničářů v Chomutově. Členové dětského souboru měli možnost zhlédnout všechna představení přehlídky V. dny dětské radosti 1975.

8) Plán práce a socialistický závazek počítal také s účastí členů na seminářích a školeních. Vzdělávacích akcí uskutečněných péčí OKS, KKS, ÚKVČ aj. se zúčastnilo 81 členů souboru.

CHOMUTOVSKO Hybnou pákou amatérského divadla na Chomutovsku je OV SČDO a poradní sbor pro divadlo a umělecký přednes, které ve spolupráci s Okresním kulturním střediskem v Chomutově řídí amatérské divadlo v okrese a v dobrém slova smyslu provokují soubory k trvalé aktivitě. Chomutovský okres má v Severočeském kraji velice dobré postavení, vždyť z 88 amatérských souborů, které pracují v deseti okresech v rámci kraje, je 13 soustavně pracujících právě z tohoto okresu. Zvážíme-li, že většina souborů se zaměřila na angažovanou tvorbu, je to zjištění potěšitelné. Tyto soubory vytvořily řadu mimodivadelních akcí na oslavu slavných výročí. Divadelní soubory kromě her pro mládež a děti nastudovaly 9 nových titulů her pro dospělé, které byly uvedeny nejen na chomutovském okrese. Radonický soubor V. K. Klicpera dobře reprezentoval celý Severočeský kraj na Národní přehlídce vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém n. Jiz. se hrou Arkanova a Gorina Svatba pro 800 miliónů, kde získal jednu z hlavních cen a cenu za mužský herecký výkon. Významnými akcemi amatérského divadla na Chomutovsku byly V. dny dětské radosti 1975 — přehlídka dětských divadelních souborů, Kadaňský divadelní květen, Řezáčův Perštejn, v neposlední řadě pak již tradiční V. Radonický divadelní podzim 1975 — okresní přehlídka divadelních souborů dospělých. V letošním roce byl vyhlášen Celostátní festival ZUČ a rozvinuta široká vlna aktivity na počest XV. sjezdu KSČ. Chomutovský soubor Karel Čapek, který reprezentoval loni na III. železničářské České Třebové pásmem k 30. výročí osvobození, vyhlásil již hodnotný závazek. **gri**

BRATISLAVA Javisko — časopis pre ochotnícke divadlo

herecké, bábkové, umělecký prednes a malé javiskové formy se v letošním ročníku představil v barevné křídové obálce. Tento náš sesterský měsíčník, vydávaný Osvětovým ústavem v Bratislavě, má rozsah 32 stran, kromě stejně rozsáhlé repertoárové přílohy a fotočtyřstrany na křídě. Můžeme mu závidět i zdánlivou samozřejmost, že totiž jeho lednové číslo dostává čtenář v lednu, únorové v únoru atd. Toto zjištění se nám jeví v našich podmínkách přinejmenším jako závidéníhodné. První dvě čísla přinášejí ve svých úvodních statích úvahy o úkolech ZUČ v předsjezdové kampani. Vedle řady kritik inscenací (včetně fotografií) můžeme číst studie o divadelní kritice, rozvoji uměleckého přednesu, rubriku pro začínající soubory, o vztahu ochotníků a profesionálů. Pravidelně vycházejí Kapitolky o divadelním kostýmu, medailónky k jubileím, upozornění na nové hry apod. Část obsahu čísla je vždy věnována loutkářským souborům. V 1. čísle je repertoárová příloha věnována Pásmu štúrovské poezie a v dalším čísle pak pásmu Načo je človeku človek (občanská poezie). Javisko působí sympaticky jak svojí vnější podobou, tak obsahem. Jistě bude pro Javisko stejně jako pro Amatérskou scénu přínosem vzájemná spolupráce, která mezi redakcemi již započala.

Michail Roščin

TRANSPORT

Tragický příběh o třech dílech

(ukázka)

Přeložila Alena Morávková

Přinášíme úryvek z nové hry Michaila Roščina Transport. Po úspěšných komediích Valentin a Valentina a Starý nový rok (obě vydala DILIA) sáhl tentokrát autor po „velkém tématu" z války a vytvořil tragédii. Jejími hrdinkami je několik žen různého věku i povolání, které pracují v jedné moskevské továrně a za války jsou evakuovány do týlu, aby zde mohly pokračovat v práci. Autor vypovídá o statečnosti těchto prostých „slabých" žen, které svou obětavostí v zázemí pomáhaly urychlit vítězství na frontě. Drama Transport uvedl roku 1975 MCHAT ve vynikající režii A. Efrose. a. m.

