

as
76

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

5

ROČNÍK 13
KVĚTEN
KČS 4





Národní umělec

VÁCLAV VYDRA

* 29. dubna 1876

† 7. dubna 1953



Národní umělec

RUDOLF DEYL

* 6. dubna 1876

† 16. dubna 1972

V dubnu jsme vzpomněli 100. výročí narození dvou velkých českých herců. Význam jejich tvorby připomnělo UNESCO zařazením do výročí vzpomínaných celým kulturním světem. Jako malou vzpomínku citujeme dva úryvky z článků Jindřicha Vodáka napsaných v roce 1936 k šedesátinám těchto velikánů českého jeviště.

Vydrovým oborem jsou opravdu nejdnešnější lidé jednání a činu, politikové a státníci, obchodníci, průmyslníci a finančníci, vynikající technici a odborníci, objevitelé a válečníci, vedoucí hlavy našich let až do ukrutníků a despotů. Měli různé masky, Kolumbus nebyl jako Karel Veliký, Denis v Diktátoru nebyl jako Šatov z Běsů, Shylock nebyl jako Filip Španělský, měnili se podle věku a prostředí, byli přeludnější a obludnější nebo zase solidnější, měšťanštější, společenštější, ale podstatné rozdíly nebyly mezi nimi velké, ježto ve všech vězel aspoň trochu týž vykládací, vývodový, účinný politický řečník, jenž všemu, co mluvil, uměl v každém rozběhu dodat váhy, přesvědčivosti, naléhavosti, mocné údernosti, všeho, co na posluchače dost přístupné nezvratně působí.

Věru, Václav Vydra prožil náš dnešek až do poslední hloubky a pověděl o něm nastavením svých nemilosrdných zrcadel v nesmlouvavém umění tolik, že se dlouho ani všecek obsah nevyváží.

Přece však vládu ducha provozuje Deyl nejraději v rolích, kde ona ničemu nepodlehne a nijak se neporuší žádnou slabostí. Takhle Hus, Brand, Karel Čtvrtý! Aby tělo mohlo se zdržovat všech rušnějších pohybů, aby stačily ruce k nabírání a nadzvíhování vět, hlava ke vztyčování, záření a omilostňování, postoj k buzení úcty, oddanosti a poslušnosti. A aby zjev i hlas mohly vystupovat s nánosem posvátnosti, mravní vysokosti, konejšivé laskavosti, moudré mírnosti, káravé nebo vytýkané přísnosti, hotové zralosti. Dospěl s tím Deyl k takovým odborným učencům, jako je Koch v Jezeru Ukereve, k otcům a tchánům, kteří velí, zapovídají, prohlašují odtržení a svobodu, nalévají balsám laskavosti. Ovšem také k drsným, sebevědomým, nadřízeným cynikům, jako je Crofts v Živnosti paní Warrenové. Svě dvě knihy vzpomínek Jak jsem je znal a Slávu – trávu napsal Deyl docela v tom smyslu jako znalec, rozhodčí, ochránce a vkus oslavil jakožto své hlavní umělecké měřítko. Nezkłame to měřítko, je-li k němu Deyl sám.

VÝZNAM DMK PRO ČESKÉ AMATÉRSKÉ DIVADLO

Vstupujeme do mezikrajských přehlídek, na nichž ústřední porota vybere představení pro letošní Jiráskův Hronov. Už tradičně zahájí mezikrajské přehlídky krnovský Divadelní máj — letos svým jubilejním dvacátým ročníkem. V situaci, kdy se už ozvaly otázky po účelnosti četných festivalů amatérského divadla, je mně toto výročí podnětem k malému zamyšlení nad významem DMK a vlastně desítek jiných festivalů pro naši společnost. Znáť tradice minulosti, to by mělo být předpokladem pro hodnocení přítomnosti i úvahy o budoucnosti.

Národní přehlídky — to byla myšlenka Františka Kubra, vůdčí osobnosti českého poválečného amatérského divadla, která v našich kulturních dějinách přímo symbolicky spojuje ideje dělnického ochotnického divadla první republiky (Kubr byl jeho hercem, organizátorem i posléze historikem) s politicky nejprogresivnějšími snahami českých ochotníků po roce 1945. Kubr by nikdy nepodepsal tenkrát i později tak často traktovanou myšlenku, že smyslem amatérského divadla je především ochotník sám, rozvoj jeho osobnosti, jeho rekuperace atp. On vždycky kladl největší důraz na kulturně politický význam amatérských představení pro široké masy lidových diváků. A padesátá léta, to byla epocha, kdy se z nejrušnějších důvodů ochotnické divadlo rozvíjelo přímo masově, kdy jsme počet amatérských souborů počítali do tisíců a jejich diváků na milióny. Tenkrát bylo opravdu možno psát o ochotnickém hnutí, které ovšem trpělo nejrušnějšími neduhy, epigonským a také někdy brakovým a také často velikáským repertoárem počínaje a režírně hereckým diletantismem a také často nesebekritickou nadutostí ochotníků konče. V této situaci koncipuje Kubr velkolepý systém soutěžení souborů; systém místy počínající a přes okresy a kraje spějící k národním přehlídkám, aby pak celá soutěž vyvrcholila Jiráskovým Hronovem; systém kategorizující základní souborové typy; systém, který byl v dalších letech různě obměňován, ale v podstatě se zachoval dodnes. DMK se stal už v prvních svých ročnících jedním z jeho základních kamenů.

Vybudování tradice národních přehlídek (dnes se jim říká mezikrajské) nebyla maličkost: vyhledávat pro každý ročník dvě desítky amatérských inscenací schopných zaujmout nedomácí publikum (domácí, jak známo, svým ochotníkům rádi mnoho odpouštějí) a často jim stačí, že vůbec na jevišti vidí své známé) a najít v Čechách a na Moravě nejméně tři města ochotná takovou náročnou týdenní akci zorganizovat. A našel se Krnov — vlastně to není správné: sám se o tuto akci vehementně hlásil!

Když jsem přijel poprvé do Krnova, nepřekvapilo mne seznámení s pohraničním, po revoluci nově osídlovaným městem, nepřekvapily mne válečné jizvy, kterých bylo tenkrát ještě dost a dost — to všechno jsem poznal v mnoha jiných českých městech. Ale Krnov měl svou překvapivě vyhraněnou osobitou vůni, danou mimořádným zájmem o divadlo.

Mnozí z těch, kdo zde našli nový domov, chtěli kulturně žít, toužili společensky žít, chtěli také chodit do divadla, toužili seznamovat se s lidmi odjinud, chtěli se pochlubit tím, jak si z trosek budují své město, svůj nový svět. Zájem široké krnovské veřejnosti o ochotnický festival přestihl všechno, co jsem v tomto směru zažil — a to už jsem řadu let pracoval jako odborný redaktor a festivalů jsem znal desítky, doma i za hranicemi. Každé představení ve velkém Fučíkově divadle bylo dvakrát denně vyprodáno a ještě se dávaly přístavky. Přijíždějící soubory vítaly stovky lidí a desítky jich postávalo před beznadějně přeplněným Slezským domem, aby zahlédlo ochotnické „her-

ce“ nebo se jen nadýchalo neopakovatelné atmosféry vládnoucí v jeho prostorách. Závody, které měly patronáty nad jednotlivými soubory, přímo soutěžily mezi sebou o nejlepší prostředí a nejpestřejší pobyt, které „svému“ souboru připraví, o nejbohatší pohoštění, o nejkrásnější večerní zábavu. Dny nestačily, nastavovaly se noci a nejednou to ve tři, ve čtyři ráno před Slezským vypadalo jako jindy ve sváteční poledne. Každý se na každého usmíval, ve všech prodejnách byli plni ochoty a dávali přednost každému, jehož klopá se honosila festivalovou stužkou. Zájem o to, kdo vyhraje pohár, byl stejně velký na národním výboru jako v každé dílně všech závodů. O představeních se diskutovalo prostě všude a organizace festivalu — osvětovými pracovníky řízená, ale velkým kolektivem dobrovolníků prováděná — klapala jako dobře namazaný stroj... Nejedna z těchto hodnot zůstala zachována dodnes, i když léta vykonala své a DMK — jako bohužel všechno na světě — ztratil půvabný pel novosti.

Za naznačené situace jsme my, ústřední pracovníci ochotnického divadla (to ovšem nikdy neznamenalo víc než dva, tři lidi z Ústavu a pár členů jeho poradního sboru), pochopitelně hleděli ovlivňovat výběr představení pro krnovské Máje tak, aby se sem dostalo to nejlepší, o čem jsme věděli. Ale nevedla nás k tomu jen vděčnost Krnovským, měli jsme i jiné cíle. Představení souborů z celé republiky prodělávala každoročně v Krnově přísnou předhronovskou prověrku, v níž šlo v podstatě o to, zda inscenace, mnohdy vytvořené pro malá jeviště a úzký okruh diváků, jsou schopna masového působení na publikum sice přátelské, ale rok od roku náročnější a zdravě kritičtější. Stejně však mezi obecnostem krnovským a specifickým hronovským, skládajícím se převážně z amatérských i profesionálních kritiků, zůstal vždy velký rozdíl. I kvůli němu nejedna soubor jezdí radši do Krnova než do Hronova.

Přehlížím v paměti tu širokou a pestrou paletu inscenací, které jsem v Krnově za dvacet let viděl. Kdybych se je pokoušel hodnotit, musel bych znovu psát historii našeho poválečného ochotnického divadla. Stručně a z maximálního nadhledu obecně řečeno: Prezentovalo se tu skoro všechno nejlepší, co naše soubory za ta léta vytvořily. Projevily se zde velice výrazně všechny vývojové tendence, progresivní i regresivní, výboje i daně přechodným módám. Dalo by se také prokázat, že se zde — ovšem specifikovaně a opožděně — promítly vývojové tendence celého našeho profesionálního divadelnictví, celé naší kultury a tím ve složitém odrazu celého našeho společenského života. Vcelku obstáli ochotníci čestně, prokázali, že dělají v Tylově duchu divadlo lidové, které se chce plést do života společnosti a stát v něm na straně pokroku; prokázali, že mají dost talentu i vůle nespokojovat se s pasivní reprodukcí textů, že chtějí dělat divadlo na umělecké úrovni a působit jím na široké vrstvy diváků.

Vidím tedy význam DMK ve třech rovinách. Především pro samotný Krnov a jeho široké okolí — lidé z blízkých i vzdálenějších míst sem tradičně zajíždějí. Divadelní máje umožnily desetitisícům diváků živý a pravidelný kontakt se současnou divadelní kulturou a staly se prvořadou společenskou záležitostí. Tím platně přispěly v procesu socialistické výstavby tohoto starého — ale novým obyvatelstvem zcela nového koutu naší vlasti.

Dále: DMK se mnoha svými vynikajícími vlastnostmi, jimiž se v úhrnu říká organizační umění, staly vzorem pro desítky jiných českých festivalů, jejichž organizátoři se sem jezdili učit a pokoušeli se aplikovat krnovské zkušenosti doma. Lze říci, že DMK proto svým způsobem žije

i v nejednom festivalu na zcela jiných světových stranách naší vlasti.

A konečně: Touha zúčastnit se DMK mobilizovala po léta soubory k vytváření nejlepších inscenací, takže se jednotlivé ročníky i přes vždycky nedokonalý způsob výběru stávaly lepší či horší reprezentační vizitkou celého našeho amatérského divadla. Tím zase byla dána vítaná příležitost sledovat ve dvaceti ročnících Krnova historický vývoj naší amatérské divadelní kultury v epoše přerodu od maloměstského ochotníčnického k modernímu amatérskému divadlu socialistického typu.

J I Ř Í B E N E Š

NAŠE ZÁVAZKY

Na počest 55. výročí založení KSČ a XV. sjezdu strany uzavírají členové souboru DIVADLA IVANA OLBRACHTA V TÁBOŘE tento socialistický závazek:

1. V období přípravy XV. sjezdu KSČ nastuduje soubor hru H. Ibsena Paní z Xamoiří.
2. Pro získávání mládeže k aktivní divadelní činnosti nastuduje k Mezinárodnímu dni dětí divadelní představení pro obce tábořského okresu.
3. V období oslav 55. výročí založení KSČ soubor nastuduje recitační pásmo pro slavnostní akce na závodech a ve společenských organizacích.
4. Další recitační pásmo nastuduje pro předvolební kampaň.
5. V podzimní sezóně nastuduje druhou divadelní hru a bude ji třikrát reprízovat.
6. Ve spolupráci se závodními výbory ROH a se závodními organizacemi SSM v tábořských závodech provede nábor nových členů, zejména z řad mládeže.
7. Pro dárce krve okresu sehraje zdarma dvě divadelní představení.
8. Členové souboru se budou aktivně podílet na organizační přípravě a hladkém průběhu mezikrajové přehlídky v Táboře.
9. Členové souboru budou zajišťovat individuální recitační a jiná kulturní vystoupení pro složky NF.
10. Členové souboru odpracují nejméně 2000 brigádnických hodin.

Členové DIVADELNÍHO SOUBORU KARLA JAROMÍRA ERBENA V ŽEBRÁKU uzavřeli poprvé ve své divadelní tradici kolektivní socialistický závazek:

1. Soubor bude dbát, aby všechna jeho činnost byla na umělecké a politickovýchovné výši, odpovídající hodnotou výběru i provedením slavným událostem.
2. Na základě dramaturgického plánu souboru, který je zakotven v rámcovém plánu činnosti klubu, uskuteční tyto akce:
 - a) představení hry podle Honoré de Balzaca Evženie Grandetová;
 - b) nacvičíme umělecká pásma hudby, zpěvu a mluveného slova se zaměřením na oslavu 55. výročí založení KSČ pro potřebu předsjezdových a předvolebních shromáždění složek NF;
 - c) na památku dlouholetého kulturního pracovníka města a komunisty uskutečníme IX. ročník Memoriálu Josefa Junka s premiérou a dvěma reprízami divadelní hudební veselohry Sládcí;
 - d) zpěvohrou Sládcí bude soubor slavnostně zahajovat krajskou přehlídku české divadelní klasiky Žebrák 1976;
 - e) se zpěvohrou Sládcí uskuteční soubor zájezdu do Mýta, Kublova a Tlustice. Vyvrcholením zájezdů bude účast na III. ročníku přehlídky Přátelství Jihočeského kraje Volyně 1976;
 - f) uskutečníme vzájemná výměnná představení se soubory z Mýta a Volyně;
 - g) na ukončení MCSSP 1976 bude uvedena ruská nebo sovětská hra;
 - h) členové souboru odpracují v akci Z na výstavbě kultur-

ního domu 200 brigádnických hodin. Tento počet bude odpracován navíc a ne v rámci individuálních závazků.

3. Mimo vlastní činnost bude soubor pomáhat začínajícím souborům v Tlusticích a Praskolesích stejně jako dětskému souboru při místní ZDŠ.

Na své schůzi v únoru 1976 se členové DIVADELNÍHO SOUBORU ZK ROH PSYCHIATRICKÉ LÉČEBNY V JIHLAVĚ rozhodli uzavřít na počest XV. sjezdu KSČ socialistický závazek:

1. Sahrát zdarma divadelní představení pro důchodce (Noci bez hvězd od A. Štejna).
2. Nacvičit pásmo scének a zpěvu k MDŽ a pořad uvést pro ženy zaměstnané v léčebně.
3. Nacvičit pásmo M. Stránského Oheň a růže, které provede na členských schůzích KSČ a ROH ve všech zdravotnických zařízeních okresu.
4. Pro pacienty léčebny sehrát v sobotních odpoledních hodinách tři představení (detektivku, veselohru a pohádku).
5. Členové souboru (30 osob) odpracují na opravě jeviště, jevištního zařízení, šaten a na úpravě kostýmů 300 brigádnických hodin.

DIVADELNÍ SOUBOR MĚST. KULTURNÍHO STŘEDISKA V ŘEVNÍCÍCH uzavřel na počest XV. sjezdu KSČ socialistický závazek, v němž se zavázal, že vedle své běžné kulturní činnosti (cca 25 akcí za rok):

1. Sehraje k XV. sjezdu divadelní představení.
2. Na oslavu Mezinárodního dne dětí nastuduje dětské představení.
3. Zajistí program na závěr oslav Měsíce československo-sovětského přátelství.
4. Jeho členové odpracují na přípravách celoroční kulturní činnosti souboru 7000 kulturních brigádnických hodin.
5. Členové navíc odpracují 4500 brigádnických hodin v akci Z na rekonstrukci Lesního divadla v Řevnicích.

Členové DIVADELNÍHO KLUBU PŘI VDK V KRASLÍCÍCH uzavírají na počest XV. sjezdu KSČ a 55. výročí založení KSČ tento socialistický závazek:

1. Na základě výzvy ÚV SČDO odpracují členové souboru dvě směny při rekonstrukci Národního divadla v Praze.
2. Členové souboru odpracují 100 brigádnických hodin při úklidu kulisy a při úpravě okolí VDK Kraslice.
3. Na počest konání XV. sjezdu a 55. výročí založení KSČ nastudují členové souboru pásmo zaměřené k těmto významným politickým událostem.
4. V roce 1976 se uskuteční premiéra pohádky J. Jilka Dlouhý, Široký a Bystrozraký. S touto inscenací se soubor přihlásí do soutěže amatérských divadelních souborů hrajících pro děti.
5. Všichni členové souboru vyvinou maximální úsilí k zajištění zdárného průběhu II. krajské přehlídky amatérských souborů Západočeského kraje, která se uskuteční v květnu 1976.

DO NOVÉ ETAPY SPOLUPRÁCE PROFESIONÁLŮ S OCHOTNÍKY

Předsednictvo Svazu českých divadelních umělců se zabývalo otázkou prohloubení spolupráce profesionálních umělců a členů SČDU se zájmovou uměleckou činností a Ústavem pro kulturně výchovnou činnost v Praze. Byla ustavena odborná komise SČDU pro zájmovou uměleckou činnost, která má tyto hlavní úkoly:

1. spolupráce profesionálních umělců s amatéry;
2. spolupráce při realizaci akcí Festivalu ZUČ ve slovesných, tanečních, filmových, scénografických a hudebních oborech;

3. vysílání členů SČDU do porot, soutěží a přehlídek amatérského divadla, uměleckého přednesu, loutkového divadla, dětské dramatické tvorby atd.;
4. pomáhat při řešení problematiky nové tvorby pro potřebu amatérských souborů a skupin, podílet se na vyhlásování tvůrčích autorských soutěží;
5. realizovat např. formou patronátů pomoc amatérským souborům;
6. orientovat umělecká zařízení (prof. div. scény) k soustavné péči a pomoci amatérským uměleckým kolektivům (příklad Olomouc);
7. úzká spolupráce s ÚKVČ.

Ustavení odborné komise SČDU pro zájmovou uměleckou činnost bylo možno vyhlásit jako závazek a příspěvek XV. sjezdu KSČ. Při sestavování návrhu na složení komise bylo vzato v úvahu členství v SČDU, aktivní či dlouholetá spolupráce se ZUČ jakož i zastoupení ÚKVČ, stejně jako návrhy Krajských kulturních středisek ZUČ. Do komise nebyli zařazeni ti členové SČDU, kteří jsou již členy jiných odborných komisí. Předsedou komise byl jmenován soudruh Jan Dvořák, ředitel Východočeského loutkového divadla Drak z Hradce Králové.