Ráno

AUTOR: Transport. Tragický příběh o třech dílech. Věnováno mé matce... Je to příběh o válce. Příběh — připomínka. V záhlaví stojí motto: Odkud jsme? Patřím ke generaci, jejíž dětství narušila válka. To určilo náš osud. Historie války je všem známá. Ale každý má svoje zkušenosti, vlastní vzpomínky, příklady. Věnuji tento příběh své matce. Nevypráví o bitvách a vojácích, o hrdinných bojovnících — u těch se předpokládá statečnost a vůle — ale o těch, kdo přežili a vytrvali, když už se zdálo, že nelze přežít ani vytrvat. Možná, že se někdo z vás zamračí: no vida, zas už hra o válce, to všechno už je známé. Máte pravdu, ale já se například cítím dlužníkem a soudím, že my všichni máme trvalý dluh vůči těm, kteří zvítězili, kteří vyhráli i mravní bitvu. Vždyť nejstrašnější fašistické zločiny byly zločiny proti lidskosti — možná, že jejich konečným cílem bylo uvrhnout lidi do takových podmínek existence, v nichž nízké vítězí nad nejčistším, kdy strach, zoufalství a odcizení přemohou dobro, myšlenku, soucit. Ale naše matky vytrvaly, byly to prosté, obyčejné, slabé ženy, ty, které obvykle nazýváme prostými. Kdybychom každodenně jako modlitbu opakovali slova díků za to, že žijeme a že jsme takoví jací jsme, že dnes tady všichni společně sedíme v teple a pohodlí divadla — ani pak bychom nezaplatili svůj dluh...

Ale k věci. Podzim jedenáctyřicátého roku; nejtěžší chvíle války. Naše armády krvavě bojují, ale ústup je ústup, je to těžké utrpení pro všechen lid, otevřená rána, jeho bolest. Vše, čeho by se nepřítel mohl zmocnit a co by mohl zničit, se spěšně evakuuje do týlu: především se zachraňují děti, ženy, starci. Miliony lidí se evakuují. Tisíce transportů směřují na východ.

Jede i náš transport, náš vagón.

Představme si noc, tmu, těžké supění vlaku. V skřípění kol se ozývá nekonečné: „aa—aa—aa—aa—". To matka uspává dítě. Kdosi sténá, kdosi chrápe, slyšíme noční brumlání. Náš vagón je obyčejný a celý náš vlak vypadá jako nákladní. Ve vagónu jsou vrzavé dveře, které se z obou stran otevírají, a malá okénka s železnými okenicemi, které se otevírají ven. Vlevo je otevřená plošina. V podobných vagónech od nepaměti vozívali vojáky a dobytek. Teď v něm jedou ženy a děti. A pak stroje. Na obou stranách jsou dřevěné palandy, uprostřed železná kamínka a za zástěnou z překližky provizorní záchod. Pod palandami je pod rohožemi ukrytý náklad — stroje. Náš transport se neskládá z uprchlíků, je to organizovaný transport jedné továrny. Ve vagónu probíhá všední život — válečný život. Jsou tu kastróly, necky, dříví, kbelíky s uhlím, prádlo na krátké šňůře. Chlad, špína, hlad a stesk už vykonaly svoje. Ale nejhorší ze všeho je nejistota. A pak nucená nečinnost. Ale dokud lidé žijí, musí spát, jíst, pohybovat se, obcovat s jinými, hlídat děti, plnit svoje povinnosti, čelit osudu, který tak nečekaně a krutě zasáhl do jejich mírového života. Vagón uhání zlověstným vojenským prostorem jako země v mrtvém vesmíru, klubko tepla v ledovém smrtelném vichru. Člověk si zvykne na všechno. Pravda, každý po svém. Žít se musí, ale je to těžké. Teď uslyšíte, jak o tom mluví jedna z našich hrdinek.

Dosud je noc, světlo petrolejky pomrkává jako oko. Vidíme hlavu ženy — je to Galina Dmitrijevna, čte roztřepanou knihu. Považují ji za vedoucí našeho vagónu. Vedle kulatých kamínek sedí další — Káťa, zachumlaná v kabátě. Její póza vyjadřuje zoufalství, téměř nespí už kolikátou noc a Galina Dmitrijevna ji domlouvá, aby si lehla.

GALINA DMITRIJEVNA (přísně): Káťo! Už je ráno! Slyšíš?

KÁŤA: Ano, ano, už jdu... Bojím se každou minutu... Ne, smrti se nebojím... Bojím se žít... Proč to všechno? Jak se to všecko stalo? Čím jsme se provinili?

GALINA DMITRIJEVNA: Káťo, lehni si!

AUTOR: Káťa přikývne, vstane, odejde do tmy a ulehne. Galina Dmitrijevna pohlédne na hodinky a otevře železnou okenici. Venku je šedý úsvit a známá, stále stejná krajina: napůl holé stromy, pole, telegrafní sloupy zčernalé deštěm, nízká obloha a olověné kaluže. Vagón pomalu ožívá. Galina Dmitrijevna vytáhne ohmatanou mapu a podle patníků sleduje cestu. Voloďa rozfouká téměř vyhaslá kamínka a Savišna už rachotí kastróly. Vedle Galiny Dmitrijevny se její nejmladší dcera Ljusja sklání nad poduškou a češe se. Starší Irina se probudí a hned sáhne po zrcátku. Na téže palandě je místo Leny, která kojí tříměsíčního syna. Později se probudí a vstane těhotná Tamara. Oska vleze pod palandu a točí klikou soustruhu. Nika, Kátin syn, se k němu připojuje. Káťa leží teď na boku, s hlavou přikrytou. Dveře jsou pootevřeny a v nich se uvelebil Jurka — nohy má spuštěné. Balí si cigaretu a zapaluje si. Nedaleko polehává Nina a těžce lapá po vzduchu. Vedle ní Saňa, její dcera. Z levé palandy seskočí Máša, už v botách a hned se pustí do práce: uklízí a zametá podlahu. Štíhlá Iva cvičí. Později se na levé palandě probudí Lavra, posadí se, nohy spuštěné: je neučesaná, má na sobě zamaštěný župan, je nepravená a vypadá jako strašidlo, přestože je ve skutečnosti hezká. Z podprsenky vytáhne krabičku cigaret. Dále je vidět, jak kdosi spí na plošině, nohy vystrčené, jednu ovázanou špinavým obvazem.

Na scéně bývá potíž s dětmi, ale mějme na paměti, že dětí bylo pochopitelně daleko víc.

Tak tedy začal den.

KÁŤA (náhle se prudce posadí, pak vstane a pohybuje se jako náměsíčná): Ještě tahle krabice! Já už nemůžu! Vystoupím! Raději půjdu pěšky! Budu se plazit... (Hledá pohledem svá) Kde jsi, Niko? (Jiným tónem, klidně, přímo do sálu) Poslyšte, vy přece nevíte, co je to válka... Představte si, že váš muž — je to ten vedle vás? Představte si tedy, že odešel a vy ne a ne se dozvědět, jestli ho nerozčtvrtili a kusy nepohodili... Do deváté mateřské školky spadla bomba... stalo se to v poledne po obědě... Nikdo nestačil utéci do krytu... Ne už nebudu... Musím vstát, pohybovat se, něco dělat jako ostatní... Ne, nejde to... Chci odtud... Nejsem tady, jsem v našem domě, v našem bytě... To všechno je sen... Máša se drží, zametá... To je Nina... Pořád sténá a prosí o něco na zub... Teď všechny začnou vykládat svoje sny... Já už nemůžu! Jedno a totéž, pořád kolem dokola! Čert aby je všechny vzal! Bože můj, co to povídám? V hlavě mám hotovou vichřici... Dokonce i pokožka a každý vlásek mě bolí! (Vrací

se na místo, strne v předešlé póze. Ve vagóně se rozsvětlí. Život jde svým tempem)

JURKA (zpívá): Vítá nás svěží ráno...

NINA: Panebože, mám takovou chuť na něco dobrýho! Tak jsme se protloukli další noc!

MÁŠA (u dveří): Jak je venku? Pořád totéž! Všecko stejný jako dřív, nic se nezměnilo!

LENA (k dítěti): Pij! K ránu spíš, křikloune!

SAVVIŠNA: Božínku, kde mám pánvičku?

NINA: Co všecko se člověku v noci nezdá! Běžím v řece, je mělká a plná ryb.

SAVVIŠNA: Ryby znamenají nemoc.

NINA: Natahuju po nich ruku... Nemoc? To by tak ještě scházelo!

MÁŠA: To platí o mase a ne o rybách. Neposlouchej! To když se zdá o mase!