Složení komise: Osvald Albín, člen Státního divadla Ostrava; Radek Bartoník, herec VCD Pardubice; Dana Cimická, redaktorka Zemědělských novin; František Hanus, herec Divadla na Vinohradech; Libuše Havelková, herečka ND; Jan Havlásek, inspektor kultury Sm. KNV; Otto Hradecký, režisér Jihočeského divadla Č. Budějovice; Matěj Kopecký, loutkoherce Východočeského divadla Drak; zasl. um. Viktor Malcev, choreograf, Ústí n. L.; Alois Müller, Čs. televize, Ostrava; Jan Novák, režisér DVÚ Hradec Králové; Josef Palla, režisér Divadla E. F. Buriana Praha; dr. Ladislav Panovec, ředitel Horáckého divadla Jihlava; Jana Patočková, odb. prac. ÚKVČ; Pavel Pavlovský, člen činohry Plzeň; Miroslav Plešák, dramaturg Divadla Gottwaldov; Jiří Pospíšil, místopředseda Městské rady ZUČ Praha; Alfred Střežek, člen Divadla E. F. Buriana; Jaroslav Šindelář, ÚKVČ; Jaromír Šnajdr, herec Divadla pracujících Most; Miloš Zbavitel, šéf činohry Slezského divadla Opava; Antonín Vorel, šéf výpravy Divadla bři Mrštíků Brno.

SYSTÉM SPOLUPRÁCE PROFESIONÁLŮ S AMATÉRY

Názor na formy a míru spolupráce profesionálů s amatéry stále krystalizuje. Stanovisko Ústředního poradního sboru pro divadlo bylo formulováno a publikováno ve 12. čísle minulého ročníku Amatérské scény. Již jeho úvodní věta vlastně v podstatě vyslovuje skutečnost, která má určující význam, z historie přesahuje a vytváří jeden ze základních argumentů a postojů k této otázce: „Naše ochotnické divadlo po celou dobu své existence spoluvytvářelo s divadlem profesionálním českou divadelní kulturu.“ I teď ji vytváří. Toto sepětí je neodmyslitelné. Ne sice již z důvodů obrozování či probouzení národního cítění, ale z nových pozic formování občana socialistické společnosti, jeho kulturní aktivity a rozvoje zájmů, jež na určité úrovni mohou stimulovat společenskou aktivitu vůbec.

V Jihomoravském kraji spolupráce amatérů s profesionály v posledních letech velmi zesílila. To ostatně prokazuje i výsledky, jež přivedly zdejší soubory již mnohokrát až na Jiráskův Hronov. Osobitě tím zasáhly i do diskusí kolem tohoto tématu. Současně se v Jihomoravském kraji začalo pocítovat, že je třeba zde nastolit jistou soustavnost — systém a řád. Proto po několikaměsíčních konzultacích došlo 12. února k podepsání Dohody o spolupráci mezi Krajským kulturním střediskem v Brně a Krajskou

organizací Svazu českých dramatických umělců v Jihomoravském kraji.

Jde o průkopnický čin, první dohodu tohoto druhu v ČSR. Jejím obsahem je rozšíření a upřesnění spolupráce profesionálních umělců, teoretiků, pedagogů a kritiků na rozvoji amatérské činnosti v dramatických oborech, tj. v divadle, loutkovém divadle, uměleckém přednesu, pantomimě, scénickém tanci, filmu a dalších příbuzných oborech s cílem zvýšení úrovně amatérské práce v kontextu socialistické kultury. Spolupráce se bude rozvíjet v oblasti vzdělávací a výchovné, dramaturgické, režijní a herecké, scénografické, choreografické, kritické i umělecko-technické. Oblast vzdělávací a výchovná vyžaduje pomoc při přípravě dálkového studia amatérů, cyklických školení a tematických kursů pořádaných KKS a okresními kulturními středisky v Jihomoravském kraji, dále pomoc lektorskou činností při realizaci přednášek a seminářů. Oblast dramaturgická, režijní a herecká si žádá spolupráci v dramatické poradně KKS pro výběr a výklad vhodných předloh. V režijní práci půjde jednak o zajištění uměleckých patronátů v amatérských souborech (po dohodě s katedrou činoherního herectví i z řad adeptů režie na JAMU) a jednak o pověření režii konkrétní inscenace. V herecké práci bude potřeba odborně metodické a pedagogické spolupráce s kolektivy i jednotlivci. Svou funkci splní i hostování profesionálních herců v amatérských souborech. Pokud jde o scénografii, nastupuje tu odborná spolupráce scénografů s amatérskými výtvarníky formou porad či konkrétním vypracováním scénografických návrhů. Analogického příspěvku je třeba i v oblasti choreografické a umělecko-technické. Najde zde svou funkci také odborná kritika. Projeví se především formou účasti v porotách a hodnotitelských komisích.

Naproti tomu účastníci zájmové umělecké činnosti budou vyvíjet maximální snahu po získání vědomostí a zkušeností ze současné umělecké tvorby a budou je tvořivě





Stollův záběr z říčanské inscenace Arbuzovy Romance pro tři

přenášet do své praxe. Stanou se pravidelnými návštěvníky profesionálních uměleckých vystoupení. Výjimečně nadaní amatéři budou doporučováni k dalšímu studiu.

Tato dohoda byla uzavřena na období šesté pětiletky. Na počátku každé sezóny bude konkretizována v plánech práce. Za každou sezónu bude provedeno hodnocení ve všech bodech, jež dohoda obsahuje. Všechny požadavky, jež dohoda nastiňuje, se týkají především členů krajské organizace SČDU, která bude svým vlivem působit i na další pracovníky profesionálních uměleckých institucí, případně i na pracovníky středních a vysokých škol uměleckého zaměření.

Za účasti dalších zástupců SČDU a KKS dohodu podepsali za krajskou organizaci SČDU její předseda doc. O. Vykpěl a za KKS ředitel Čeněk Bár. Při této příležitosti doc. Vykpěl zdůraznil: „Náš podpis takto formulované dohody je dokladem toho, jaký význam přikládají profesionální umělci zájmové umělecké činnosti. Je to z našeho hlediska nejen povinnost přispět k naplňování cílů naší státní kulturní politiky, ale i pomoc nám samým v mnoha směrech. Je to pro nás uzlový problém mj. také v tom, jak pomůžeme v lidech vůbec překonávat konzumní vztahy k životu a tím i k umění. Jsme naplnění vědomím, že oblast ZUČ je nedílnou součástí naší socialistické kultury a že i my — náš Svaz — za ni neseme spoluodpovědnost. Vítám proto tuto dohodu a těším se z toho, že dlouho se rozvíjející spolupráci profesionálů s amatéry v našem kraji můžeme dát systém, řád a organizaci. Jsem hluboce uspokojen také tím, že završujeme naše jednání a podepisujeme tuto dohodu v roce konání XV. sjezdu KSČ, jenž nám všem bude inspirací k novému úsilí, směřujícímu k rozvoji naší socialistické společnosti.“

MIROSLAV TMĚ

PÉČE O ŠPIČKOVÉ SOUBORY V PRAZE

Také v Praze jsme po vzoru ostatních krajů ustavili kruh vyspělých souborů. Vlastně jsme ustavili kruhy dva. Jeden tvoří vyspělé divadelní soubory hrající pro dospělé, druhý hrající pro děti. V současné době zavádíme do praxe skupinové konzultace s vedeními těchto souborů (uměleckým vedoucím, dramaturgem, režisérem) na půdě poradního sboru. Jednáme při nich o zaměření dramaturgie na r. 1977. U špičkových souborů musíme mít do 31. května t. r. jasno, jaké hry budou studovat v příští sezóně. Termín je mezní a je ho nutné dodržet, aby se s dramaturgy a režiséry souborů mohlo začít pracovat na dramaturgickém výkladu (aby odpovídaly požadavku aktivní dramaturgie), eventuálně na úpravě textu apod. Podíl dramaturgické skupiny poradního sboru přitom bude pouze iniciativní a inspirativní, aby se nesetřela osobitost uměleckého vedení jednotlivých souborů. Ze strany poradního sboru půjde o to, upozornit včas soubor na možné chyby, nedostatky a omyly, vést soubory k vyšší náročnosti na ideovou a uměleckou složku jejich práce, vést je k větší objevnosti a originalitě v dramaturgii, poukazovat v oblasti tvůrčí práce na řadu možností, z nichž si bude moci vybrat atd.

Do kruhů vyspělých souborů byly vybrány soubory, které mají umělecká vedení, jež jsou skutečně tvůrčí a mají dostatek intelektuálních i uměleckých sil (invence, nápaditost, představivost, fantazie, uměleckého vkusu, cit pro modernější či soudobější divadelní výraz, odvahu vykročit na nevyšlapané cesty, nacházet nový a soudobý divadelní tvar apod.). A také vůli jít za realizací nejvyšších ideových a uměleckých kritérií národních a celostátních přehlídek. Přestože práce poradního sboru na tomto úseku je zaměřena k výše uvedenému cíli a účelu, nebude se jím vyčerpávat. Jejím hlubším smyslem je realizovat v produkci pražských amatérských divadelních souborů ideál

socialistického umění, prosazovat do jejich umělecké práce socialistické obsahy a maximální úsilí, aby divadlo k lidem promlouvalo přesvědčivě, působivě a podmanivě a spolupodílelo se tak na přeměně našeho života v intencích socialistických idejích a socialistických ideálů.

Dramaturgické semináře pro všechny soubory hrající pro děti i pro soubory hrající pro dospělé již proběhly. Jejich předmětem byla příprava na soutěže v roce 1977, které vedou k národním přehlídkám v Hrnově a Ostravě-Porubě. Seminářů se zúčastnila umělecká vedení všech souborů, která o ně měla zájem. Po nich jsme již absolvovali první skupinové konzultace s uměleckými vedeními pražských vyspělých souborů. První zkušenosti z nich naznačují, že to je cesta, která může stávající situaci změnit k lepšímu. Také se ukazuje, že v některých případech bude užitečné dělat dramaturgické výhledy na podstatně delší dobu než jen na jeden rok. V každém případě je však dobré, že již nyní známe dramaturgické záměry špičkových pražských divadelních souborů pro r. 1977.

Teprve budoucnost ukáže, do jaké míry byla správná nastoupená cesta a naše odhady. Podle všech dosavadních úvah by to však mělo vyjít, mělo by se to podařit ve prospěch dalšího rozvoje pražského amatérského divadla, ve prospěch zvýšení jeho kvality a tím i zintenzivnění jeho společenské funkce.

VÁCLAV VANÍŠ

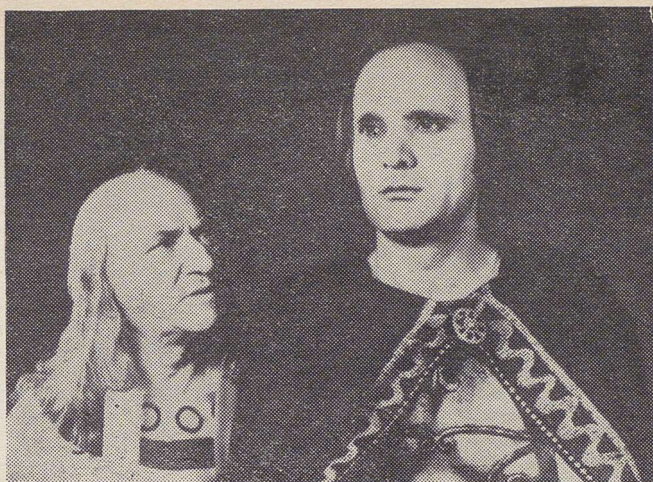


DIVADELNÍ UMĚNÍ ARMÉNIE

Arméni se poprvé seznámili s divadlem před více než dvěma tisíci lety, kdy byla ve starém hlavním městě Tigranakerte postavena divadelní budova. Podle Plutarchova svědectví zde vystupovali kočující komedianti, tanečníci a hudebníci. V průběhu dvaceti století procházelo arménské divadlo střídavě krátkými obdobími rozkvětu a stále delšími érami úpadku. Mělo tedy stejný osud jako arménský národ, který se proti své vlastní vůli ocitl ve středu nekonečných válek a ničivých vpádů. Divadelní tradice však nikdy nebyla přerušena, jak svědčí četné památky v církevních archívech, texty rukopisů i vynikající staroarménské miniatury, na nichž jsou zahyceni herci-gusani.

Největší význam pro vznik novodobého arménského divadla měla Zakavkazská skupina profesionálních herců v šedesátých letech 19. století. V čele nového divadla byl Gevrok Čiškjan, který chtěl pod vlivem ruské demokratické divadelní kultury vytvořit divadlo lidové v pravém smyslu slova. Dnešní arménské divadlo G. Sundukjana navazuje na den, kdy se v r. 1871 zvedla opona při představení první hrdinské Sundukjanovy hry „Pepo“. S touto hrou i v budoucnosti vždy zahajovalo skoro každou z padesáti čtyř divadelních sezón.

V sovětské Arménii byl vytvořen systém stálých lidových scén, které slouží širokému publiku v okrajových oblastech republiky, dále specializované divadelní učiliště a institut. Začala působit Arménská divadelní společnost a další instituce pomáhající rozvoji divadla. Toť vskutku triumfální završení dvoutisícileté cesty od prvních začátků artašatských divadelníků, kteří zažehli plamen Melpomeny na úpatí bájného Araratu.



Sovětské arménské divadlo se stalo jedním z hlavních nositelů a interpretů kultury svého lidu. Již půl století je známo jako profesionální ohnisko v bratrském spojení všech národních kultur Sovětského svazu. Státní arménské divadlo G. Sundukjana z Jerevanu hostovalo v této sezóně v Praze. Uvedlo tragikomedii Akopa Paronjana Strýček Bagdasar, klasický Suchovo-Kobylinův Proces, historickou hru mladého dramatika Perče Zejtuncjana Legenda o zničeném městě a současnou veselohru Nevěsta ze severu. Naše snímky jsou z Legendy o zničeném městě a z Nevěsty ze severu.

bv



CHVÁLA KRAKOV

Do Krakova se jezdí nejen za historií, ale i za dobrým divadlem. Toto město, které se stalo od poloviny 11. století sídlem polských králů, má bohatou historii i přítomnost. Kulturní dějiny Krakova i Prahy mají nejednu společnou stránku. Obě města převzala funkci významných kulturních center. Zahraniční turisté obdivují v Krakově obnovený královský zámek Wawel s unikátní sbírkou arrasů, středověkou kolej krakovské univerzity, která je jen o málo mladší než Univerzita Karlova, Mariánský chrám s vyřezávaným oltářem, dílem žáka mistra Pavla z Levoče. Ale Krakov je zároveň moderní rušné město, které žije mnohostranným kulturním děním. Je to město studentů. Divadelní prvek najdeme už v jednom z nejstarších krakovských obyčejů — v hejnalovi, který pravidelně odtrubuje čas na krakovské radniční věži. Jeho přerývaný tón je památka na tatarský vpád v polovině 13. století — tehdejší trubač byl zasažen při troubení na poplach tatarským šípem. Velkolepou divadelní podívanou jsou i červnové slavnosti Juvenalia. V čele průvodu mladých jede na koni lajkonik — jezdec v tatarském oděvu. Je to další památka na boje Krakovců s Tatary. Zbytky městského středověkého opevnění, zejména tzv. barbakan, slouží dnes jako výstavní plocha mladým výtvarníkům a současně jako výborná divadelní kulisa pro studentská představení pod širým nebem. Dlouholetou tradici mají i krakovské kabarety. Jeden z nich působil už koncem 19. století ve stylové secesní kavárně Jana Mychalika, která se stala střediskem krakovských literátů. Tato kavárna byla dodnes ponechána v původním stylu: na stěnách najdeme řadu obrazů a karikatur významných polských kulturních osobností, krakovských rodáků. I dnes se tu hraje kabaret. Jiný, neméně známý, má název Pod baranami a sídlí ve starém gotickém sklepení.

Bohužel, v době našeho pobytu byla studentská divadla na zájezdech a kabaret měl volné dny. Ale přesto jsme nepřišli zkrátka. Navštívili jsme dvě nejznámější krakovská „kamenná“ divadla: Teatr Sary a Teatr Slowackého.

Teatr Sary je v jedné z nejpůsobivějších starých krakovských uliček. Nedávno oslavil stoleté jubileum. Vytkl si za úkol seznamovat diváky s domácím i zahraničním kulturním dědictvím formou moderní interpretace. Na repertoáru divadla jsou Mickiewiczovy Dziady, Wyspiańského Listopadová noc a Osvobození, Fredro, Miller, Beckett, Osborne, Šatrov, Shakespeare a další. Listopadová noc se uvádí v režii A. Wajdy.

Zhlédli jsme inscenaci hry Stanislava Wyspiańského Osvobození v režii Konrada Swinarského. Wyspiański (1869—1907) byl celým svým životem spjat s Krakovem. Byl to básník a malíř, jeden z členů skupiny Mladé Polsko, žák malíře Jana Matejky. Řídil časopis Życie — revui polských modernistů. Spolupracoval s naší Moderní revui a s F. X. Šaldou. V krakovském františkánském kostele najdeme jeho práci — barevné okno. Wyspiańského plakáty připomínají styl Alfonse Muchy. Jistě si vzpomenete na Wajdův vynikající film Veselka — předlohou filmu byla Wyspiańského stejnojmenná hra.

Drama Osvobození vzniklo roku 1902. Je to alegorické drama s výrazně expresionistickými rysy, které se hlásí ke stejnému proudu jako tvorba Wyspiańského literárního současníka Przybyszewského nebo v ruském prostředí dílo Leonida Andrejeva. Hrdinou dramatu je mladý Konrad, který poznává rozpor ideálů soudobé měšťácké společnosti a pokouší se čestně obstát před svým svědomím. Je to tragická postava bouřliváckého snílka, výtečně ztělesněná Jerzym Trelou. Celá hra je koncipována jako divadlo na divadle — v úvodu režisér na divadelní zkoušce seznamuje jednotlivé herce s jejich úkoly. Vystupují zde i symbolické postavy — např. Múza, dále historické postavy z polských dějin. Režisér Swinarski zdůrazňuje úlohu masek, které provázejí celý děj a nakonec vystupují

jako Konradovi ošetřovatelé. Ve shodě s výtvarníkem a s hudební složkou vytváří řadu monumentálních plastických obrazů ve stylu básníka i malíře Wyspiańského — k vrcholným patří scéna hostiny. Přes veškerou efektnost obrazů, kde převládá čern, zlato a purpur, se nevytrácí z představení závažné myšlenkové jádro Wyspiańského hry, která je apoteozou činu.

Také druhé představení, které jsme měli možnost zhlédnout, je nerozlučně spjata s krakovským geniem loci. Tentokrát se hrálo v honosném, zlatem zářícím divadle Slowackého, vybudovaném koncem 19. století a v mnohém připomínajícím naši Zlatou kapličku. Hrály se Karikatury Jana Augusta Kisielewského. Autor prožil většinu svého života (1869—1907) v Krakově. Premiéra Karikatur byla roku 1899 na scéně krakovského Městského divadla. Hrály se s úspěchem brzy potom i v Praze. Autor těží z dobové atmosféry a krakovských reálií. Hrdinou je mladý student Relski, jeden z představitelů tehdejší radikálně naladěné mládeže. V podání Romualda Michalewského je to zpočátku bouřlivák, milovník velkých slov a gest, který postupně vniká do „hry“ šosácké společnosti a snaží se vytěžit pro sebe co nejvíc trumfů. Jednotlivé postavy, jak autor přiznal, byly psány přímo „na tělo“ krakovským obyvatelům; poznávám zde ovzduší studentských diskusí, dekadentních nálad, typy zazobaných měšťáků. Základní příběh Relského a jeho chudé partnerky Zosji připomene Mahenova Chrousta. Piotr Paradowski zesílil grotesknost jednotlivých postav, prvky frašky v aranžmá i v hereckém projevu, ponechal dobové reálie v kostymování herců a zvýraznil hudební složku — herci zpívají dobové kuplety. Představení ve svém celku dokáže diváky zaujmout.

K chvále divadelního Krakova budí řečena ještě poznamka o divadelních programech: jsou vtipně graficky upraveny, v případě Kisielewského Karikatur autoři programu připravili zajímavý dobový materiál (např. plakát z prvního uvedení). Kromě informací o autorovi a o hře tu najdeme fotografii divadla Slowackého a jeho stručnou charakteristiku. Totéž platí o divadelním programu k Wyspiańského Osvobození, kde se kromě toho uvádí i přehled repertoáru divadla, rozhovor s režisérem o koncepci představení a informace o plánech divadla.