SAVVIŠNA: Ryby jako maso, všecko jedno... jistý je, že všecky zhebneme, odpusť mi to panebože.

GALINA DMITRIJEVNA: Už zase začínáš, Savvišno?

SAVVIŠNA (neposlouchá ji): Kampak se poděla?

NINA: Ještě se mi něco zdálo...

IVA (k sobě): Mně se zdá každou noc o metru. Je tam světlo, hezky. Stanice Majakovská, jedu po schodech dolů...

SAVVIŠNA: Taky špatný znamení; to bude nemoc!

IVA: Hlouposti, nesmím stonat!

SAVVIŠNA: Nesmíš, nesmíš! Kam se jenom poděla? Taková černá, velká... (Dívá se na Jurku).

JURKA: Co na mě tak koukáte?

LJUSJA: A mně se zdálo, že mě sežral vlk!

MÁŠA (se směje): Ljusja to umí rozpálit!

LJUSJA: Rovnou — ham! A hotovo!

GALINA DMITRIJEVNA: Raděj se pořádně uč, vlče! Chytit nějakej týfus — to by tak scházelo!

MÁŠA: V minulý válce řádil týfus. Radši nevzpomínat!

GALINA DMITRIJEVNA: Saňo! A ty taky! Namaž si je zase dnes petrolejem!

SAVVIŠNA: Vši nejsou ze špíny, ale ze žalu.

MÁŠA: Správně! (Pobíhá kolem Sani) Slyšíš, uzlíčku neštěstí? Sedí a spí v chůzi! Nino, cos to porodila? (Saně) Já ve tvých letech... jéje!

NINA: Je nedonošená, uklouzla jsem z tramvaje...

MÁŠA (se smíchem, Saně): To je vidět. Tak sebou hni! A mně se zdálo o naší zahradě. Letos poprvé rozkvetla, viď, Vovko? Samej květ! Ta bělost, čistota! Jako pěna! A včely bzučí. Jeden květ mě zrovna pohladil po tváři!

SAVVIŠNA: To všecko je špatný znamení!

MÁŠA: Nesejčkuj! Jak to, že zahrada je špatný znamení? Všecko bílý!

SAVVIŠNA: I kdyby se ti zdálo o ráji, sotva se probudíš, všecko je stejný!

MÁŠA: Darmo mluvit! Slávabohu, jsme na živu, jedeme...

LENA (pochmurně): Jedeme! Jedeme!

LJUSJA: A mně se vám zdálo...

IRINA (k ní): Nepleť se do babskejch řečí! Co je to za způsoby!

GALINA DMITRIJEVNA: Mně se zdá pořád o Moskvě... (K sobě) Bůhví proč vidím před sebou Pirogovku. (Vzdychá) Moskva! Bydleli jsme v Pirogovce, když se narodila Irina. Bylo to na jaře... (Irině) Často se stávalo, že jsem tě nakrmila a hurá — na ulici... Slunce, svěží zeleň. Byla jsem mladá, nosívala jsem bílej šlrák. Mášo, poslouchalas včera zprávy?

MÁŠA: Myslíš o Vjazmě? Ne, ženské si to povídali na zastávce...

GALINA DMITRIJEVNA: To je bída bez rádia! Nic se nedozvíme.

MÁŠA: Moje řeč. Za jednu noc se toho může přihodit!

SAŇA: Počkejte... A mně... mně se zdálo, že našeho tátu...

NINA: Zabili? (Hlasitě) Lidičky drazí! Cítím, že ho zabili.

SAŇA: Počkej, mami.

GALINA DMITRIJEVNA: Nino!

MÁŠA: Co vyvádíš, Nino!

NINA: Srdce mi říká, že zabili.

JURKA: Přestaň, mami!

SAVVIŠNA: Tiše! Jestliže se ti zdálo, že ho zabili, znamená to, že je naživu.

NINA: Vážně?

SAVVIŠNA: Bodejť, to je jako ámen v otčenáši.

IVA: Ty vaše věštby!

SAVVIŠNA: Já se nemejlím! Ještě si na mě vzpomenete!

NINA: Kdyby tak byl naživu! Ale něco mi říká...

GALINA DMITRIJEVNA: Nino, nebuď hysterická! Nejseš sama!

JURKA: Pif, pif! (Střílí na matku z pomyslné pistole) Neblázni, mami! Celou cestu blázníš! Nebo vám uteču! Pif!

MÁŠA: Nech toho, vojáku, maminka je nemocná!