ALENA MORÁVKOVÁ

DNY SRBSKÉHO DĚTSKÉHO DIVADLA

Když jsem odjížděla v polovině února z Budyšina, přiznala jsem se Beno Šoltovi, řediteli Domu pro srbské lidové umění, i jeho spolupracovníci na divadelním úseku, Katě Malinkowé, že poznatků z jejich „Dnů“ využijeme u nás, zejména při zpracovávání nové koncepce okresních přehlídek dětského divadla. „A vidíte,“ řekl mi, „my jsme na myšlenku těchto „Dnů“ přišli v Československu, když jsme se před třemi léty zúčastnili se souborem přehlídky v Kaplici.“

Co jsou to Dny srbského dětského divadla a co mě na nich zvláště zaujalo? Musím začít trochu z větší šíře: Lužičtí Srbové jsou nejmenší slovanský národ a žijí v NDR, v blízkosti našich hranic, v okolí měst Budyšin a Chotěbuz. K nám mají blízko nejen jazykově a nejen zeměpisně, ale i kulturně. Lužickosrbská inteligence tradičně studovala v Praze, a proto se dodnes jedna z malostranských ulic jmenuje U lužického semináře. Setkáte se se srbským výtvarníkem, který studoval u Švabinského a v knihovně má pohádky bratří Grimmů česky, protože je ilustroval Trnka. Naopak zase v budyšinském divadle nebo u srbských souborů se setkáte s prací Čechoslováků.

Lužičanů je v současné době kolem 100 000, a i když žijí



Lužickosrbské děti hrají českou hříčku Dibelková

na území dost rozsáhlém, promíšení s obyvatelstvem německým, představují svým počtem asi tak obyvatelstvo jednoho našeho okresu. Tomu odpovídá i počet dětských souborů, mají jich celkem 9 a tak není problém uspořádat „celolužickosrbskou“ přehlídku dětského divadla za účasti **všech** existujících dětských souborů.

Název „Dny“ však lépe odpovídá než termín přehlídka. Pochopitelně úroveň souborů je různá. Až donedávna pracovaly většinou izolovaně, vcelku se jim nevěnovala valná péče, a možnost soustavné, odborně vedené práce a konfrontace s dalšími soubory mělo jen Lužickosrbské pionýrské divadlo při budyšínském nakladatelství Domowina. Je to soubor, který jsme u nás viděli už dvakrát — hostoval v Kaplici a u kozmického souboru v okrese Benešov. Mívají také možnost zúčastňovat se krajských nebo celostátních přehlídek spolu se soubory německými.

Ostatním souborům možnost vzájemného poznání dávají až Dny lužickosrbského dětského divadla, setkání seminárně přehlídkového typu.

Jaké jsou jeho hlavní rysy: 1. je to setkání všech souborů a všech vedoucích, a všichni se zúčastňují celého průběhu „Dnů“; 2. soubory předvádějí ukázky své práce, většinou scénky nebo aktovky anebo úryvky z rozsáhlejších her, a to v tom stadiu rozpracovanosti, v jakém právě jsou; 3. součástí setkání jsou diskuse s dětmi; 4. program je doplněn různými dětskými aktivitami, od vycházky přes zpěv v pauzách, když si soubory připravují jeviště, až po dvouhodinové „dětské odpoledne“, pro něž si děti z velké části připravují samy program a při němž jsou všechny aktivní.

Myslím, že tyto rysy jsou z Dnů srbského dětského divadla to nejpoučnější a nejzajímavější. Viděla jsem tam ukázky práce zdařilejší a méně zdařilé, jak tomu bývá i u nás a jak je to dáno různými podmínkami práce i různým stupněm rozpracovanosti jednotlivých inscenací. Vcelku lze říci, že zajímavější a podnětnější byly ty ukázky práce, kde vedoucí souboru hledá specifiku dětského projevu, věří v dětskou tvořivost a nenapodobuje divadlo dospělých. Méně zajímavé byly ukázky práce, jejichž autoři se domnívají, že musí za děti vše udělat a vymyslet — až po to (dobře slyšitelné) napovídání. Takto zkrátka držené děti trpí trémou, jsou spoutány pohybově, vynechává jim paměť, stojí, kam je postavili, a oddaně čekají, až jim vedoucí „hodí“ text.

Dramaturgie byla zajímavá především orientací na krátké a středně dlouhé útvary, zdaleka všechny však neměly dobrou kvalitu, některé byly docela podprůměrné. Přesto by se po přečtení a zvážení některé texty jistě daly převzít. Je tradicí Srbů, že přijímají četné dramaturgické podněty od nás — první představení přehlídky byla „Dibelková“ Zdeňky Horynové. Hrál ji soubor z obce Worklec, přeložil ji neúnavný a všestranný Beno Šolta, a protože se ve scéně děti ovšem nemohou chystat k vítání delegace z NDR, chystají se k přivítání delegace — české!

Nač to rozvádět dál, nejde tu o návštěvy a vztahy oficiálního charakteru, mají své dávné kořeny a hluboké oprávnění a jsou ryze pracovní. Proč je tedy dále nerozvíjet a nedodávat jim ještě více konkrétnosti než dosud.



La Baule – po snídani

PUTOVÁNÍ ČESKÝCH OCHOTNÍKŮ PO FRANCII

ŽÁDOST O VYDÁNÍ VÝJEZDNÍ DOLOŽKY

do státu: Francie
na počet dnů: 21
jméno: Kolektiv
trvalé bydliště: Dům pionýrů a mládeže Brno, Lidická 50
rok narození: 1972
účel cesty: účast na Dnech čs. kultury v zemích Loiry a v Bretagne.

PROHLÁŠENÍ PŘI VÝVOZU

druh
 fotografické a filmové
 přístroje
 výrobky z drahých kovů
 jiné cenné předměty

počet
 kolik členů, tolik přístrojů
 —

„Město“ — scénická montáž na motivy hudby J. Maylla s texty o životním prostředí ve velkoměstě + 12 rolí papíru „Odyssea“ — jevištní vyprávění o osudech Odyssea a jeho druhů po dobytí Illia + 1 velký prázdný pytel a 10 menších nacpaných moli-tanem.

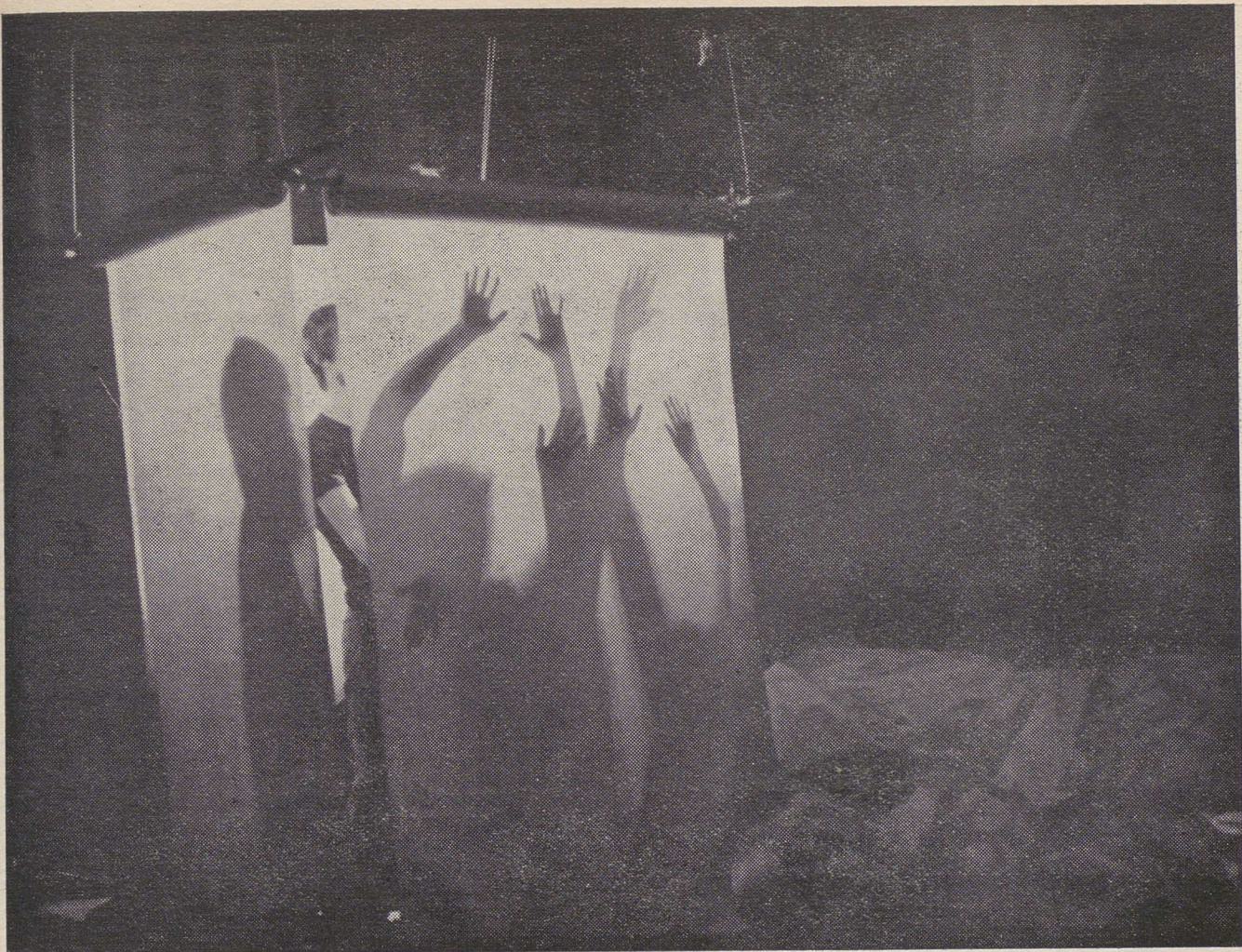
kem Tělesné vyjádření (*expression corporelle*). Pro Francouze je to totiž divadelní forma spojená s obtěžováním diváka, případně se žďucháním a následným pomalováním jeho šatstva. Nálepka *expression corporelle* se objevila i v jiných místech našeho vystupování, a tak se organizátoři činili, jezdili s tlampači po městě, vydávali programy a plakátky, aby uvedli věc na správnější míru. Ale abych nepředbíhal, Saumur je, jak jsme se dozvěděli, město žampionů, pěstovaných v podzemních prostorách, dobrého anjouského vína, jak jsme zjistili, a je také proslulé výrobou divadelních masek všeho druhu, od různých šašků a vodníků přes krvavé palce až po státníky, výlučně americké a místní. Nyní je známé i naši premiérou. Byla vskutku triumfální, neboť náš dvojprogram, určený pro klubové koutky, se odehrál na kukátkové scéně italského divadla o čtyřech pořadích, samá lóže, samý plyš a zlacená balustráda, takové menší Národní divadlo. Nechyběla ani železná opona a orchestríště asi pro dva tisíce hudebníků. (Snad to byla první Diova pomsta.) Divákům, co se jich

Brněnští na březích Atlantiku



Vyjeli jsme na cesty, aniž bychom o před' našeho autobusu rozbili láhev šampaňského. Jednak by to bylo nošení dříví do lesa, když jsme odjížděli do Francie, a potom, jak se ukázalo, nikdo žádnou nepřinesl. Zeus to však viděl a projevil se to v některých vystoupeních s Odysseou.

Přejeli jsme dvoje hranice, na kterých jsme přivedli do vytržení celníky rekvizitami pro Město (samé role papíru), ale hlavně deseti nacpanými pytli, které používáme v Odyssei. Francii jsme prometli ve stylu amerických turistů, katedrála v Remeši, katedrála v Chartres, lehká procházka Versaillským parkem, pevnost ve Vitřé a přes Rennes do Saumuru, kde jsme měli vystoupit poprvé před francouzským publikem. Místní pořadatelé rozběhli vpravdě barnumskou reklamu, když náš program opatřili podtitul-



Záběr z pořadu *Město*

sešlo, se naše představení líbilo a kritika byla ještě hodnější, když následujícího dne napsala:

„Český kolektiv dokázal, že je možno dělat divadlo s něčím jiným, než jen se jmény divadelních hvězd a hloupými historkami. Téma první části, město, vytvořili a oživilo pomocí velkých rolí papíru. Je to až k zbláznění, co vše se dá dělat s papírem a s představivostí. Tento banální materiál se postupně mění v nelidský činžák, psa na provázku, klobouk společenské vrstvy, vánoční strom...“ (Dále nebudu citovat, kdybyste se někdy rozhodli zhlédnout naše vystoupení, nebylo by pro vás více překvapení.)

Druhou naší zastávkou bylo Cholet, rovněž v údolí Loiry. Abych osvěžil článek, město je proslulé výrobou kapesníků. Aní zde nás nezklamali, prostředím našeho druhého večera bylo další kamenné divadlo, tentokrát však interiér připomínal velké panoramatické kino s balkónem. Od této štace jsme již mívali připravenou půdu u hostitelů, neboť před námi v místě vystupoval již některý z dalších souborů (W. Matuška s K. T. O., Malé divadlo a Opavice). Někde jsme bydleli společně v zařízeních Domu mládeže a kultury (Maison de jeunes et de la culture — M. J. C.), jinde u rodin. Tam pravděpodobně záleželo na prvním českém hostu, který udal standard českých chutí a podobně. Já osobně jsem měl dojem, že ten přede mnou měl nejraději kuřata.

V Angers, také v údolí Loiry, jsme se zdrželi tři dny. Čím je proslulé, to zodpovědně nemohu říci, ale nejspíše květinovými trhy, které se tam konají každou sobotu a zaplaví

ulice a náměstí o celkové rozloze asi jako od Červeného kostela k nádraží v Brně (údaje pro Prahu: od Náměstí republiky k Rudolfinu). Prodávají se tam veškeré zemědělské produkty, též gramofonové desky, oblečení a zboží blešího trhu.

Na půdě tohoto časopisu je však dlužno uvést, kde a kolikrát jsme v Angers proslavili čs. kulturu. Dvakrát, a to poprvé ve sportovním hangáru — z celého představení byla nejhodnotnější část přípravná, o kterou však diváci přišli. Vědět to, mohli pořadatelé natisknout nové programy, oznamující volné žebře, vzdušnou perš, akrobacie v kupoli a hudební klauny a následovně zvýšit vstupné. Naše roličky jsme totiž zavěšovali na střešní vazníky ve výšce 15 metrů. Ale vše dobře dopadlo (vzdor Diovi), a novinové články působily jako balzám na naše zjitřená těla (první tři tisíce km v autobusu za námi). Nemohu než citovat: „Vzácné a zajímavé představení. Cílem prvního tématu bylo vyjádřit pomocí charakteristických po sobě jdoucích výstupů ruch jednoho z těch průmyslových chapadlovitých měst, která se budou neustále množit a stávají se zlým snem pro obyvatele. Představení předvádí převrácený a mechanický život v těchto odlidštěných městech. Toto divadelní hledání je vzácné a zajímavé z několika důvodů. Bylo by dost obtížné je přesně definovat. Je jistě avantgardou, ale bez krajností, extravagantností a propagandistického ducha.“ Jiný deník k tomu dodává: „Herci se snažili, aby divák cítil radost a nadšení dětí, jež si umí zachovat jasnost představ, které činí tolik potíží dospělým.“

A k Odyssei: „S určitou skepsí jsme očekávali druhé téma, hru založenou na čtyřech kapitolách z Odyssey, kte-



Záběr z pořadu Město

re zachycují dobrodružství, jež prožívá Odysseus a jeho přátelé, jejich setkání s Polyfémem, Kalypsó a Heliem. Přiznávám, že jsem byl příjemně překvapen touto krátkou, ale věrnou hrou, která byla provedena také s jednoduchými rekvizitami. Je škoda, že helénisté města nebyli přítomni na tomto představení, byli by nadšení. Byli by cítili, že Homérův jazyk ve svém českém literárním překladu, i když měl zcela jinou muzikálnost, byl chraptivější a ostřejší, si zachoval veškerý svůj spád, poezii a evokační schopnost, což dokazuje, že vrcholná díla zůstávají nehynoucí.

Naplněn radostí uvádím tato slova a musím dodat, že bystrost tohoto kritika je mimořádná; opravdu mnozí z nás již z toho cestování ochraptěli a naše pohyby často přostřily a zrychlily rozdíl mezi českou a francouzskou kuchyní. Ale vážně, v Angers jsme měli příjemné publikum, zejména podruhé, kdy jsme konečně vystupovali v nám příhodnějším prostředí — v menším judo-sále.

V Le Mans jsme strávili 24 hodin, jak se sluší a patří na toto město, zčásti dokonce i na slavném okruhu a v muzeu automobilových veteránů. Dostali jsme se díky laskavosti hostitelů i do dílen, kde staví formule, takže případným zájemcům můžeme poodhalit výrobní program financovaný zjevně podle nápisů na kapotách firmou Gitanes. A vystoupení bylo přímo v M. J. C., na první pohled mírně omšelém, ale zato snímali obraz i zvuk dvěma kamerami pro studijní i zábavní účely Domu mládeže. Tím jsme zakončili putování v kraji Loiry a přesunuli jsme se do Bretaně, na kterou jsme se těšili, jak bude černobílá, chudá, kamenitá, samé moře s rybami, škeblemi a langustami.

Fougeres je brána Bretaně, má deset věží na hradbách a gotické katedrály jsou tam už menší, ba jedna měla i dřevěné klenby. Jinak tam mají takové polokino-polodivadlo a v tom jsme také hráli. Ale městečko je to moc pěkné, asi jako Jičín.

Když jsme příští den jeli do Saint Brieuc, uviděli jsme

konečně moře, na jeho okraji hned dvě místa, o kterých každý Francouz vykřikuje třeštěn. Je to ostrov — hora Mont Saint-Michel, který je vlastně ostrovem jen dvakrát do roka a jinak je spojen kosou s pevninou. Kolem něho se rozprostírají nedozírné písčité pláně, nebo moře — záleží na denní a roční době. A přiliv tam má rychlost cválajícího koně, takže v minulosti leckdy překvapil mnohé lidi a utopil je. Ale to máme jen z knih a vyprávění, neboť my jsme tam byli při odlivu. Druhý turistický slágr je přístav Saint Malo, vybudovaný úplně od základů po druhé světové válce v historickém stylu (byl totiž srovnán se zemí). Nám se však nejvíc líbilo zase to moře.

V Saint Brieuc nás čekala zase sportovní hala, dokonce za městem, a tak nás překvapil počet milovníků umění, který vážil tu cestu. V Quintinu, kde jsme byli o den později, moderní kulturní dům a dvě představení. V úvodu prvního nával nedočkavých školních dětí dokonce vymáčkli skleněné vstupní dveře. Kousek od divadla stál uprostřed louky menhir sedm metrů vysoký. Kolem něho nebyla ani ohrádka ani tabulka, natož stánek se suvenýry.

Později jsme zjistili, že jich mají kolem Carnacu habaděj a tenhle jim nestojí za to. Nám však, jako každému, zůstal rozum stát, jak takovou obrovskou kamennou šišku dokázali pralidě zapíchnout do země a hlavně proč.

Rennes je kulturní, průmyslové a administrativní centrum Bretaně a navíc je družebním městem Brna. Poskytlo nám k vystoupení sálek, který měl tvar, jako když si pouštíte bublinky a udělají se vám dvojčata. Místní noviny zapěly chválu: „V rámci 14 dnů čs. kultury přijel soubor z Brna, spřáteleného s Rennes. Představil divadlo, jehož výprava je zbavena jakýchkoliv zbytečností a probíhá formou hry, ve které krásy plastiky nedávají zapomenout vynikajícímu hledání představitosti. Odyssea od Homéra se stává hodi- nou okouzlení a zábavy.“

Cesta do Morlaix, kde jsme zakončili naše bretaňské turné, vedla přes Carnac, kde jsou nejslavnější menhírová pole na světě. Vyrovnané řady vztyčených kamenů působí velmi zvláště, člověk se neubrání vzpomínkám na budoucnost a z nich může vytrhnout jen hlasité troubení autobusu, že už se odjíždí. Morlaix je pozoruhodné snad jen jedinou věcí, ale ta stojí za to. Takový železniční viadukt, jaký vede nad celým městem, se hned tak nevidí. Samozřejmě jsme se na něj hned po úbočí vydrápali, nijak neodrazování tabulkami, protože neumíme francouzsky. A to už byla před námi jen vystoupení v sále zemědělské školy pro studenty a to poslední, které vyslyšelo naše rouhačné řeči, že už jsme nevystupovali akorát v bazénu. I stalo se, naštěstí však byl vypuštěn (tvořil vstupní patro velké sportovní haly s mnoha tělocvičnami). A Zeus naposledy zavrožil, odstranil ze stropu jakýkoliv hák, závěs, hřebíček a výstupek, co tam snad byl, takže jsme poprvé a naposled nemohli zavěsit naše zhublé role papíru a předvést Město. A tak jsme se s Francií rozloučili Odysseu v rohu bazénu. Ještě bychom rádi chvíli jezdili po Bretani, i když jsme tušili, že příští vystoupení by bylo třeba v chladírenské věži.

PROHLÁŠENÍ PŘI NÁVRATU

Za svého pobytu ve Francii jsme získali:

druh:	cena:
calvados a drobné dárky	do 300 Kčs
x pochvalných a 1 kritickou (leč pozitivní) kritiku	?
zážitky, zkušenosti, nová přátelství, jistotu, že z jeviště do hlediště je rozumět na celém světě	k nezaplacení

Prohlašujeme, že uvedené údaje jsou pravdivé.

„Kolektiv“ DPM Brno

Zapsal: JAROSLAV SVOZIL

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN ČTVRTÝ —

O JEDNOM DĚJSTVÍ A ÚPLNĚ JINÉ HŘE

Trvalá hodnota Šrámkova dramatického díla jako celku je přinejmenším problematická. Ostatně potvrdila to a potvrzuje praxe. Některé hry uměly s chvilí, kdy spatřily světlo světa: Soud, Ostrov velké lásky, Zvony, Plačící satyr. Jiné byly oblíbené, uznávané, často hrané — a postupně tuto svou popularitu ztrácely, až se z živé dramaturgie skoro vytratily: Červen, Léto. Zůstal Měsíc nad řekou, jemuž je dopřáno vracet se padesát let po svém zrození na jeviště divadel a nacházet porozumění, souhlas.

To jsou fakta, která lze doložit, ověřit statisticky. Kromě jiného svědčí asi o tom, že Šrámkův talent lyrický měl větší sílu, průbojnost než talent dramatický; že ono okouzlení životem, ono pokorné odevzdání se kráse prchavého okamžiku nestačilo zmodelovat pevnou vnitřní dramatickou klénbu. Dokonce bychom se mohli pustit ještě dál, kdybychom chtěli zkoumat základní příčiny tohoto osudu Šrámkových dramat. A pak bychom si museli položit otázku, jak je to s jeho smyslem pro společenské zakotvení tematiky. Zda leckdy a leckde nezabíral problémy příliš oztažené, okrajové a výjimečné, jež příliš brzo ztrácely schopnost žít dál, promlouvat k jiným. Zda prostě nebylo ve Šrámkových dramatech příliš málo „orlů se spaléným křídlem“, Slávek a Vilíků, kteří dnes a denně dobývají či prohřávají svůj život, dnes a denně hledají odpověď na otázku, jak žít. A pro něž se hraje a bude hrát Měsíc nad řekou především.

I když...

První světová válka neznala oblíbenější hru než bylo Léto. První paní Valča — Růžena Nasková — to napsala přesně, že „v kruté době zmaru a smrti zavládalo nad mdlými srdci jako zářivá vlajka nejkrásnějšími barvami naděje, lásky a víry v život, který se stále obnovuje, roste a vítězí.“ A zájezd činohry Národního divadla v roce 1916 do Vídně jenom popularitu této hry potvrdil. A navíc: kolik významných herců a hereček hrálo a dobývalo úspěchů v rolích Skalníka, Stázi, Růženky, Hory! A nebyly to jen generace tak říkajíc Šrámkových současníků. Po českých jevištích chodí ještě mnoho významných představitelů těchto rolí, kteří jsou dnes v plné síle, na prahu tvůrčí zralosti. A o oblíbě u ochotníků ani nemluví.

To vše je pryč. Léto se stalo vzácným hostem na amatérském i profesionálním jevišti. A nebudě daleka doba — jestli tu už není — kdy i milovníkům divadla nebudou jména postav o pár řádek dříve namátkou vypočítaná říkat nic, vůbec nic.

Jen vinou Šrámkovou?

Historicky dovedeme Léto — a vůbec první Šrámkovy hry — zařadit přesně. „Šrámek vytvářel... novou dramatickou strukturu, v níž programově mizely staré a vžitě konvence, např. ostře a jednoznačně modelování hrdinové, ostře položený konflikt a bohatý děj. V nové struktuře kladl se důraz na vnitřní děj a na postížení vnitřních stavů člověka. Takto koncipované drama vedlo k silnému zcivilnění, odpatetizování divadla a ovšem i k jeho zpoetizování a zlyrizování. V tomto smyslu je František Šrámek dramatikem reformního významu pro české drama 20. století.“ Tato slova Františka Černého říkají v kostce vše. Víc není nutno dodávat. Ale to nic nemění na tom, že v praxi divadla se udržel jen Měsíc nad řekou. A že kdysi tak slavné, slavené a oblíbené Léto se stalo právě jen historickým dokladem proměny českého dramatu v prvních desetiletích tohoto století.

Nemíním dělat Šrámkovi advokáta. Nejsem a nebudu zvláštním přívržencem jeho dramatického díla. I když se na druhé straně přiznám, že jedno dějství jedné jeho hry

HRABĚ TRUCK-SANTINI: Jsou lidé... kteří se domnívají, že je hlavní, vyhraje-li se válka nebo prohraje. Chyba, nedostatek jasného názoru.

Hlavní je, že je vůbec válka.

PEROUTOVÁ: Ostatně, léto budí pochváleno.

obdivuji a stále s k němu vracím: první akt jeho komedie Hagenbek.

Nepodtrhl jsem slovo komedie náhodou. Je pro mne klíčem ke čtení tohoto textu — či tedy toho úvodního akordu těch dalších akordů, žel tak disonantních, tak nepodařených. Většina rozborů této hry používá totiž označení jiné: groteska. Což jaksí odvozuje především z nestvůrného a oblundného militarismu generála Hönebecka, jenž v parodickém znění propůjčil celé hře název. Leč z čeho roste tato přesně zaměřená a zacílená společenská údernost, která nepostihuje jen rakouského generála a miziví svět rakousko-uherského blázince, ale vlastní grunt masových válečných vrahů, pro něž se vraždění stalo jediným smyslem života.

První dějství se odehrává v psychiatrickém sanatoriu kdesi v jižních končinách bývalé monarchie. Je to doba, kdy — jak určuje Šrámek — „to praskalo“. A navíc: doba, kdy se válka zadržela do myslí všech lidí. Pro jedny svou apokalyptickou děsivostí, pro Hönebecky svou ničím neomezenou možností vraždit, zabíjet. Myslím, že nikdo v českém dramatu to nepostihl lépe než Šrámek v tom svém jedinečném prvním aktu; v onom dialogu, kdy se Hönebeck setkává se sapérským poručíkem. Hönebeck velel divizi, která na jeho nesmyslný rozkaz podnikla nesmyslný útok na nedobytná ruská opěvnění. A sapérský poručík byl na čele tohoto útoku, kdy se ze šestnácti sapérů vrátili jen dva lidé. Oba si ten útok spolu zopakují. Jeden jej vidí ze svého velitelského stanoviště, kdy útočit na nedobytné je pro něho rozkoší, druhý z oné jámy před ruskými zátarasy z ostatního drátu, z níž vojáci vyskočili do pekla děsivé palby.

HÖNEBECK: A takové krásné ráno! Po mrazích najednou vlašné ráno, tak vlašné, myslil jsi, že všechno může uhnísti, co jen vezmeš do ruky, v tvar, jaký se ti jen zachce —

PORUČÍK: Vlašné ráno? Pamatuji se jen... nejstrašnější ráno...

Dva lidé mluví o tomtéž. A přece každý o jiném. Kdesi mezi jejich slovy se vynořuje apokalyptické šilenství války, krutá a absurdní zběsilost militarismu. Bez velkých slov a patetických výzev. Ba, dokonce naopak: s použitím celého typicky šrámkovského slovníku, který jeden z kritiků nazval kdysi barevnými slovíčky. Jen si znovu přečtete to Hönebeckovo líčení onoho rána před útokem. Je malebné, plně malířsky cítěné nálady. A přece: strašné. Jde z něho hrůza, strach. Páchne z něj smrtí.

Neboť je zasazeno do situace, jejíž jednání je realizováno zvláštním způsobem.

Onen reformní význam Šrámkova pro české drama 20. století si vyžadoval i nové postupy při zobrazování jednání postav. Řečeno jednoduše: musela být rozbita fabule. Fabule má svou jasnou posloupnost: chronologickou i kauzální. V čase po sobě následujícím se rozvíjí logicky řetěz: příčina — následek, příčina — následek. Na počátku je vždy první příčina, proč lidé tak a ne jinak jednají (klasicky to demonstruje Ibsen, jehož první příčina je vždy uložena v daleké minulosti), a potom se už další příčiny stávají následky a opačně: následek je zase příčinou dalšího jednání. Na konci je následek konečný. V základě to znamená, že generální význam hry v tomto lineárním řazení je vyřčen tím, jak hra dopadne. V takto realizovaném jednání se rodí „jednoznačně modelování hrdinové, ostře položený konflikt a bohatý děj“, abych ještě jednou citoval Františka Černého. Uvolnit fabuli znamená otevřít cestu

dalším možností, kdy významy se už neváží jenom na chronologii příčin a následků. S jedním rizikem: že zbydou jenom slova a zmizí jednání, které je podstatou hrátelnosti textu.

20. století si tento problém řešilo a vyřešilo: montáží motivů. Hned na počátku dosáhlo jednoho z vrcholů tohoto typu dramatu v hrách A. P. Čechova. Je-li Čechov reformátorem světového významu, který rozvolnil fabuli, aby dramatu objevil význam, jenž nepotřebuje příčinu a následek a stvořil jednání, které roste ze situace jinak než právě skrze fabuli, potom reforma Šrámkova nemohla také jít jinudy než právě tudy.

Hagenbek to potvrzuje.

Hönebeck a poručík si zopakují jednu — pro oba životně důležitou — situaci. Každý ji vidí po svém. Ve struktuře realizace jednání to znamená, že každý tu sleduje své motivy. Jedna situace, dva různé motivy, dvě různá jednání. Neváží se k sobě jako příčina a následek, ale pouze a jedině v rovině samotného řazení faktů, které se vztahují k jisté realitě. Je to protnutí dvou skutečností, v jejichž průsečíku se rodí další definitivní význam. Ono totální a uzavřené vyslovení úděsnosti imperialistické války.

PEROUTOVÁ: Čert vezmi Angličany, vidíte? A nevrátíme se, Jiří, což? Mně, vidíte, zdá se... že již není zápletek v novelách, které se nedají... že není...

(Z otevřeného Janova okna trysknou zvuky houslí, zmařený neovládnutý dosud pospěch zvuků, pokoušejících se dosáhnouti unikajícího snu. Chvojka a Peroutová pohlédnou k oknu, Peroutová s úsměvným očekáváním, Chvojka zlostně a s pohrdáním.)

PEROUTOVÁ: Ostatně, léto budiž pochváleno...!

Ta věta paní Valči je slavná, přeslavná. Asi nejlépe postihuje nejvlastnější vnitřní téma Léta, jak jsme zvyklí je chápat. To jest oslavu životní síly, přírody. Zapomeňme však na okamžik na tyto literárně historické znalosti a přečtěme slova o létě divadelně — to znamená po situaci a jaké jednání zjevují. Chvojka a paní Valča vedou tu rozhodující dialog o svém vztahu, který trvá po tři roky a v němž hráli „onu krásnou stínovou hru.“ Jako by se vrátili už teď do Prahy, jako by pokračovali v úspěšné leč málo nebezpečné partii na parketách salónů. A najednou: Léto budiž pochváleno. To je motiv, který zazní odjinud, který láme celou tu tříletou sterilnost — a který vyjevuje (alespoň pokud jde o paní Valču) úplně jiné jednání. To, jež žene o málo později Chvojku k tomu, že poprvé vyzná paní Valče svou lásku:

CHVOJKA: — že vás miluji...

PEROUTOVÁ: Ale ne, ne... To je nedorozumění... což to nechápete... když to říkáte teď, že je to krádež, je to loupež... Mlčte přece...

A zase: létem, které bylo pochváleno, začala paní Valča nový motiv, nové jednání, které vyprovokuje Chvojku k jednání, jehož by se v Praze nikdy neodvážil. Jenže v okamžiku, kdy tak učiní, začne paní Valča s motivem jiným; začne jednat jinak. Obviní vlastně Chvojku, že léto urazil, že se přizívil na čemsi, co není jeho zásluhou. Barevná slovíčka přestávají být barevnými. Či barevnými v prvním plánu a v první řadě. Fungují jinak: jako nositel jednání, nositel motivů. Vyslovují smysl situace, smysl činů postav. Neboť to, jak paní Valča vyprovokovala Chvojku, aby jej zase vrátila kamsi zpět, je činem. O Chvojkově vyznání lásky není snad nutno v této souvislosti dokazovat, že je činem.

První jednání Hagenbeka je velké právě tím, že skrze montáž jednání a motivů postihuje situaci, v níž cosi končí: Rakousko-Uhersko, první světová válka, ale také: jistá obecná historická situace, na niž lidé musí reagovat, musí ji v rámci svých možností a schopností vyřešit. Bohužel, akt za aktem tato velikost upadá. Ale základ je tu, chcete-li, čechovovský: komedie o lidech jako je Hönebeck, jejichž možnosti a schopnosti se rozešly se směřováním historie. Z tohoto principu roste obludnost Hönebeckova. A má-li rysy grotesky, pak jenom proto, že historie tu doslova rozevřela propast.

Kdykoliv čtu první jednání Hagenbeka, vracím se k Létu. Neboť se mi prostě zdá, že je třeba číst tuto hru hlediskem, které Šrámek v prvním dějství Hagenbeka přímo nabídl. Jako hru nikoliv o létě, ale o jisté životní situaci, v níž každý musí projevit své schopnosti a možnosti, svou sílu svým jednáním určit svůj osud. A přiznám se: z tohoto úhlu vidím například zcela jinak Perouta. Snad: mrzutý cynik, glosátor, povrchní žurnalista. Ale přečtete si dobře dialog s farářem Horou, v němž oznamuje, že mu žena utekla s přítelem, přečtete si jej právě jako montáž motivů, která vyjevuje jednání — a uvidíte, že tenhle člověk má svou sílu, své rezervy, své netušené možnosti. A možná potom už nebude ani paní Valča tou okouzlující ženou, která se dovede vzepnout k činu, ale její jednání bude o něco přelétavější, povrchnější. A její možnosti omezenější. Kdož ví...

JAN CÍSAŘ

PROŽÍVAT, ČI NAPODOBOVAT?

DIDEROT A BOILEAU

K prudkému sporu intelektualistického principu herecké hry s emocionalistickým dochází, jak známo, v XVIII. století. Pro Boileaua se ještě rozumělo samo sebou, že chce-li herec představovat hrdinu, jehož řeč je plná vášně a citu, musí být sám tímto citem proniknut. Chceš-li dojmout diváky, hleď být nejdříve sám dojat: to je v podstatě všechno, co je autor slavného L'Art poétique (1674), tohoto zákoníku klasicistické estetiky, ochoten herci poradit. Diderot je ovšem zcela opačného mínění. „Nepůsobí na nás prudký, z míry přivedený člověk, ale ten, který se ovládá. Zdůrazňuji tedy: nejvyšší citovost tvoří prostřední herce. Prostřední citovost tvoří množství špatných herců. Absolutní nedostatek citovosti připravuje veliké herce. Herecké slzy padají z mozku. Slzy citového člověka vystupují z nitra.“ Tato a podobná tvrzení spisku Paradoxe sur le Comédien (1773, přeprac. 1778, vyd. 1830) jsou ostatně

dosatečně proslulá. (Cituji překlad Jany Šírkové ze sborníku Diderot o divadle, 1950.) O tom, že Diderotovo stanovisko nebylo nikterak výjimečné, svědčí spis Francesca Riccoboniho L'Art du théâtre, vydaný v Paříži už r. 1750: někdejší herec pařížského italského divadla je si prý jistý, že má-li člověk tu smůlu, že to, co vyjadřuje, také doopravdy cítí, není prostě schopen hrát.

Herec podle Diderota potřebuje jenom schopnost napodobovat. Ale i podle Boileaua má umělec přece napodobit. Ale tato shoda v pojmu může sloužit jenom jako další důkaz oprávněnosti Diderotova výroku [obsaženého rovněž v Hereckém paradoxu], „jak je časté a snadné, že dvě mluvčí osoby užívají týchž výrazů a přitom myslí i říkají docela odlišné věci“. Klasicistní umělec má napodobit přírodu. Co se míní přírodou a přirozeným v klasicistické estetice, muselo by mimo dosah jejích konvencí připadat asi nejméně přirozené ze všeho: za přirozené se v ní totiž pokládá to, co odpovídá přísným pravidlům, která jsou



Volodínova Dulcinea z Tobosy v provedení čelákovického souboru.
Foto Štoll

údajně z přírody odvozena, ale v nichž se ve skutečnosti uplatňuje víceméně racionalistický dobový ideál — a požadavky absolutistického dvora. To si ovšem osvícenský racionalista Diderot uvědomuje nad jiné jasně, a tak v polemice s emocionalistickým názorem, spojeným vždy tak či onak s požadavkem přirozeného, pravdivého, spontánního projevu, nikoli náhodou klade otázku: „Jak by mohla příroda bez umění vytvořit velkého herce, když se nic na scéně neděje tak jako v přírodě a když jsou dramatické básně vytvářeny podle určitých zásad?“ A jinde píše: „Uvažujte chvíli o tom, čemu se na divadle říká, být pravdivý. Znamená to ukázat věci, jaké ve skutečnosti jsou? Vůbec ne. Pravdivé by v tomto smyslu bylo jen obyčejné.“

Mluví-li Diderot o tom, že hercův „talent není v tom, že cítí, jak vy předpokládáte, ale že tak svědomitě podá vnější znaky citu, že vás tím zmýlí“, mluví-li o gestech zoufalství připravovaných před zrcadlem a o vypočítavosti, s jakou herec vytváří v jistý přesně uvážený okamžik kapelník a začne slzet, chvílemi to vypadá, jako by Diderotovým cílem bylo odhalit cosi, co se z dobrých důvodů mělo — a doposud také dařilo — před veřejností skrývat. „I kdyby tyto pravdy byly prokázány, velcí herci by je nepřipustili. Je to jejich tajemství,“ říká. A jistě pasáže jsou prostě psány tak, jako by chtěl herce usvědčit z něčeho, co je zrovna dvakrát nešlechtí. Ale Diderot tento herci pečlivě skrývaný a jím jakoby odhalený způsob neodmítá, ale přijímá.