NINA: Je mi zle, chlapče, srdce mám až tady. (Ukazuje na krk, pak ke Galině Dmitrijevně) Je mi špatně...

JURKA: Tobě je pořád špatně. Radši nám řekni, co budeme baštit? Mám hlad! Saňko, co máme k jídlu?

SAŇA: Počkej!

JURKA: Heleme se! Prej počkej! Ne, já vám stejně uteču. Pif!

NINA: Mám chuť na něco dobrýho.

JURKA (ji provokuje): Takhle čokoládový zrna!

NINA: To bych si dala!

MÁŠA (tiše ke Galině Dmitrijevně): Kolik kilometrů jsme ujeli?

SAVVIŠNA: Kolik, kolik! Celou noc jsme stáli. Každej lilipután by nás dohonil, natož...

LENA: Bodejť! Tomu se říká jízda! Evakuace! Ach jo...

IRINA: Už to začíná! Vážně, kolik?

IVA: Kolik, Galino Dmitrijevno?

GALINA DMITRIJEVNA (nechce o tom mluvit): Málo.

LENA: Lezeme jako želvy!

SAVVIŠNA: Kam se poděl můj nožík? Kdo jste mi ho vzal? Ať je to kolik chce kilometrů, stejně je to všecko na nic!

LJUSJA: Kolik, mami?

JURKA: Asi třicet.

MÁŠA: Jenom? Propána.

LENA: Za celou noc! To bysme ušly víc pěšky! My husy jsme se jim svěřily...

NINA: Nikdy nedojedeme na místo!

GALINA DMITRIJEVNA: Přestaňte. Dvacet nebo třicet — to nic neznamená. Důležitej je směr.

IRINA: To je divný, hned od rána panika!

SAVVIŠNA (brumlá si): To ty seš divná, abys věděla!

OSKA (Nikovi): Slyšel jsi v noci to letadlo?

NIKA: To byli naši...

OSKA: Ne, to nebyli naši... Junkers to byl. Budem si hrát na vojáky?

NIKA (s povzdechem): Jsme snad malí kluci?

SAVVIŠNA (pozoruje Tamaru): Á, Tomočka se probudila. Tak jak se cítíš, zlatíčko?

TAMARA (trhá překližkou): To už je obsazeno?

SAVVIŠNA: Pořád jen vona! Všecky předběhne a sedí tam.

TAMARA: Modlí se tam, či co? (Klepe)

STAŘENIN HLAS: Dejte pokoj!

SAVVIŠNA: Stoupni si sem, holčičko, já tě podržím! Předržovat se, to by ti uškodilo.

TAMARA: Vy máte nápady!

SAVVIŠNA: Co by ses styděla. Tady to není na místě!

IVA: Mimochodem, ať jsou podmínky jakýkoliv, ale dělat ze sebe dobytek, to zase promiňte...

SAVVIŠNA: Cože?

TAMARA: Máme tu chytrý hlavy!

MÁŠA (Ivě, se sympatiemi): Posuň se, ty větrnej mlejne! Ještě tě neomrzelo mávat křídly? Kdybys radši mávala koštětem, to je náš ženskej tělocvik!

TAMARA: Máš pravdu! Věčně mává člověku před očima... už je mně z toho nanic.

MÁŠA: Když je ti nanic, otoč se.

IVA (Máše): Navrhovala jsem, abychom vytvořili frontu a vystřídali se — v úklidu...

SAVVIŠNA: To není obchod!

NINA: Nerozčiluj se, Tomočko, to nesmíš.

IVA: Pokud vím, nedělám tady nepořádek, děti nemám...

NINA: Díky i za to!

SAVVIŠNA: To my děláme nepořádek! (Smějí se s Tamarou)

IVA: Umýt se a vyčistit si zuby můžeme vždycky. To závisí jen na nás.

SAVVIŠNA: Vida fajnovku!

TAMARA: To závisí jen na nás...

NINA (chichotá se): Neměly bychom nosit vodu z lokomotivy a koupat se nahý v neckách?

IVA: Zůstala mi jediná vzpomínka na otce, jak mě učil od pěti let plavat a každý ráno se sprchovat...

NINA (směje se s Tamarou): Sprchovat!

MÁŠA: Přestaňte už...

GALINA DMITRIJEVNA: Iva má v zásadě pravdu. Jen si nic neodpouštět!

SAVVIŠNA: Co nám tady vlastně schází? Jedeme jako královny!