To neznamená, že přijímá dvorské klasicistní umění. Deklamační herectví je mu mimo jakoukoli pochybnost cizí. („Mluva se napodobuje lépe než pohyby, ale pohyby působí účinněji. V tom je odůvodnění zákona, pro který nenalézám výjimky: řešit situaci dějem a ne povídáním, říká

také.) Předstírání, že jde o skutečné city, kdy jde jenom o příslušná — klasicistní — pravidla, v něm — podle tónu jeho řeči soudě — přinejmenším nevzbuzuje žádné nadšení. Klasicistní pravidla sama jako by celou svou praxí odmítal: píše prózou, dramatickými hrdiny se podle něho mají stát lidé středního stavu s jejich skutečnými zájmy i domácími starostmi — a sám se o drama s takovými hrdiny pokouší. I v Hereckém paradoxu mluví — byť nepřímo — o nepravdivosti klasicistního divadla (viz citát uvedený výše). Je si této nepravdivosti velice dobře vědom — a současně pro ni nachází pádné důvody, vyplývající už z rozdílných podmínek, za kterých může a musí člověk jednat na jedné straně na ulici nebo v salóně, a na druhé straně na scéně. S deklarovaným emocionalistickým hereckým principem tohoto divadla (chceš-li dojmat, musíš být nejdřív sám dojat) polemizuje. Ale jeho intelektualistickou praxi zdůvodňuje a bere za svou.

Nic jiného mu vlastně nezbývá. Boileauovský klasicismus mohl poskytnout herci svobodu dát se unést, protože toto citové unesení udržovala v příslušných mezích jak přísná pravidla chování, z něhož byla vyvozena i pravidla pohybu herce na scéně, tj. jakási ideální etiketa, podle níž se (v rámci přirozenosti jen jemu vlastní) choval vznešený tragický hrdina, tak přísná vázanost veršů. Ale Diderot se o nic takového nemůže opřít. V klasicistním divadle dvorského (boileauovského) typu byla zárukou „pravdivosti“ napodobení — tedy ve skutečnosti jistého ideálního chování — přísně zachovávaná pravidla, v jejichž rámci se herec mohl, ba **musel** dát unést svým citem — a proto na něm Boileau-Despréaux také cit vyžadoval — aby dal ožít racionálně založenému ideálu, který tak jako tak formulovala slova: i činy postav byly v klasicistickém divadle vyjádřeny především — a vlastně jedině — slovy, která byla odpovídajícím chováním jenom doprovázena. Naproti tomu zárukou „pravdivosti“ diderotovského divadla jako by mohla být jen shoda se skutečností: herec se nemůže dát unášet vlastním citem, protože musí bedlivě pozorovat a napodobit pozorované — a nikoli oživovat ideál.

KLASICISTNÍ HEREC A DIDEROTOVSKÁ POSTAVA

Mluví o vlastním **hercově** citu: o napodobení charakteristických projevů nějaké **postavy** v klasicismu rozhodně nešlo. Postava byla fixována už básnickým textem a herci tedy mohlo jít jen o přednes. Nemuselo mu jít o **postavu**, ale — řekněme — o **výkon**: o momentální výkon, výkon v ten daný večer, a nikoli o zcela určitou, na základě předchozí práce na zkouškách vybudovanou linii jednání, pro každou reprízu dané inscenace víceméně závaznou. (O takovou inscenaci v dnešním smyslu pochopitelně také nešlo: divadlo nehrálo danou inscenaci, nýbrž dávalo do-
tyčnou hru.)

To ovšem zdaleka neplatí pro všechny herce. Zatímco jedna herečka (Diderot mluví o Dumesnilové) vstupuje na scénu, „aniž ví, co bude říkat“ a dokonce „polovinu času neví, co říká“ (než přijde její „vrcholný okamžik“, tj. než se dostaví inspirace a ona se dá unést svým citem), jiná (Diderot mluví o Claironové) „při šestém představení zná zpaměti všechny detaily, stejně jako slova své hry“. U Claironové nemáme tedy co dělat s něčím, co by bylo tvořeno na každém představení stejné hry vždy jakoby od začátku, jen na základě momentálního citového unesení, které vzhledem ke všemu, co už bylo řečeno, ovšem tak jako tak nemohlo rozrušit předem (textem a stanovenými pravidly chování) vymezenou postavu. Claironová se podle Diderota rozhodně citu nepoddává, naopak všechno je u ní „jen věci cviku a paměti“. To ovšem od okamžiku, kdy má linii své herecké hry už hotovou.

Diderot sám mluví o trýzni, kterou jistě pociťuje při svých prvních pokusech. V jiné souvislosti mluví dokonce o vášnivosti prvního rozběhu, kterou ale umělcův rozum krotí. Ví tedy o celistvém, bystrostném zaujetí, se kterým herec jako každý jiný umělec tvoří, tzn. o účasti rozumu i **citu** na umělcově — a také hercově — výkonu. Sám ale

nepotřebuje herce, který se — podobně jako Claironová při předběžné práci na roli — celou bytostí věnuje tvorbě, nýbrž střídavého napodobovatele, jakým se Claironová stává, „když se již jednou pozvedla na výšku své představy“.

Diderotovi velice záleží na tom, aby své čtenáře přesvědčil, že sledují-li hru Claironové, nesledují vlastně samu Claironovou, ale postavu: „Bezpochyby si vytvořila vzor, kterému se zprvu hleděla přizpůsobit, vytvořila si jej podle vzor možno nejvyšší, největší, nejdokonalejší: ale tento vzor, který vzala buď z historie, nebo který si vytvořila její obraznost jako velký přelud, to není ona sama. Kdyby ten vzor měl její lidskou úroveň, jak by byla její hra slabá!“ Tuto postavu — ve smyslu **někoho jiného** — může při představení sledovat vlastně i sama herečka. „Může se slyšet, vidět, soudit a posuzovat dojmy, které vzbudí. V tomto okamžiku je dvěma lidmi: malou Claironovou a velkou Agrippinou.“

To, co se v uvedeném citátu označuje jako vzor, je na jedné straně stále ještě klasicismem požadovaný ideál v příslušném „historickém“, konkrétně „antickém“ — přesněji pseudoantickém či aspoň quasiantickém rouše — na druhé straně jako bychom tu mohli tušit už ideál romantický: podle Diderota jde možná také o přelud, který si vytvořila hereččina imaginace. Diderotovi nejde ovšem ani o jedno, ani o druhé. „Taková divadelní Kleopatra, Meropé, Agrippina, Cinna, jsou to vůbec historické osobnosti?“ ptá se. A odpovídá, že to jsou jen „pomyslné přeludy“ a „přízraky“. „Co vám záleží na těch lidech?“ „V historii by se špatně vyjímaly. A v nějakém kroužku nebo jiném společenském shromáždění by vzbuzovaly výbuchy smíchu.“ Naskytá se ovšem otázka, „proč to lidem v divadle nevadí“. Vysvětlení zní, že „je to tam vhodné“ — je to „třítisícileté pravidlo“. „A budeme se podle něho ještě dlouho řídit?“ Diderot prý neví. „Vím jen, že se od něho vzdalujeme tou měrou, jak se přibližujeme svěmu století a své zemi.“

Ale o přelud jde podle něho i v případě, když herec nevychází z „historie“, ale ze své obraznosti. Diderot si v herectví nijak necení nejenom citu, ba vidí v něm překážku realizace toho, co sám sleduje, ale není pro něho zřejmě žádoucí ani imaginace: herec má přece pozorovat a napodobit, a proto, říká Diderot, od něho „vyžadují pronikavou bystrost a nikoli citovost, vyžadují od něho umění vše napodobit neboli, což je totéž, schopnost pro všechny druhy charakterů a rolí“. Herec prostě nemá do hry vkládat sám sebe, ale představovat nějakou nezávisle na něm existující postavu.

MEZI KLASICISMEM A NATURALISMEM

Klasicismus přebírá požadavek napodobování přírody. Protože mu ale o přírodu ve skutečnosti tak moc nejde, má s požadavkem, který deklaruje, jisté potíže. Batteau je řeší prohlášením, že umělec nemá samozřejmě napodobovat všechno, co se v přírodě vyskytuje, ale jenom to, co je krásné. (Ve spise *Les Boeaux-Arts réduits à un même principe* z r. 1746, který Diderot podrobil kritice.) Je charakteristické, že divadlo, o kterém se dá skutečně říci, že napodobuje přírodu, tzn. komedie, přichází v klasicistní estetice tak zkrátka: Boileau sice říká, že podstatou komedie je líčení charakterů a rozmanitosti života, ale víc se už o ni nezajímá. A bere-li ji aspoň tímto způsobem na vědomí, je to tím, že se musí nějak vyrovnat s Molièrem. Už vzhledem k svému původu a tradici, přetrvávající přes všechny potíže po tolik století málem souvisle, je herectví v komedii vždy spjato s lidovým realismem či naturalismem. Tento nižší žánr je také prostředím, kde vzniká charakterní herectví jako protiklad herectví, jehož úlohou je představovat vznešenost ideálu. Na první pohled by se mohlo zdát, že by to mohlo být toto herectví, které chce Diderot — v souvislosti s revolučním výběrem hrdiny ze středního stavu — uplatnit ve vážné činohře.

Něco podobného jako by měl ostatně na mysli už Ricco-

boni. Není to v jeho případě ani moc revoluční, protože vychází z praxe italského herectví a jeho komediální tradice, souvisle rozvíjející umění hrát charakter. Jeho „obrácení k životu“ je také na rozdíl od Diderotova přístupu neproblematizované, takřka jíc „naivní“, „nefilosofické“, jednoduché. Člověk se sice podle něho může z četby poučit, jak lidé v souladu se svými různými charaktery myslí, ale způsob, jak své myšlenky vyjadřují, si může osvojit jen z jejich styku v životě. Herec musí zkrátka především studovat lidi — a pak musí být schopen to, co u někoho jiného vidí, snadno napodobit. To je vše.

Ostatně, požadavek napodobování, pokud je myšlen takhle doslova — a u herectví tu na rozdíl od literatury, jejíž říší je přece jen říše slov a nikoli bezprostřední smyslové zkušenosti, ani není jinak možné — musí vyrůstat z primární důvěry v to, že způsob, jak se lidé chovají a vůbec jak se věci jeví, nám říká pravdu o jejich povaze, nebo že jsme aspoň — i v hledišti — schopni si ji z příslušných vnějších projevů odvodit, to znamená, že je nám všem, jak hercům, tak divákům, společná víceméně bezpečná znalost toho, která věc co znamená a skutečnost je tedy na jevišti schopná mluvit sama za sebe. Co by nám bylo jinak platné ji napodobovat?

Mluví-li o napodobování Diderot, jako bychom měli co dělat s jakýmsi osvícenským naturalismem. Jenomže on to s tím napodobováním také nemyslí moc doslova. To, co má divadlo podávat, přece jen ani u Diderota nemá být „skutečnost sama“ či „skutečnost jako taková“, tj. nikoli chaos jejích vnějších podrobností, nýbrž skutečnost uspořádaná — a uspořádaná tak, aby se divák mohl z jejího obrazu poučit. Provést takové uspořádání je ovšem schopen jedině rozum, cit by tady byl podle Diderota opravdu špatný rádce. Diderot má samozřejmě na mysli především rozum dramatického spisovatele, který podle něho nemá zobrazovat charakter — a to ani ve smyslu klasicistního zpodobování lidských vlastností, ani ve smyslu komediálního naturalismu — nýbrž povolání — ve smyslu zpodobení ideální společenské role. Herec se nesmí dát unést vlastními cítem především proto, aby byl schopen přesně reprodukovat obraz vytvořený dramatickým autorem.

„Nešťastná, opravdu nešťastná žena pláče a vůbec vás nedojme“, píše Diderot, „a co horšího, lehký rys, který ji hyzdí, vynutí vám úsměv. Její přízvuk zní vašemu sluchu nepřijemně a zraňuje vás. Pohyb, který je jí vlastní, vám ukazuje její bolest obyčejnou a obtížnou. To proto, že vzbouřené vášně jsou vždy náchylny ke grimasám, které herec bez vkusu otrocky napodobuje, ale jimž se veliký umělec vyhýbá. Chceme, aby člověk uprostřed nejkrutějších muk zachoval charakter člověka, důstojnost svého rodu. Jaký je výsledek tohoto hrdinského úsilí? Že se člověk oprostí od bolesti a ztlumí ji. Chceme, aby tato žena padala vkusně, měkce, aby tento hrdina umíral jako bývalý gladiátor uprostřed arény, za potlesku cirku, s puvabem a ušlechtilostí, v elegantním a malebném postoji.“

Diderot ví, že takhle to chce obecenstvo, nad které se cítí nadřazen — a jemu samému nejde o to postavit mu před oči nahou pravdu, nýbrž ideál, podle něhož by se řídilo. A tak jsou Diderotovy požadavky na herce důsledkem „francouzského vkusu“, nesaňejícího příliš ani Shakespeara, a osvícenského elitarismu, který vidí v divadle jen prostředek „veřejného poučení“ a sociální výchovy a je jako každý elitarismus, pokud jde o morálku, utilitaristický až cynický: obecenstvo je citlivé, my ne, protože víme jak to je, a když chceme své diváky přesvědčit, musíme je dojmout, nesmíme přitom ale propadnout citu sami, protože je musíme stále pevně mít ve své moci.

O umění samozřejmě při takovém hledisku moc nejde — a nemůže o ně jít ani z toho důvodu, že rozpor mezi „já“ a „on“, „vnitřkem“ a „vnějškem“, spontánností a záměrností, imaginací a technikou, výrazem a sdělením, který je konstitutivním rozporem každého umění — a musí být každým novým dílem zas znovu řešen — byl v Diderotově teorii aspoň pokud jde o herectví už napřed zrušen. **dx**

žánry dramatu 5

DRAMA (V UŽŠÍM SMYSLU)

Drama (v užším smyslu) je charakteristickým produktem realismu (a naturalismu) devatenáctého století. Nalezneme sice už v minulosti (nejzřetelněji v Diderotově „vážné komedii“ a v Lessingově „měšťanské truchlohrě“) předchůdce tohoto žánru, ale teprve v období kritického realismu vytlačuje tento nový dramatický útvar starou tragédii, aniž by při tom přebíral její funkci a její tematické zaměření. Drama (v užším smyslu) je plodem zcela odlišného vidění světa a zcela nového způsobu jeho zpodobení. Říká-li se, že realismus cítělavedomě usiluje o pravdivé poznání a zobrazení skutečnosti, říká se tím mnoho, ale zároveň málo, protože podobnou vůli k pravdě proklamoval předtím stejně klasicismus jako romantismus. Nová a specifická je snaha postihnout individuální lidský úděl v sepectí se společenskými poměry, objevit jeho společenskou podmíněnost, nový je zájem realistů a naturalistů o lidské **prostředí**. V ohnisku pozornosti nejsou už výjimečné osobnosti, vytvářející dějiny, ale průměrní a typičtí příslušníci a reprezentanti rozličných sociálních skupin. Podle B. Engelse znamená realismus vedle věrnosti detailů též věrné podání typických charakterů za typických okolností. Programové úsilí o maximálně věrný obraz skutečnosti vyzvedává nad dříve oceňované umělecké kvality (fantazii, kompozici, styl) schopnost pozorování a popisu. Popis se stává rozhodujícím prostředkem věrného a přesného — a zároveň co nejširšího — zpodobení skutečnosti, v němž reálné motivace, zatlačují silně do pozadí veškeré motivace estetické, spjaté s požadavky umělecké výstavby díla. Tento cíl byl ovšem nejsnáze dosažitelný v próze, zvláště v románu, případně v románových cyklech. Je proto zákonité, že vrcholné výkony realismu — stejně ve Francii jako v Rusku a Anglii — jsou díla epická (Balzac, Flaubert, Stendhal; Gogol, Dostojevskij, Tolstoj; Dickens, Thackeray, Meredith).

Aplikací epických zpodobovacích metod na drama vzniká volná a široká forma, která bývá označována jako **obrazy (výseky) ze života**. Skutečného klasika našla v ruském dramatikovi A. N. Ostrovském (1823–86). Jeho „obrazy“ zachycovaly pestrý horizont života kupeckého, úřednického, šlechtického i uměleckého na malém i velkém městě. Jejich kompozice a fabulace je často uvolněná: do děje se vedle hlavního příběhu zapojují i příhody vedlejší, epizodické, jejichž cílem je vystihnout co nejbarvitěji a nejpřesvědčivěji prostředí a skrze ně situovanost, podmíněnost, determinovanost dramatických postav, jejich myšlení a jednání. Někdy tento zájem o prostředí zatlačí do pozadí i hlavní dějový motiv. Jindy se fabule rozkládá v tříšť výjevů a záběrů (v tomto smyslu pokračuje dále žánrově problematická dramatika A. P. Čechova a M. Gorkého, zejména v jeho tzv. inteligentských hrách). Ostrovského tvorba má ctížádost být sociálním dokumentem a takto byla též adekvátně interpretována sociologickou kritickou metodou Dobroljubovovou.

Markantně vyniknou rysy nového slohu a s ním spjatého nového žánru v díle, jehož fabulační základ má zřetelné styčné body s tragédií: v Ostrovského **Bouři** (1860). Volba ženské hrdinky, u Ostrovského tak častá, není nahodilá a není motivována esteticky nebo psychologicky, ale sociologicky. Vždyť — jak praví kongeniální interpret — „tíha tyranských vztahů v této „říši temna“ (jak nazývá Dobroljubov sumárně svět Ostrovského dramatu) spočívá ze všech nejvíce na ženách“. Konflikt, do něhož odhodlaně vstupuje a v němž zákonitě podléhá a hyné Ostrovského hrdinka, nemá charakter osobního střetnutí dvou protihráčů. Kateřina Kabanová se živelně bouří proti celému způsobu života, proti onomu samodurství, v němž nemůže uskutečnit svou touhu po svobodném, lidsky důstojném životě. A tento způsob života není výsledkem nahodilých okolností, ale zákonitým důsledkem společenských pomě-

rů feudálně zaostalé Rusi. Tchně Kabanicha a kupec Dikoj jsou toliko typickými reprezentanty tohoto společenského zla, nikoli jeho původci. A slaboši jako Kateřinin manžel Tichon a milenec Boris, kteří svou bezmocí přispějí ke Kateřinině záhubě, jsou pouhými (netragickými, protože pasivně konformními) oběťmi systému, jako je Kateřina, jež se odváží vzdorovat, jeho obětí tragickou. Všechny pokusy o zvrácení pevného řádu vlastnických a rodinných vztahů jsou zatím marné, ale zároveň je v nich příslib pro budoucnost — jsou to „paprsky světla v říši temna“, předzvěst budoucí nápravy poměrů. I Kateřinina psychika je determinována mravními představami systému — a proto ani její vzpoura není důsledná. V tom je bezvýchodnost jejího případu, který vedle své pozitivní funkce má i platnost negativního poznání: osobní aktivita jedince nemůže daný stav věcí zvrátit. Tento příznačný determinismus, jenž je výrazem snahy o hlubší, možno říci vědeckější výklad společenských jevů, znamená ve svých důsledcích negaci samotné podstaty tragického žánru. Tragédie je doménou silných jedinců, kteří sice stojí tváří v tvář neřešitelné situaci, ale ve svém nerovném boji neztrácejí možnost svobodné volby. Podléhají v zápase s osudem, podléhají své zhoubné vášni anebo hynou následkem své viny či důslednosti, s níž plní své poslání, ale jako svobodní lidé, kteří nejsou pouhým **produktem** prostředí nebo dědičnosti. Sociální determinismus hubí tragédii. V deterministickém dramatu je tragično možné toliko jako partikulární prvek, jehož nositelem je individuální lidský osud.

Klasickou podobu a formovou kázeň, kompoziční i významovou sevřenost dostává drama (v užším smyslu) u Henrika Ibsena (1828–1906), který dal též definitivní tvářnost některým základním typům tohoto žánru. Nové impulsy, jež přinesla realistická próza, spojuje Ibsen s tradiční dramatickou technikou (jeho analytická forma, jak ji realizoval např. ve **Strašidlech**, vykazuje styčné body dokonce s retrospektivní technikou antické tragédie, např. Sofoklova **Oidipa**) a vytváří prototyp uzavřeného rodinného dramatu, které se stalo vzorem pro celé generace realistických dramatiků. Uzavřenosti dramatické dosahoval Ibsen koncentrací na uměle vypreparovaný, zpravidla rodinně omezený a vymezený okruh jevů, který podroboval přesné a důmyslné sociologicko-ideologické analýze.

Opory společnosti (1877) jsou typickým **dramatem společensko-kritickým**, podrobujícím morálnímu soudu z liberalistických pozic škodlivé jevy měšťanského života a podnikání. Smutný hrdina dramatu, který na svou nepoctivost v obchodu málem doplatí životem vlastního dítěte, si v závěru uvědomuje svou vinu a slibuje se napravit.

V první fázi vývoje ibsenovské dramatické formy (dramatické básně staršího data, **Branda**, **Peera Gynta** aj., můžeme považovat za její prehistorii) převládají **dramata problémová**, v nichž hlavní zájem je věnován určitému společenskému (etickému, filosofickému, politickému) problému a dramatické postavy jsou pouhými exponenty, představiteli, nositeli idejí. V některých případech se blíží **hře à la thèse** (hře na tezi, tezovitě hře): dramatické události, vztahy a charaktery jsou autorem schematicky aranžovány, aby vyšel určitý výsledek, aby dramatické dění vyústilo do určité poučky, teze. K tezovitosti má blízko emancipační **Domov loutek** (Nora, 1879), ale příkladnou hrou à la thèse je politické drama **Nepřítel lidu** (1882), partie s černobílými figurkami, v níž neúprosný hlasatel pravdy za každou cenu a proti všem dr. Stockmann proklamuje za autora mravní a politický extrémní individualismus duševních aristokratů, kondenzovaný v závěru do hesla: „nejsilnější muž na světě je ten, kdo stojí docela sám“.

V druhé fázi své tvorby se Ibsen od schematičnosti a apriorní tezovitosti úplně oprostil a dosáhl vrcholných uměleckých výsledků v dramatické formě, kombinující drama problémové s **dramatem psychologickým**.

Pro Aristotela byl nejdůležitější složkou tragédie děj: „tragédie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání

a účel a cíl jest druh jednání, nikoli vlastnost. (...) Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragédie..." (**Poetika**, překlad Ant. Kříže). Psychologické drama toto pořadí důležitosti obrací, ale na rozdíl od Aristotela nechápe povahy staticky jako nositele určitých vlastností, ale dynamicky jako subjekty psychologických procesů. Dramatický děj slouží toliko k hluboké analýze vnitřního světa dramatického hrdiny; vnitřní, psychologické dění dominuje nad vnějším dramatickým dějem. Působivost psychologické analýzy je závislá na předmětu: proto bývají hrdiny psychologických her zpravidla charakterky zvláštní, výjimečné, často i patologické. Takový je např. osobitě koncipovaný typ démonické ženy z konce století v **Heddě Gabletové** (1890). I zde ovšem najdeme od Ibsena neodmyslitelnou kritiku měšťanského manželství a morálky, ale těžiště díla spočívá v pozoruhodné analýze překvapivého a pobuřujícího, v leckterém ohledu záhadného ženského charakteru.

K syntéze problémového a psychologického dramatu dochází u Ibsena organickým sloučením idejí a povah, vtělením idejí do charakterů: ideje přisvojené lidmi stávají se jejich součástí ve formě názorů, přesvědčení, postojů. Tato syntéza se nejlépe zdárla v Ibsenových umělecky vrcholných dílech — v **Divoké kachně** (1884) a v **Rosmersholmu** (1886).

Osobní a ideové se v **Rosmersholmu** slévá v jeden proud. Postavení Rosmerova mezi dvěma ženami je zároven dilematem světónázorovým a mravním. Tragicky zesnulá manželka Beata a potenciální milenka Rebeka Westová nejsou jenom dvě ženy rozlišného osobního založení, ale i představitelky dvou generací a dvou světů: dekadentní minulosti spjaté se starou vírou a starou morálkou, a nového, s vitální dravostí a bezohledností se prosazujícího svobodného světa. Rosmerovo ideové hledání třetí cesty (humanismu, distancujícího se stejně od politického a náboženského konzervatismu jako od liberalistického radikalismu) nemůže být dovršeno bez vyřešení problému osobního: pocit viny, poznamenávající Rosmerův vztah k Rebece, je překážkou Rosmerova lidského vyrovnání. Osobní a světónázorové motivy se v Ibsenově dramatické struktuře prolínají tak organicky, že lidská vášeň, lidský zájem, lidský cit představuje ve sporu argument stejně pádný jako obecná myšlenka, společenský program, mravní cíl.

Uzavřená rodinná forma ibsenovského dramatu silně ovlivnila na dobré půlstoletí rozvoj realistické společensko-kritické dramatické tvorby. Za její poslední výraznou recidivu lze považovat americké drama doby válečné a poválečné od Lillian Hellmanové až po Arthura Millera, jehož hra **Všichni moji synové** (1947) vykazuje nápadné styčné body s **Oporní společností** nejen v etice a tematice, ale i ve fabulaci.

Takřka současně s Ibsenovým pojetím společenského dramatu se uplatňuje (převážně vnějšková) snaha o rozšíření dramatického zorného úhlu v pokusech o **drama sociální**, jehož námětem už není úzký okruh rodiny, ale široký obzor života a hnutí „nižších“ společenských vrstev. Novátorským dílem této orientace jsou **Tkalci** (1892) německého dramatika Gerharta Hauptmanna (1862–1946), pojednávající o povstání slezských tkalců proti zaměstnavatelům roku 1844. Hauptmannovo dílo je vášnivým protestem proti sociálnímu útisku. Individuálního hrdinu tu vystřídal hrdina kolektivní. Sociální dění ve hře je živelné, je vzpurnou reakcí na nesnesitelné životní podmínky; jeho obsah je jen hospodářský; politický cíl je neujasněný. Funkce dramatického díla je vzhledem k látce převážně dokumentární: ukazuje negativní společenské jevy, ale neodhaluje jejich prvotní příčiny, ani neusiluje o podstatnou změnu společenského systému, který je příčinou lidské bídy. Pokud od tohoto dokumentu proniká moment ideologický, týká se faktu podružného: kritika křesťanské pokory a pasivity, jak ji ztělesňuje ve hře starý Hilse, s osudem smířený a odmítající účast na vzpouře. Ironií osudu

(za nímž až příliš trčí manipulující ruka autorova) hyne doma zasažen kulkou zbloudilou z bojiště, na něž nechťel vstoupit. Umístění do samotného závěru děje činí z této dramaticky epizodní příhody ideovou dominantu díla.

Sociální tematika se stane hlavním zájmem dramatiky socialistického realismu, kde se jí dostane v optimálních případech adekvátního ideově-uměleckého výrazu. Drama socialistického realismu bylo v některých obdobích zjednodušeně chápáno jako realistické obrazy ze života se socialistickou tendencí. Mnohdy pokleslo v pouhou **agitku**,¹⁾ když v něm tendence dominovala nad pravdivým obrazem.

Podstata socialistického realismu však nespočívá v tendenci, již dílo **hlásá**, ale v novém **vidění** a **pojetí** skutečnosti. Socialistický dramatik nazírá skutečnost dialekticky, tzn., že ji nevidí jako danost, ale jako určitou fázi procesu, ovlivnitelného lidskou praxí. V obraze konkrétního jevu, je-li viděn dialekticky, jsou obsaženy nejenom příčiny jevu, ale i směr jeho dalšího možného vývoje, vývojová tendence reality. Podstatu socialisticko-realistického pojetí skutečnosti poprvé formuloval ve svých teoretických projevech i v umělecké praxi klasik nového umění Maxim Gorkij (1868–1936).

Příkladné dílo tohoto typu **Jegor Bulychov** (1931) předvádí na osudu provinciálního kupce a jeho rodiny modelový proces rozkladu starého světa. Historickým katalyzátorem rodinného příběhu jsou události počátku roku 1917, kdy politicko-mocenský rozrát Ruska v 1. světové válce vede ke svržení carismu. Měšťanský dům Jegora Bulychova je už domem rozložených vazeb, rozpojených vztahů a rozporných stanovisek, domem otevřených dveří, kde se ke vzájemné nelibosti setkávají příslušníci rozličných vrstev, generací a názorů — od monarchistických konzervativců přes liberály a oportunisty až po bolševiky. Na pozadí rozkladu starého světa — jehož soudcem se paradoxně stává člověk, který s měšťáckou společností spojil svůj život — se zřetelně rýsují nové společenské síly, které se starým světem definitivně skoncují. **Jegor Bulychov** je hra o porážce, jež má platnost vítězství. Maxim Gorkij zde provádí zúčtování se starým životem (jeho oblíbené téma!), ale činí tak hrou otevřenou, v níž klíčí zárodek života nového...

Rozpor mezi dramatem rodinným a sociálním překonává se novým pojetím, jež nazírá osudy lidských jedinců nejen v nerozlučném sepětí s historickými procesy společnosti, ale i se znalostí zákonitostí těchto procesů.

ZDENĚK HOŘÍNEK

1) Agitka je odlikou hry à la thèse. Jejím posláním je prokázat správnost určitého politického programu a apelovat na společenské vědomí diváků, aby tento program uskutečňovali ve svém osobním životě. Spíše než o prokázání určité pravdy jde zde o společenskou výzvu k činu, formulovanou konkrétním politickým heslem (Staň se horníkem!, Vstup do JZD! apod.). Účinnost agitky bývá omezena na etapy zjištěného a proto snadno ovlivnitelného společenského vědomí (období různých společenských převratů, válek a jiných politicky vyjatých situací). V normálních, konsolidovanějších dobách ztrácí přímocnost, schematicnost agitky svou působivost.

Ivan Vyskočil

PŘEDMĚT: JEVIŠTNÍ IMPROVIZACE II.

Dokončení

V dějinách divadla se mockrát stalo, že autoři psali, režiséři režirovali a herci hráli role „diváka“, který nebo kteří se vmísí do představení z hlediště, který přijde (případně vtrhne) na jeviště a stane se oním kýženým spoluhráčem, tvůrcem hry. Takové odškodnění za nesplněné přání. Taková „moderna“. Ne, ony ty různé neúspěšné pokusy skutečně přinesly nejen objev, nýbrž úspěšnou inscenaci. A je až s podivem, že z těch, kdo jsou takovými

snahami známí, v podstatě nikoho nenapadlo hledat, provokovat diváky na jevišti, v hercích. (To znamená chápat herce i diváka jako vzrtné funkce dramatické hry, nikoli jako od sebe oddělené, neproměnné funkce divadelní instituce. A takového chápání — až na vzácné výjimky — nejen schopní nebyli, ale namnoze dosud schopní nejsme.)

Pro to naše učení z toho tedy vyplývá moc důležitá věc. Že totiž nestačí rozvíjet v žácích jenom „herecké“ schopnosti a učit je jenom „hereckým“ dovednostem. Je nutné — pro tu připravenost pro živou hru, pro improvizaci — učit je také „diváckým“ dovednostem. A rozvíjet v nich taky „divácké“ schopnosti. Zejména pak to vzájemné podmiňování. V tomto vztahu je „diváctví“ dovednost nebo umění právě tak jako „herectví“. A nejspíš obtížnější, neboť patrně jen u velmi malého počtu těch, které lze vidět na pódiích, jevištích, obrazovkách a filmových plátech. A je pošetilé předpokládat takovou dovednost u běžného diváka. Ovšem běžný divák může být a bývá takovým diváctvím, hrou a souhrou z jeviště (pokud se tam děje!), „infikován“. Ale o tomhle dneska mluvit nebudeme, to necháme na jindy. Právě tak jako uvedením některých cvičení, dílčích cvičení oněch „hereckých“ a „diváckých“ dovedností, toho vzájemného podmiňování. A jelikož času a místa už je namálo, musíme se ještě, abychom splnili, co jsme si předsevzali na začátku, alespoň ve stručnosti zmínit o „osobě“ třetí, což je a u t o r.

Jde tedy nikoli o dvojedinost, nýbrž o t r o j j e d i n o s t, kdy autor, divák a herec jednou jsou. (A v jednom jsou.) Jeden druhého provokuje, doplňuje, jeden se z druhého rodí a v druhého se jeden obrací. Ale to, že do tohoto našeho příběhu s vnitřním partnerem, do té naší hry nutně patří autor, to už snad bylo nasnadě, když jsme jako příklad uváděli Chaplina nebo sehrané dvojice herců-autorů. Jejich herectví a diváctví je nemyslitelné bez jejich autorství. A také minule jsme se už zmínili o autorské aktivitě, o autorském herectví, když šlo o objevení a rozvíjení tématu.

Jako „divák“, tak taky „autor“ se namnoze ocitá v mlhách nerozumění. Pod pojmem „autor“ se většinou rozumí „spisovatel“, ten, kdo napsal dramatický text. Kdo sice „je hrán“, sám však nehraje, nepřichází na jeviště a do přímého styku s partnery a s obecností, zůstává mimo jeviště a většinou i mimo divadlo. Tak tomu tedy v našem příběhu není. Náš autor nemusí napsat a většinou nenapíše ani čárku. Ale musí být na jevišti, musí být osobně ve hře zároveň s hercem a divákem. Zároveň v herci a v divákovi. Však už víme. V našem příběhu se herec ani divák nemůže (jak tomu jinde často bývá) schovávat za autora, neboť je s ním zajedno.

Měli bychom to pro náročné přece jenom trochu upřesnit, že ten autor, který na jevišti osobně vystupuje, je spíše s p o l u a u t o r. Tak je to lepší, aby si někdo nemyslel, že na jevišti musí být osobně přítomen třeba pan Shakespeare nebo pan Molière. Tak to ne. Na jevišti musí být ale přítomni jejich spoluautoři. A to osobně!

(Tady se možná někdo zarazí nad tím, co že má jevištní improvizace, co že má živá, spontánní hra společného s takovými klasiky? To se snad za chvíli ukáže.)

Není-li pro autora (resp. spoluautora) hry charakteristické právě to, že hru vymyslí, dá dohromady a napíše, co tedy je pro něj charakteristické? Jeho vztah ke hře jakožto k smysluplnému celku. Dá se říci, že autor má v sobě c e l e k hry, což taky znamená, že v sobě má v s e c h n y p o s t a v y, všechny role oně hry. (Tohle je celkem snadno pochopitelné. Vždyť každý autor si všechny role hraje. Je tedy prvním hercem i prvním divákem všech postav, všech rolí. Ženských i mužských, starých i mladých, kladných i záporných. Všechny prošly jeho tělem, neřekneme-li rovnou, že z jeho těla vyšly. A jsou autoři, kteří dávají dohromady, komponují hry tak, že jednotlivé postavy, jednotlivé role přímo „šijí na tělo“ tomu kterému herci. Takového svého partnera-herce má autor nejen před očima své fantazie jako divák, ale má ho taky v sobě. Má ho v sobě jako jiného sebe, jako herec diváka. Na tvorbě auto-

rů bychom mohli zmíněnou trojedinost a oscilaci studovat přímo příkladně.)

Prakticky to tedy znamená, že herec, který si osvojí všechny postavy, všechny role, celou hru tak, že když na to přijde, je s to ji odehrát sám, že takový herec je zároveň spoluautorem hry. (Laskavě si povšimněte, že se nemluví o hře jako o textu a o osvojení si hry, jejích postav a rolí jako o osvojení si textu.) Ovšem je zároveň také zaujatým, tvořivým divákem hry.

A je-li s to hru zahrát (a pohrát si s hrou) třeba sám měl by být schopen se o hraní podílet s podobně připraveným partnerem. Zahrát si ji ve dvojici. Nebo ve trojici. Ve čtveřici. V pěti. Dál už ani počítat nebudeme. Dovedete si takovou hru představit?

A dovedete si představit, jaký vliv má tohle spoluautorství na toho diváka v nás, diváka v herci? Mám-li v sobě jako herec každou postavu hry, jsem-li s to zahrát kteroukoli roli, pak nutně s plným zaujetím, s plnou citlivostí a dovedností sleduji toho, kdo právě je „na tahu“, kdo jednu z těch postav hraje. Musím ho spontánně sledovat, nedá mi to, neboť v něm nutně vnímám, sleduji sebe. O téhle podivuhodnosti už byla řeč, když jsme se zmínili o dvojici sehraných herců, klaunů.

Pro to dnešní setkání nezbývá, než končit otázkou už vyslovenou. Jestli si dovedete představit, jak vypadá (nebo jak by vypadat mohla) hra, kdy každý ze zúčastněných ovládá celou hru. Všechny její části, postavy, role? Kdy každý účastník je „trojediný“ herec, divák a autor. Jak se taková hra asi hraje?

To je takový domácí úkol. A pro někoho možná i inspirace. Jestli se nám podaří někdy příště se zase setkat, tak bychom pokračovali.

DON QUIJOTE JEŠTĚ ŽIJE

Píše se rok 1615. Vyšel druhý díl slavného pikareskního románu Miguela Cervantese Saavedry Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha, v němž hrdina smutné postavy po marných bojích, vyčerpán touhou a steskem umírá. Končí jeden fiktivní osud, s hrdinou odcházejí ze scény i Sancho Panza, tlustý Quijotův zbrojnoš, i nejkrásnější ze všech žen, spanilá Dulcinea z Tobosu. Vášniví čtenáři se marně ptají, potkal-li jejich hrdina Dulcineu skutečně nebo byla-li jen výplodem jeho zjitřené fantazie. Tento z románu neobnasněný motiv zaujal sovětského dramatika Alexandra Volodina (jehož hra Pět večerů prošla mnoha českými divadly) tak, že po tři sta padesáti letech, které uplynuly od prvního vydání románu, napsal dramatické „pokračování“, jehož hrdinkou je podle názvu i ve skutečnosti Dulcinea z Tobosu.

Sancho Panza, po smrti svého pána osiřelý a pohublý, se toulá krajem a živí se hlavně vyprávěním o donu Quijotovi. Je proto vítaným hostem na rodinných slavnostech. Pozval si jej i sedlák Consuelo, který právě zasnubuje svou odkvétající dceru Aldonzu. Samozřejmě se všichni živě zajímají o Dulcineu. Jak to, že byla nazvána Dulcineou z Tobosu, když tedy, v Tobose, ji nikdo nezná? Vino stoupne Sanchovi do hlavy a on začne s rozkoší fabulovat, až dojde k omračujícímu zjištění, že Dulcinea z Tobosu není nikdo jiný, než právě Aldonza. Aldonza nejdříve odmítá pochybnou čest, ale když otec i ženich, dokládající se románem, tvrdí čím dále tím důrazněji, že to nemůže být ženská, o kterou neměl až dosud žádný muž zájem, a když i Sancho se dává na ústup a připouští, že to nemusela být ona, vzbouří se v Aldonze její hrdost a ona se hrdě „přiznává“, že byla Quijotovou milenkou. A nic nepomáhá zapřísahání rodičů a sliby ženicha. Ve chvíli, kdy Aldonza poznala svou cenu, zrodila se Dulcinea z masa a krve.

Po čase potkáváme Aldonzu v Toledu, v bytě doni Tere-



Z čelákovické inscenace Volodinovy hry Dulcinea z Tobosy

zy, která připravuje panenskou Quijotovu lásku pro manželství s bohatým kavalírem, neboť nic není tak v módě, jako ucházet se o Dulcineu z Tobosy. Aldonza dostává nářek dárky, ale uvnitř je to stále vesnická holka se zdravým rozumem, již jsou k smíchu všichni kavalíři i pubertální hoši, kteří se o ni ucházejí. Těší ji proto návštěva Sancho Panzy, který ji neustále sbližuje s donem Quijotem. Za Sanchem sem však vtrhne i jeho dcera Sanchica a svým vřiskem přivábí z ulice mladíka, který jako by z oka vypadl donu Quijotovi, jak jej známe z původních ilustrací románu. Luis Carasquille se Aldonze-Dulcinei zalíbí na první pohled a nic jí nevádí, že se zaslíbil duchovnímu stavu a že není žádným obdivovatelem dona Quijota. Jeho absolutní nezájem o Dulcineu zatvrdí Aldonzu, která se rozhodne, že odejde z Toleda a zanechá všechny, kdož se jí kořili. A skutečně odchází, doprovázena Sancho Panzou, jenž jí chce sloužit přes nářky své dcery tak, jako sloužil svému pánovi, donu Quijotovi.