IRINA: Dávno jsem navrhovala, abysme vyhlásily soutěž o nejlepší vagón. Zvolíme komisi a vyvěsíme nástěnku.

GALINA DMITRIJEVNA: Nejde o nástěnku, ale o to, aby tady nebyl svinčík! A s tou frontou je to správný! Máša pracuje za nás za všecky.

SAVVIŠNA: Nevím, nevím...

MÁŠA: Nestojí to za řeč. Jsem s tím hotová jedna dvě...

LJUSJA (nakloní se z palandy a provokuje chlapce): Osko, Osko!

MÁŠA (přistoupí ke Kátě): Naše chudinka už usnula? Nespí celé noci, už jí zbyl jen nos a voči! (Galině Dmitrijevně) Měly bysme jí domluvit, takhle se nám ztratí před očima...

GALINA DMITRIJEVNA: Ale jak jí chceš domluvit? Byt jim rozbombardovali a od muže nemá jedinou zprávu.

MÁŠA: Je to neštěstí... Ale kdo z nás má zprávy? Naši taky nesedí za pecí! Ona se upíná na jedno a ztrácí se... I chlapce umoří! Moc si všecko bere! (Ukazuje na Niku) Mračí se jako dědek! Pojď sem! Tvůj táta byl po celým závodě vyhlášená veselá kopa! A ty?

LJUSJA: Dědeček Savelij!

MÁŠA: Jako by to bylo včera... Šli jsme v prvomájovým průvodu, tvůj táta si zamazal bílý kalhoty, pamatuješ? Nes tě na ramenou... Přestože dělá vedoucího, je to náš člověk, dobrosrdečnej... A fešák! Není divu, po takovým se stejská...

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

POINTILISMUS — umění —
malířský novoimpresionistický směr propagovaný francouzskými umělci Georgem Seuratem a Paulem Signacem na konci XIX. stol., vyjadřující se tím, že kompozice jejich obrazů je provedena formou drobných chvějivých barevných teček.

PÓL — el —
u permanentního magnetu jeho protilehlé konce, označované jako „plus" a „minus" pól. — Koncová svorka živého el. zdroje (akumulátoru, baterie aj.).
Obecně: krajní poloha.

POLOVODIČE — el —
materiály, které mají měrný el. odpor (viz) větší než vodivé kovy, ale menší než izolanty (látky nevodivé). Uplatnění P. v elektrotechnice je velmi široké (transistory, tyristory, termistory aj.). V divadelní eltechnice jsou k regulaci světelných jevištních okruhů používány tyristory s tzv. ventilovým účinkem. Osvětlovač ovládá potenciometrem otevření nebo zavření tyristorové jednotky a tím mění množství propouštěného napětí na pracovní straně tyristoru. Pro každý svět. okruh je konstruována samostatná jednotka. Tyristor. stmívače čs. výroby mají tyto typy: pro výkon do 2000 W — TDS 120, do 5000 W — TDS 150. Jsou vyráběny v podniku ZPA Křižík — Děčín. Vyráběná zařízení lze sdružovat a sestavovat i v malé scénické regulátory (viz).

POLYEKRAN — div —
režijně scénograficky pojednané jeviště, při němž je na scéně zavěšeno několik projekčních ploch, na něž je současně promítáno, a to jak staticky tak kineticky, černobíle i barevně. Smyslem užití P. je znásobení vizuálního dojmu, působení celku obrazů i jejich detailů současně, eventuálně zmnožení vjemů, které se teprve v mysli diváka spojují ve výsledné, mnohovrstevné vnímání. Polyekran má komponovanou skladbu obrazů a ve spojení s vhodnou hereckou, taneční či hudební akcí je uměním velmi působivým. Přílišná technická náročnost P. a nemožnost aplikovat jej na běžnou dramatickou produkci zabránila jeho rozšíření v divadlech a stal se přitažlivým prvkem především ve výstavnictví a propagaci.

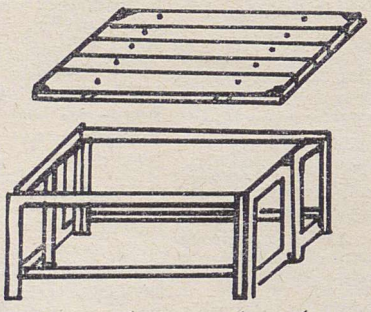
POLYSTYREN — tech —
tvrdá, velmi lehká termoplastická hmota vhodná k provádění plastických součástí scénických dekorací. V divadelní výrobě nahrazuje pracné kašírování — z P. lze nožem vyřezávat různé rekvizity, snadno se barví.

PORTIÉRA — div —
těžký, obvykle sametový závěs nade dveřmi („nebesa" nad postelí aj.).

PORTÁL — arch —
honosný vchod nebo vstup do budov, bohatě zdobený a členěný římsami, sochami apod.

— div —
v typu italského kukátkového divadla (viz) architektonické rozdělení divadelního prostoru na hlediště a jeviště tzv. portálovým oknem (zrcadlem, obrazem), v němž je ze strany jeviště umístěn mechanismus oponového závěsu. — Kovová konstrukce postranních portálových věží, které nesou tzv. portálový most. Na něm i na věžích po stranách jeviště je obvykle umístěna část osvětlovacího parku divadla.

PRAKTIKÁBL — div. tech —
součást základního vybavení jeviště (fundus), z níž je možno složit podle potřeb inscenace scénickou horizontální stavbu. Tzv. praktikáblová stavebnice může být dvojího druhu: metrická, jejímž základním rozměrem je výška stupně 12,5 cm šířka 25 cm a délka 50—100 cm. „Střevícová" stavebnice má tyto rozměry: výška 20 cm, šířka 30 cm („střevíc") a délka násobek šířky: 60, 90, 120, 150, 180 a 210 cm. Sjednocovací tendence divadelního fundusu, vyjádřené Úsekovou normou č. 735260 — Rozměry jevištního stupně, chtějí odstranit nejednotnost základních vybavení čs. jevišť.

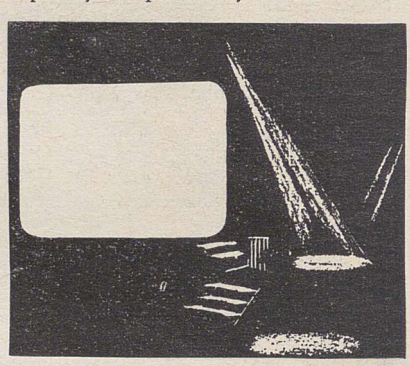


PRAKTIKÁBL SKLÁDACÍ

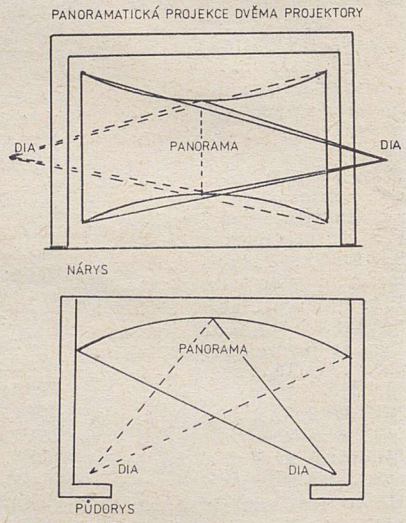


PRAKTIKÁBL PEVNÝ (ŠUPLÍK)

PROJEKCE — osv —
v divadle známe projekci dvojího druhu: statickou (viz: diapozitiv) a kinetickou, pohybovou (viz: film). Koncepčně o jejich zařazení do inscenace rozhoduje režisér s výtvarníkem, technicky je prováděna osvětlovači. Podmínkou kvalitní projekce je vedle vhodných projektorů i dobře volená projekční plocha a souvislost s celou scénickou akcí (vhodné aranžování herců v prostoru), aby světlo reflektorů co nejméně „ničilo" promítaný obraz. V každém případě při použití projekce je třeba svítit tak, aby ani odražené, parazitní světelné paprsky nepadaly na promítaný obraz.