Dulcinea se usadila v horách a jí nablízku vzdychají a sténají odmítnutí toledští kavalíři, o které se mateřsky stará a pomalu se rozhoduje, že si jednoho z nich vyvolí, aby měla konečně pokoj. A tu se náhle objeví Luis. Aldonza zmoudřela, nenabízí mu už svou lásku, ale snaží se najít ránu v jeho duši, kterou je třeba ošetřit. Luis jí otevře své srdce a v jejím objetí se promění v muže, který je schopný postavit se celému světu. Svou sílu vyzkouší na Dulcineiných nápadnících. V nerovném boji jednoho

proti třem padá na zem zbitý, ale neporažený. Vstává silný a vědoucí: don Quijote miloval svou touhu a ne Dulcineu. On, opřen o živoucí Aldonzu, s věrným Sancho Panzou po boku, se může vydat do světa a jako nový, moudřejší don Quijote „bojovat s bezprávím a násilím, kterých je ve světě pořád tolik“.

Volodinova hra má jen velmi slabou nitku příběhu. Všechno je uloženo do myšlení postav, do paradoxu fixe a skutečnosti, do vztahů pravdivých i předstíraných. Dramatičnost hry pak nespočívá ve vypjatých situacích a konfliktech, ale v proměně hlavních hrdinů — Aldonzy, Luise a Sancho Panzy. Proto je to hra velmi obtížná a inscenačně nesmírně náročná. Kromě dvou školních scén AMU a JAMU nebyla dosud na české profesionální scéně uvedena. Tím více si zaslouží uznání divadelní soubor Tyl KKP z Čelákovic, který tuto bytostně humanistickou hru o proměňování snů ve skutečnost objevil a inscenoval.

Režisér Josef Kettner, člen pražského Divadla Jiřího Wolke, vytvořil na velmi inspirativní, jednoduché a maximálně variabilní scéně Milana Čecha, člena KOD Kolín, a na podkladu barvitého a jazykově vynalézavého překladu Alexandra Jerieho čisté, gradované a po inscenačním zámeru přesně pointované představení. Vyšel z možností souboru (které si ověřil již na své úspěšné inscenaci Maryši) a opíraje se o proměnu Sancha Panzy (J. Beran) z mluvky a šaška v činorodého člověka, schopného uskutečňovat ideály, vedl inscenaci v komediálnějším ladění. Poněkud méně výrazná zůstala hlavní linie Aldonzy (T. Csatlošová), zejména v její proměně v Dulcineu a v záchraně a proměně Luise v nového, činorodého dona Quijota. Aldonza

však v druhém dějství dokázala, že má značné schopnosti a možnost dovést postavu tam, kam směřoval autor. Poněkud obtížnější bude pro Luise (V. Urban) zvládnout prudký zvrat z přílišné pokory v hrdinství. Zatím zůstává rvačka s nápadníky Dulciey jen v náznaku a závěrečná slova jsou pouze plamenným prolovem. Z ostatních postav zaujal zejména Aldonzin otec Consuelo (J. Korčák), Doña Tereza (M. Šrámková) a Sanchica (F. Forejtová). Přes všechny nedostatky, k nimž patří i příliš stereotypní rytmus postav 1. dějství a ne zcela domyšlené použití hudby (Š. Žilka), je to představení, které nevidíme na ochotnickém jevišti každý den a které si právem zasloužilo více než vřelé přijetí publika.

Znovu je pak třeba připomenout dramaturgickou odvahu souboru, který se nebál poprat s nikde nevyzkoušenou, myšlenkově i inscenačně velmi náročnou hrou, pro jejíž provedení nemohl nikde hledat recept ani vzor.

VALERIA SOCHOROVSKÁ

POMÁHÁME LÉČIT LIDI

Divadelní soubor ZK ROH Psychiatrické léčebny OÚNZ v Jihlavě se nemůže pochlubit tradicí počítanou na mnoho desítek let, i když dnes má za sebou již více než čtvrt století obětavé a plodné práce. Malá skupinka ochotnických nadšenců ho založila na podzim r. 1949, krátce po vzniku samotného klubu. Začátky byly skromné: chyběly zkušenosti, prostory a vybavení. Nadšení a chuť do práce však překonaly všechny překážky, svépomocí členů bylo pořízeno nejnutnější vybavení a ještě téhož roku byla sehraána první inscenace. Byla jí pohádková hra Popelka, pro další činnost souboru dost symbolická, neboť předznamenala stálou a systematickou tvorbu pro děti, již zůstali jihlavští ochotníci věrni až do dnešních dnů. Prvním režisérem byl František Kazda, nejvěrnější sloup celé skupiny a její vedoucí až do roku 1966.

Zkušenosti se získávaly na jednoduchých veselohrách. Teprve po dvou letech se mohly na repertoáru objevit i hry vážnější a rozsáhlejší. První v této řadě byla Jiráskova Lucerna na jaře roku 1951. Ta se hrála již na svépomocí vylepšeném jevišti kulturního domu psychiatrické léčebny, který je od počátku trvalým útlukem souboru. Významným přínosem pro konsolidaci souboru byl na konci roku 1952 příchod Aloise Pohanky, který se stal až do roku 1960 jeho kmenovým režisérem.

Repertoár se stabilizuje, vyrovnává a harmonicky skládá ze tří hlavních složek: z tzv. vážných her, zastoupených českou i ruskou klasikou, postupně i dramaty současných domácích i sovětských autorů, z oddechových veseloher nejrozličnějších autorů, mezi nimiž se však neobjevuje laciný brak někdejších „her zvláště vhodných pro ochotníky“, a z pohádek pro děti. Každá inscenace mívá řadu repríz. Hrají se představení pro školy, důchodce, vojáky i podniky. Prakticky s každou novou hrou se zajíždí do několika obcí jihlavského okresu.

Působení souboru jihlavské léčebny má však od počátku ještě jeden významný a specifický rys, který trvá až do dnešních dnů. Je jím jeho zapojení do činnosti mateřské instituce. Hrajeme všechna představení pro pacienty psychiatrické léčebny. Ochotnické divadlo se zde stává integrální součástí léčebného procesu, jenž má tyto nemocné lidi vrátit do normálního života. Nesporně humánní poslání takového působení klade pochopitelně na všechny účinkující zvláštní požadavky, na druhé straně však přináší do jejich práce novou kvalitu.

V padesátých letech se soubor pravidelně účastní soutěží LUT, kde několikrát zvítězil v okresním kole a zúčastnil se úspěšně krajských přehlídek.

V roce 1960 dochází k významným změnám. Odchází dlouholetý režisér Alois Pohanka, souboru se však daří



Z jihlavské inscenace pohádky Strašidlo Bublíků

získat více než kvalifikovanou náhradu — příchodem Karla Augusty začíná delší období trvalé spolupráce s členy Horáckého divadla v Jihlavě. Kromě Karla Augusty přicházejí do souboru Petr Vosáhlo, Karel Neubauer a Pavel Wuršer. Profesionálové za režijním pultíkem byli nesporně přínosem. Zkvalitnila se dramaturgie i vypracování jednotlivých inscenací. Tam, kde se chuť a nadšení ochotnických herců šťastně skloubily s profesionální zkušeností, docházelo k velmi pěkným výsledkům. Soubor si mohl troufnout na inscenačně náročné hry, i když se v souladu s obecnými tendencemi šedesátých let objevuje větší procento veseloher tuzemské i zahraniční provenience na úkor vážných dramát předchozího období. Soubor léčebny se pravidelně zúčastňuje divadelních festivalů v Třebíči a soutěží i o Cenu města Pelhřimova, kde v roce 1967 vyhrál s inscenací Morálky paní Dulské první cenu — Zlatou nymfou.

Po celých pětadvacet let probíhala činnost souboru bez přerušení s výjimkou zimy roku 1956—57, kdy se nehrálo ani nezkoušelo pro úpravu divadelního sálu. Také další přerušení mělo technické příčiny. Pro rekonstrukci elektroinstalace jeviště byla na jaře roku 1972 přerušena činnost celého závodního klubu a tím i divadelního souboru, který od roku 1966 vede místo Františka Kazdy Jaroslava Šubertová. Tentokrát se přestávka protáhla a činnost mohla být obnovena až na podzim roku 1974, kdy přichází jako režisér další zkušený divadelník, Miloš Stránský.

Z inscenací posledního období, v němž se výrazně projevily zvýšený podíl angažovaných her, je možno jmenovat Tetauerovy Úsměvy a kordy, které se staly zkušebním kamenem sehranosti souboru po dvouleté nucené přestávce. Dále pak to byl pozoruhodný pokus o velmi náročnou hru sovětského autora Alexandra Štejna Nocí bez hvězd, která byla nastudována v rámci oslav loňského Měsíce česko-

slovensko-sovětského přátelství. Stálá pozornost je věnována i tvorbě pro děti a mládež. Jmenuji alespoň Oubramovu a Novákovu pohádku Strašidlo Bublíků a nedávnou premiéru hry Miloše Stránského Záhada černého hrádka, hudební detektivní komedii pro mládež. Kladem této inscenace je, že se podařilo zapojit do ochotnické práce velký počet mladých lidí. Dnes máme v souboru přes třicet členů a naše řady se dále rozrůstají.

Vedle činnosti výhradně dramatické nastudoval soubor i řadu pásem jednak pro zaměstnance léčebny, jednak k významným výročím. K těm prvním patřila např. vánoční besídka pro děti nebo pásmo k MDŽ, k druhým pásmo k VRŠR nazvané Vám poděkování a lásku vám a původní pásmo Oheň a růže, připravené na počest XV. sjezdu KSČ.

KAREL KŘESADLO

Divadelní soubor Hálek KDS
 Budovatel města Nymburka a nositel vyznamenání Za zásluhy o výstavbu města Nymburka

uvádí **NAPOSLEDY**
 pro vyprávění odjemné lásky k zaplacení konfím s Čs. televizí

Jan Paulů:

Nymburská rychta

Představení uvádíme pro zcela ojedinělý zájem obce centra po šestnácti zcela vyprodaných představeních

20x

Středa 19. listopadu
Pátek 21. listopadu
Sobota 22. listopadu
Neděle 23. listopadu

vždy v 19 h. v Hálkově divadle - konec ve 21.15 h.

Představení zároveň v příloze divadla s doprovodným programem v 11 a 14.15 h. Provozovatel: divadelní soubor, zveřejněno dne 10. 11. 1976

Připravujeme:
 obřadní pohádku sár. sárka J. Práche Kašpárek dovnitř Hálekem v režii K. Lebeda
 Voskovec - Werich - Jách - Rachlů - NEBE NA ZEMI v režii Zdenka Váňa

HÁLEK - 50 PŘEDSTAVENÍ ZA PŮL ROKU

Soubor Hálek dramatického odboru Klubu dopravy a spojů v Nymburce nastudoval jako třetí premiéru v sezóně 1975 až 1976 Nebe na zemi od Voskovce a Wericha, v úpravě Františka Rachlíka, s hudbou Jaroslava Ježka a Václava Trojana. Hru uvádí již několik neděl a nejlepší odpovědi na kvalitu je 14 repríz, zcela vyprodaných několik dnů před ohlášeným představením.

Autoři přepracovali klasickou předlohu do podoby hudební féerie, aby nastavili zrcadlo měšťáctví s jeho zlovyky, návyky,

nabubřelostí, chamtivostí, úklady, bojem o světské bohatství a sobectvím. Jako prostředek konfrontace si vybrali boha Jupitera, který po známých proměnách v labut, býka, koně a Evropa, vezme na sebe podobu pozemského prostého chlapce Camilia. Dvojnická záměna pak tvoří linii komediálního děje, kde Jupiter naráží na dříve jmenované neřesti lidského pokolení. Nakonec mu nezbude, než vrátit se od smrtelné krásy pozemské zpět na Olymp ke své Juno s krásou nesmrtelnou, leč stále žárlivou.

Hra v původní verzi neměla mnoho písniček. V nymburské inscenaci byly do hry vloženy Ježkovy písně, neuplatněné v jiných hrách, ale známé ze sólových interpretací nebo z filmů. Tyto hudebně taneční a pěvecké vložky umožňují plynulou přestavbu za použití točny za revuální oponou. Hra s vtipnými situacemi a slovními hříčkami sklízí v režii Zdenka Váňa zasloužené úspěchy. Reprízování bylo přerušeno a odročeno do podzimní sezóny, protože v březnu uvádí Hálek další zpěvohru, Stelbského Ostrov milování v úpravě Teplického divadla. Plán práce v letošní sezóně s daty jednotlivých premiér v Hálkově městském divadle v Nymburce neodhadnul správně návštěvnícký ohlas. Zcela vyprodané reprízy minulých her musely ustoupit nové premiéře. Hálek jistě vytváří v této sezóně zcela ojedinělý řetěz repríz. Po roce plném aktivity, kdy Nymburk oslavoval sedmisté výročí povýšení na město, byla sezóna zahájena inscenací Nymburská rychta v režii Jana Paulů. Poté byla nastudována Miroslavem Fišerem pohádka MUDr. Čestmíra Falty, „otce“ Šmidry, psaného kdysi pro soubor Vojty Mertena, Jak Kašpárek se Šmidrou jednou v noci, zbavil zlého ducha moci. Poté bylo inscenovalo Nebe na zemi a nyní opereta Ostrov milování v režii Ladislava Horčice. K XV. sjezdu KSČ studuje celý soubor Jiráskovu Lucernu, ve které oslaví Růžena Rachlíková padesát let nepřetržité divadelní činnosti na prknech Hálkova divadla v Nymburce. O představení v režii Jana Paulů je již nyní zájem a očekává se další desítky repríz v Nymburce. Mezi studium nové hry a reprízy se zařadilo přehrávací představení Nymburské rychty pro mezikrajskou porotu.

Od 6. října 1975 sehrál soubor Hálek za šest měsíců padesát představení vlastních inscenací. Všechna představení byla vyprodána i s přístavky, s kapacitou divadla 420 sedadel a 25 členských míst. Představení amatérského souboru, bez provádění náboru, navštívilo v Nymburce za šest měsíců 20 000 lidí a tržba činila okolo čtvrt miliónu Kčs. Do této návštěvnosti nejsou započítána představení Středočeských divadelních her, nýbrž pouze vlastní představení Hálkovců.

Za svoji činnost byl dramatický odbor Hálek, budovatel města Nymburka, člen Klubu dopravy a spojů v Nymburce vyznamenán nejvyšším městským vyznamenáním Za zásluhy o výstavbu města.

JAN PAULŮ

Z nymburské inscenace Nebe na zemi. Foto Hamtilová



TYLOVA KUTNÁ HORA

Jubilejní XXV. ročník festivalu amatérských divadelních souborů Tylova Kutná Hora se konal na počest 28. výročí Vítězného února a 120. výročí úmrtí Josefa Kajetána Tyla. Bohatý program letošního ročníku festivalu zahrnoval nejen divadelní představení, ale pořadatelé jej obohatili i o koncerty, výstavy a loutková představení.

K důstojnému zahájení patřil koncert sólistů činohry, opery a baletu Národního divadla v Praze, stejně jako v Tylově rodném domě otevřená výstava Kutná Hora XIX. století v obrazech Tylových současníků a v neposlední řadě i koncert USPS Kutná Hora.

Vlastní festivalový program zahájil domácí soubor J. K. Tyla při Měst. kulturním středisku Tylovou dramatickou báchorkou Tvrdohlavá žena. Po zásluze byly oceněny výkony J. Nocarové (Madlenka) a J. Vlasáka (Kuba). Čelákovický soubor přivezl do Tylova divadla Maryšu bratří Mrštíků. Další host festivalu — divadelní soubor ZK ROH Kavalier Sázava sehrál v režii J. Podlesného Stehlíkovu Mordovou rokle s pozoruhodným hereckým výkonem M. Tomandlové v roli babičky Bašusové. Slánská scéna uvedla hru E. F. Buriana Hráze mezi námi. Porotou byla

oceněna P. Hofmanová za citlivé ztvárnění postavy Matky. Diváky nejdělejší představení připravil soubor Malého divadla z Ústí nad Labem, který nastudoval v úpravě R. Felzmanna Tylova Jana Husa. Prostě, ale velice působivé představení zanechalo hluboký dojem. Porota vyzdvihla promyšlenou režijní koncepci a z hereckých výkonů zejména E. Čejchanovou v roli Husovy matky a R. Felzmanna v roli titulní.

V odpoledních představeních pro děti vystoupil domácí dětský divadelní soubor s pohádkou J. Sypala Jak děti zachránily svět. Děti se představily jako vyspělý kolektiv, který pod vedením manželů Lubinových má před sebou perspektivu. U dětských diváků si získal oblibu i další soubor. Dětský divadelní kroužek při ZDŠ Uhlířské Janovice předvedl v režii E. Šmejkalové pohádku D. Jandové Čarodějný bál. Inscenace prokázala, že i za skromných podmínek lze dělat moderní a vtipné divadlo. Pro děti hrál i loutkářský soubor Permoník z Kutné Hory Kainarovu Zlatovlásku a pro dospělé loutkovou inscenaci tří aktovek (H. CH. Andersena, A. P. Čechova a J. Pehra).

Slavnostní ukončení festivalu se změnilo v matiné, v němž se vystřídaly všechny soubory kutnohorského okresu s úryvky z Tylových her. Po-

slední odpoledne byl uspořádán aktiv za účasti stranických a státních představitelů okresu, na němž amatérští divadelníci hodnotili svoji práci a zabývali se jejími perspektivami. Definitivní tečkou za letošním festivalem pak byl divadelní ples.

Bohatý program přehlídky kladl na pořadatele nemalé nároky. Přesto můžeme říci, že původní záměr byl splněn.

M. Š T R O B L

Ze sázavské inscenace Stehlíkovy Mordové rokle



tip pro vás



Nová hra Osvalda Zahradníka **Sonatina pro páva** (3 muži, 3 ženy) upoutá jistě zájem nejednoho ochotnického souboru právě tak jako jeho Sólo pro bicí. I v ní se autor dotýká problému stáří, lidské důstojnosti, přirozené potřeby člověka nebýt sám, nežít jen s lhostejností, bez zájmu a lásky. Každý z šesti hrdinů hry byl v životě něčím poznamenán. Ovšem záleží na okolnostech, prostředí i charakteru jednotlivce, nakolik dokáže překážku zdolat a jít dál. Zajímavé postavy, dávající výbornou hereckou příležitost, poutavý dialog i situace — to vše jsou cenná aktiva Zahradníkovy hry a mohou posloužit jako dobrý základ, budou-li pečlivě a přemýšlivě využita režisérem i herci v inscenaci.

Autora úspěšné sovětské hry Valentin a Valentina, Michaila Roščina, chceme představit ještě jako autora dvou her, které se objevily v edici DILIA: **Manželé hledají pokoj a Kde bydlíš, holčičko?** Obě jsou opět sondou do světa mladých, jejich snů, radosti i starostí. Manželé hledají pokoj (6 mužů, 8 žen) je komedie nepřímě navazující na Roščinovu první zmíně-

nou hru. Avšak nezachycuje silné první vzplanutí, citové zmatky i zápas s ním spojené, jaké prožívali Valentin a Valentina, ale první vážné manželské a rodičovské starosti, jež se dostávají ve chvíli střetnutí s realitou života, do níž nutně patří třeba nedostatek bytů, konflikty s rodiči i na pracovišti, vyčerpávající péče o dítě a mnoho banalit všedního dne. Roščin se na ně dívá s úsměvem. Vždyť všichni manželé musí projít těmito zatěžkávacími zkouškami svého vztahu a v podtextu jeho hry je vepsáno; zvažte dobře svůj krok na radnici, manželství není jen svatební den a závratná láska... Inscenační nároky hry nejsou nijak komplikované, i když náznaková, proměnlivá scéna bude potřebovat od režiséra a výtvarníka trochu více zamyšlení i nápadů.