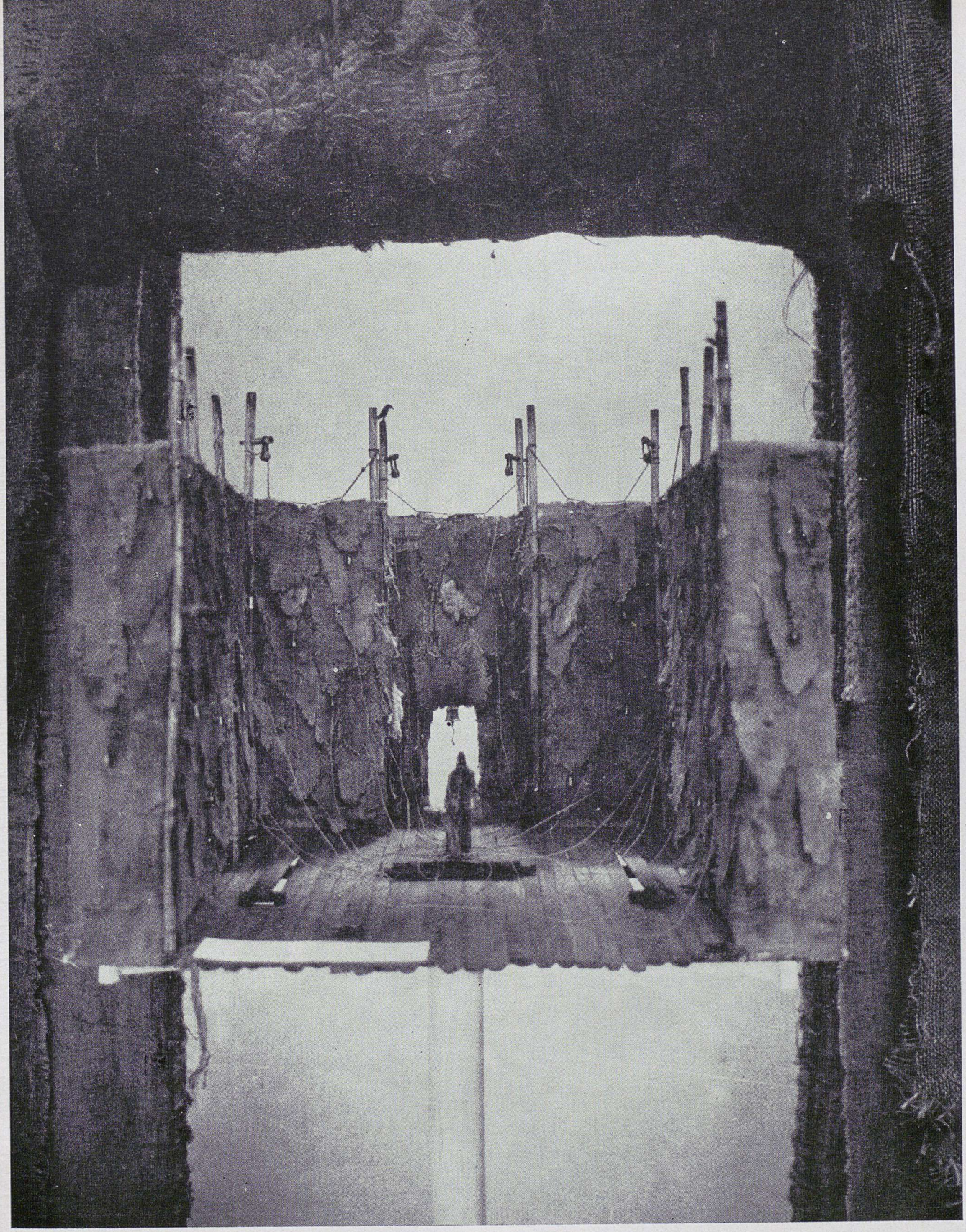
PROJEKCE VE SCÉNICKÉM PROSTORU



PROVAZIŠTĚ — div. tech —
část jevištního technického zařízení, umožňující některé části scénických dekorací nebo závěsů připravit do prostoru nad jeviště a ve vhodné chvíli je pomocí ovládacích lan spustit na scénu, čímž je velmi zrychlena přestavba. Provaziště se skládá z několika částí: horního kovového roštu, na němž jsou umístěna kolečka kladek závěsných lan (rošt tvoří strop jeviště), tahových tyčí, na které jsou kulisy vázány, systému vyvažování břemen pomocí litinových závaží a konečně ovládacích provazů, jimiž technicti pracovníci provaziště ovládají. Celá konstrukce provaziště i jednotlivé tahy jsou velmi namáhány a proto je předepsána jejich pravidelná kontrola, konaná jednou ročně znalcem.

Toto číslo bylo redakčně uzavřeno 4. března 1976

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXIII), číslo 4, duben 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8, tel. 26 43 51—8, linka 249. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta a doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.



PRAŽSKÉ QUADRIENNALE: E. Kočergin (SSSR) – maketa k Borisi Godunovovi

Divadlo E. F. Buriana: M. Gorkij, Jegor Bulyčev. Na snímku V. Sochůrka J. Větrovec (Jegor) a K. Burianová (Saša)