Náročnější po všech stránkách bude už Roščinova další hra Kde bydlíš, holčičko? (7 mužů, 9 žen, kompars, hlasy), označená autorem jako „fantazie“. Prolíná se v ní často realita s představou a snem, má poetický dialog, nabízí použití písňových textů. V ní se autor zpovídá z lásky k dět-

skému světu, k jeho krásné naivitě, čistotě a bezelstnosti. Možná, že dvánáctiletá Káťa a její druh Gena budou jednou stejně jako Valentin a Valentina či Aljoša a Alena ze druhé hry, ale dramatik by jim přál, aby si do života s sebou vzali co nejvíce své dětské fantazie a vlastností, jimiž raný věk oplývá.

Ani druhý sovětský autor, na jehož hru chceme tentokrát upozornit — Rustam Ibragimbekov — není pro naši dramaturgii neznámý (Žena za zelenými dveřmi, Jako lev, Dům na písku). Hrou **Dotek** (3 muži, 1 žena, malý kompars) se vrací dobou děje do let válečných. Její příběh je však velice komorní a zobrazuje vznik jemného přediva lidského citu, v tomto případě okouzlení mladé dvojice, která se náhodou setká v opuštěném kostelíku vypálené běloruské vesnice. A válka je tu tím mocným soupeřem, jenž zabírá citu, aby uzměl, a lásce, aby se naplnila. Úspěch inscenace tohoto dramatu je především závislý na možnosti dobře herecky obsadit mladý pár, jehož dialog v textovém obsahu díla převažuje.

hš

ZÁPISNÍK

PODEBRADY Letošní ročník Festivalu mladého divadla se bohužel konat nebude — pro nutnou rekonstrukci světelného parku podebradského divadla. Středočeské Krajské kulturní středisko hodlá alespoň na podzim v Poděbradech uskutečnit seminář o aktuálních problémech mladého divadla.

PRAHA V Domě pionýrů a mládeže hl. m. Prahy se v březnu konal IV. ročník pražské přehlídky dětských divadelních souborů. Vystoupily soubory Hvězdičky ZDŠ Josefská (J. Turnovská, Jak se Mette stala královnou), ZDŠ Slovenská (podle J. Morávky, O létajících pošťácích), ZDŠ Slezská (Lagin, Duch na zkoušku a Horynová, Dibelková), Květk DPM hl. m. Prahy (dětská improvizace Kaňka), Jitřenka ZDŠ Nad alejí (V. Kovalčíková, Modrý koberec), kroužek Mumie DPM hl. m. Prahy (podle B. Němcové O Honzovi), Pampelišek ZDŠ Kořenského (J. Černý, Jak Kašpárek ulovil čerta) a ZDŠ N. Belojannise (Stanislav, Tři sestry a Pavlík, Tři sněhuláci). Porota nejvýše ocenila programy O létajících pošťácích, Kaňka a O Honzovi. Přehlídku uzavřelo vystoupení kroužku pionýrských vedoucích DPM, kteří sehráli tři sovětské aktovky.

HOLEŠOV Divadlo 6. května, dramatický odbor SZK

ROH, oslavil v březnu jubilejní třicátou divadelní sezónu slavnostním představením Tylova Strakonického dudáka.

HRADEC KRÁLOVÉ Krajské kulturní středisko vydalo v edici materiálů ZUČ příručku Josefa Michalíčky **Škola líčení pro ochotníky**. Autor, dlouholetý ředitel učňovské školy vlásenkářů a kadeřníků v Hradci Králové, maskér mnoha amatérských souborů v kraji, tu shrnuje v učebnicovém přehledu své znalosti a zkušenosti z této práce. Příručka je doplněna úvodem Petra Práši **Maska ve vývoji divadelního umění**. V textu je řada fotografických příloh, zejména z inscenací východočeských profesionálních divadel a amatérských souborů; práci doplňuje mnoho kreseb vlásenek, typů vousů a přičesků apod. Krajské kulturní středisko v Hradci Králové má ještě k dispozici zbytek nákladu, který je možno prostřednictvím objednávký Okresních kulturních středisek získat na adrese: Krajské kulturní středisko, Gagarinova ul., 500 03 Hradec Králové.

KRASLICE Soubor Divadelního klubu při VDK Kraslice byl založen v r. 1962 sloučením několika souborů. V současné době má 21 členů (věkový průměr 29 let) a uvádí převážně hry pro děti. V poslední době to byly: M. Stránský — Kašpárek a loupežníci, J. Jílek — O Šípkové Růžence, J. Weberová a P. Mlynář — Bubáci a hastrmani. Nyní studuje Jílkovu hru Dlouhý, Široký a Bystrozraký, s níž se hlásí do dvouleté soutěže

amatérských divadel hrajících pro děti. Soubor úzce spolupracuje se Západočeským divadlem v Chebu, které pomáhá při vzdělávacích akcích a v některých případech i materiálně. Tradiční je již spolupráce s Městskou lidovou knihovnou. Soubor pracuje na přípravě II. Krajské přehlídky a má zájem na tom, aby dopadla ještě úspěšněji než v loňském roce.

P. LOS

KOUTEK SAL SČDO

Na základě výzvy SČDO se přihlášily další loutkářské soubory Svazu se svými socialistickými závazky:

Při ZK ROH Závodů Gustava Klimenta v Třebíči — Borovině vznikl nový loutkářský soubor Marioneta. Zakladatelé M. Trnka a F. Krul chtějí s pomocí mladých oživit marionetářskou tradici na Třebíčsku.

Soubor Rolonička při ZK ROH Máj uvede v sezóně dvě premiéry, zúčastní se akcí na zvelebování města, zlepší prostředí svého divadla, v jehož prostorách bude pořádat výstavky kreseb dětí inspirované loutkovými představeními.

Pražský soubor Zvoneček nastuduje mimo plán hry lidových loutkářů Herkules aneb Boj s čerty. Večerní představení bude hrát pro členy uličních organizací KSČ v Praze 4. V předvolebním období připraví tři mimořádná večerní představení. Členové nastudují na předvolební schůzi pět solových agitací výstupů s loutkou. Příjem za dvě představení odvede soubor do pokladny SAL.

Kašpárkova říše ZK ROH Mo-

ravských železáren v Olomouci v rámci závazku bude věnovat zvýšenou pozornost dramaturgii. Počítá se i nadále se spoluprací sovětské autorky Niny Gernětové. Soubor naváže úzkou spolupráci s brigádou socialistické práce Vítězný únor n. p. Moravské železářny. Patronát nad dětským domovem v Hejčíně umožní dětem z domova pravidelnou návštěvu představení. Při souboru se vytvoří další kolektiv SSM. Olomoučtí se rovněž zavazují odpracovat 750 brigádnických hodin.

Na sklonku minulého roku oslavila loutková scéna Radost DK ROH Strakonice 25 let svého trvání. O tom, že Strakoničtí nejsou zcela spokojeni se svou prací, svědčí závazek k XV. sjezdu KSČ a IX. Všeodborovému sjezdu. Zavazují se prohloubit uměleckou a výchovnou práci a dosáhnout většího počtu akcí pro veřejnost. Počet vystoupení se zvýší na 60 ročně (více než o 40 %). Zvýší se také počet příležitostných představení. Intenzivně se zaměří na získání práva reprezentovat kraj na letošní přehlídce v Chrudimi. Bude rozšiřovat členskou základnu zejména o mladé členy. Ke zvýšení výchovné práce napomohou výstupy herce s loutkou na předscéně a výstavky dětských kreseb v divadle. Strakoničtí poskytnou soustavnou metodickou pomoc souborům ve Volyni, Blatné a Malenčicích. Soubor se zúčastní okresní i krajské soutěže aktivity SAL. Rovněž se bude podílet na přípravě festivalu Skupovy Strakonice. PSJ

PSÍ SUCHARY

Povídka Art Buchwalda zdramatizoval Pavel Dostál, hudbu složil Richard Pogoda.

Osoby: Tři muži nebo tři ženy. (Uváděná vlastní jména v textu jsou jména olomouckých interpretů.)

Dramatizace povídky pokrokového amerického satirika a neúnávného kritika tzv. demokratické společnosti v USA Art Buchwalda kritizující prezidentské volby v Americe vznikla na popud ÚKVČ. Tento zásluhný počín by mohl vést k renesanci potřebné politické agitky, která v repertoáru souborů MJF ještě stále chybí.

Redakce

DUŠEK: Art Buchwald —
DLABAL: Čti Art Buchwald...
DUŠEK: Psí suchary —
DLABAL: Speluj! Pí, sí [A speluje důkladně celý titul]
DUŠEK: Původně sepsáno jako pověst...
DLABAL: Chtěl říci povídka...
DUŠEK: ...ze které jsme chtěli udělat skoč...
DLABAL: ...chtěl říci skeč...
DUŠEK: ...ale nakonec jsme se rozhodli pro dramatický

útvár všeobecně známý jako taštička...
DLABAL: Aktovka! Aktovka! Aktovka!
DUŠEK: Co se rozcílujáš, prosím tebe? V každém kvalitním divadle je v klaunský dvojici jeden chytřej a jeden blběj. A co myslíš? Kterej ty jsi? Šímek, nebo Sobota?
DLABAL: Špatný příklad. Mezi těmi dvěma není žádného rozdílu.

DUŠEK: Haha!

DLABAL: Titul jsme chtěli původně nastudovat jako dramatický kus pro tři sólisty a jedno píáno.

DUŠEK: K přepracování do nynější podoby došlo v důsledku toho, že nám v našem záměru odmítlo vypomoci Pěvecké sdružení slezských učitelů a jedné učitelky, kterému jsme hodlali v dramatickém kusu svěřit podstatnou úlohu.

DLABAL: Spočívala v monumentálním brumendu v místech expozice, krize, peripetie i katastrofy.

DUŠEK: Osoby a obsazení postav, které ve hře vystupují:

DLABAL: Představenstvo televizní společnosti... Vlastimil Dlabal

Jeden z viceprezidentů společnosti... Vlastimil Dlabal

Jiný z viceprezidentů společnosti... Vlastimil Dlabal

Vedoucí programů... Vlastimil Dlabal

Ostatní... Vlastimil Dlabal

DUŠEK: Osoby a obsazení po-

stav, které ve hře nevystupují:
DLABAL: Dean Martin... Richard Pogoda

Richard Nixon... Richard Pogoda

Psí suchary... Richard Pogoda

Další nevystupující... Richard Pogoda

DUŠEK: Děje se v Americe. Proto jsme se rozhodli navést patriční atmosféru anglickou písní z vlastní autorské dílny. Jmenuje se Ajlavíjů dárlink a my doufáme, že se brzy stane hitem našich sdělovacích prostředků, neboť ji hodláme zaslat do všech vypsanych i nevypsanych soutěží.

DLABAL: Předem omlouváme našeho interpreta, který je jednak indisponován a jednak neumí anglicky.

DUŠEK: Což jistě není na závadu, protože mnoho našich zpěváků anglicky takéž neumí a přesto anglicky strašně rádo zpívá. Rádo, ale strašně.

POGODA: Ajlavíjů dárlink, aneb Miluju tě čerpadlo. Hudba vlastní. Slova švagrova.

[Zpívá]

Du jú spik ingliš darlink
Du jú spik ingliš ajm
Mně už nečerpá darlink
Soulouž já du číst Tajm
Plís lítl singl Bítls
Plís big štamprli dring
Tys na bigbít teď vlítls
Neb bigbít ten má břínek
Nou smoking něfajčari
Jak zní to ajlavljú
Mařenka to je Mary
Ve slangu kaubojů
Něvyhňáňaj sa z okěn
Dřív než zastaví vůz
Přístavem nebo dokem
Zní v angličtině blues
Dí síš dí síš maj šery
Dí síš dí síš maj blues
Líbej mě moje Mery
Ajm sory mám tyfus
Ajm sory mám tyfus

DLABAL: Na jevišti tma a v hledišti světlo. Potom světelná změna. Rafinovaná. Na jevišti světlo, v hledišti tma. Nikdy ne opačně, protože v tom případě by nebylo na nás aktéry vidět.

DUŠEK: Zvoním u šaten po třetí. [Zvoní]

DLABAL: Opona nahoru a já scházím... se.

DUŠEK: Představenstvo televizní společnosti se sešlo v konferenčním sále ve 40. poschodí mrakodrapu.

DLABAL: [na místě pochoduje a počítá]: Jedna, dvě, tři, čtyři...

POGODA: Vidíte názornou ukázkou chůze představenstva televizní společnosti do 40. patra, neboť liftboy vyhlásil stávkou.

DLABAL: ...třicet sedm, třicet osm, třicet devět...

POGODA: Pánové, račte nastoupit. To jedno patříčko vás milerád svezu naší pneumatickou zdviží. Ostatně jsem tu přece placen jako liftboy. Ano. Jsem playboy liftboy. Račte nastoupit.

DLABAL: Stávkokazale!

POGODA: Omyl, pane. Již byly splněny požadavky nás liftboyů!

DLABAL: Splněny? Vyloučeno. Vždyť jsem podplatil vaše předáky.

POGODA: Asi málo, pane. Račte do zdviže! [Hudební předěl]

DUŠEK: Představenstvo televizní společnosti se tedy sešlo v konferenčním sále ve 40. poschodí, tři dny po prezidentských volbách. Vstoupil zadýchaný tajemník.

POGODA: [dýchá]

DUŠEK: Předvádíme vám názornou ukázkou zadýchaného tajemníka.

DLABAL: Pánové, právě přišlo hodnocení přenosu volebního večera.

POGODA: [chodí]

DUŠEK: Kolega vám demonstruje, jak přichází hodnocení přenosu volebního večera.

POGODA: Po mém příchodu vypadali všichni posmutněle. Něco viselo ve vzduchu. [Zpívá]

Je to věc jistá
Něco se chystá

Něco tu visí ve vzduchu

Cejtím to tedy

Kam kouknu všady

Každej se bojí rozruchu

Je to věc jistá

To co se chystá

Že bude jistě světový

A klavírista

Je egoista

A víc vám o tom nepoví

DLABAL: Nuže, pánové —

DUŠEK: pravil prezident televizní společnosti —

DLABAL: Jistě máte něco, co mi chcete říci? [Pauza] Tak,

Pepo, co je? Čti dál, abych

věděl, co mám říkat.

DUŠEK: Nic nemusíš říkat.

DLABAL: Jak to?

DUŠEK: Tady je v originálu napsáno. Nikdo nechtěl nic

říkat.

DLABAL: A to znamená co?

DUŠEK: Že teď musíš udělat

dramatickou pauzu.

DLABAL: Dobře. [Pauza] Už

můžu?

DUŠEK: Copak to, sakra, necejtíš? Ještě chvíli.

DLABAL: Aby lidi neodešli...

DUŠEK: Konečně jeden z vice-

prezidentů pravil:

DLABAL: Já jsem vás přece

upozorňoval, že by bylo lepší

vysílat Bonanzu.

DUŠEK: Jiný viceprezident

podotknul:

DLABAL: Já jsem vám to také

navrhoval, ale vy jste mne

překřičeli.

POGODA: [řve]

DUŠEK: Kolega předvádí jak

se překřikuje v televizní spo-

lečnosti.

POGODA: Stačí?

DUŠEK: Jistě. Prezident spo-

lečnosti prohlásil:

DLABAL: Naš patron je s ná-

mi velice nespokojen, pánové,

velice nespokojený.

POGODA: [předvádí nespokojeného patrona]

DLABAL: My jsme ho totiž pře-

svědčili, že celovečerní vysí-

lání voleb mu umožní prodat

více psích sucharů Blitzkrieg

než jakýkoliv program, který

jsem letos vůbec měl. Ale od

úterního večera neopustila re-

gály ani jediná plechovka

Blitzkriegu, ač suchary i re-

klamní píseň je na úrovni.

Posuďte sami. Suchar nechám

kolovat, píseň znít.

POGODA: [zpívá]:

Už deset celých let

Tu nedočkavě stojím

Už deset celých let

Tu lulám na patník

Už deset celých let

Se jen o jedno bojím

Už deset celých let

Zda přijde nápadník

Co řekne

No tak milá feno

Tady je mé věno

Tady jsou mé pro psa suchary

Já jsem nóbli pejsek

Mezi psi jsem hejsek

Nejez maso to je nezdavý

DLABAL: Co budeme dělat?

DUŠEK: Tázal se jeden z pro-

gramových vedoucích.

DLABAL: Letos s tím už ne-

můžeme dělat nic.

DUŠEK: Pravil prezident.

DLABAL: Ale musíme myslet na budoucnost. Pánové, navrhuji, abychom zrušili prezidentské volby... tak co je zas, Pepo?

DUŠEK: Tady je napsáno autorem, že po téhle větě zavládlo hluboké ticho. Tak ho dělám. Pssst! Slyšíš?

DLABAL: Co?

DUŠEK: To ticho. Jak zavládlo.

To je výkon, co? Jedem dál!

DLABAL: Zrušit prezidentské

volby? Zrušit volby presiden-

ta USA?

DUŠEK: Vykřikl zděšeně jeden

z viceprezidentů.

DLABAL: Ano!

DUŠEK: Důrazněji!

DLABAL: Ano!

DUŠEK: Víc důrazněji.

DLABAL: Ano!!!

DUŠEK: Pravil president spo-

lečnosti velice důrazně.

DLABAL: A nejen samotné vol-

by, ale i primárky a vůbec

celou kampaň.

DUŠEK: A teď zase zahraju

ticho.

DLABAL: Ale šéfe!

DUŠEK: Pravil po chvíli ticha

vedoucí programu.

DLABAL: Nemůžeme přece jen

tak mírnixdírnx zrušit prez-

identské volby. Je to přece

velká americká tradice, jako

show Deana Martina.

POGODA: Dean Martin, bohu-

žel, v naší dramatizaci nevy-

stupuje. Kdyby vystupoval,

hrál bych ho pochopitelně já,

neboť jediný pravý showman

jsem tady taky já.

DLABAL: V tom nemůžeme být

sentimentální.

DUŠEK: Pravil prezident spo-

lečnosti.

DLABAL: Naším úkolem je po-

těšit veřejnost. A hodnocení

naznačuje, že diváci se obra-

cejí k prezidentským volbám

zády.

POGODA: Diváci se obracejí

k prezidentským volbám zády

asi takto. [Ukazuje]

DLABAL: Je pravda, že určitá

skupina lidí v této zemi má

dosud zájem, ale my musíme

myslet na masového diváka.

DUŠEK: [zmítá se]

DLABAL: Co to vyrábíš, Pepo?

DUŠEK: Nesouhlas jednoho

z představenstva společnosti.

DLABAL: Ale to je moje role!

DUŠEK: Promiň...

DLABAL: Nesouhlasím, nesou-

hlasím!

DUŠEK: Nesouhlas jednoho

z představenstva.

DLABAL: I když čísla hodno-

cení neukazují vysokou přita-

livost, musíme pohlížet na

přenos prezidentských voleb

jako na veřejnou službu a já

myslím, že by bylo chybou,

rušit je kvůli nízkému bodo-

vému hodnocení.

DUŠEK: Protestoval viceprezi-

dent, který měl odpovědnost

za televizní zpravodajství.

DLABAL: Zkuste tohle vyklá-

dat Psím sucharům Blitzkrieg,

řekl prezident společnosti

mrzutě.

DUŠEK: To mám říkat já!!!

DLABAL: Co?

DUŠEK: Řekl prezident společ-

nosti mrzutě.

DLABAL: Promiň!

DUŠEK: Hele, mně na nějakým

slovíčku, na rozdíl od tebe,

nezáleží. Není malých rolí!!!

Ale jedeme dál. Prezident

společnosti povstal.

DLABAL: Podívejte se, pánové,

já přece bych byl poslední,

kdo by šel proti americké tra-

dici, ale moje loyality platí

především akcionářům. Jestliže

se nikdo nebude dívat na naše

show, pak nám také nikdo

nežadá reklamy, a co to zna-

mená, to dobře víte. Žádné

dividendy koncem roku. Oče-

káváte ode mne, že předstou-

pím před valnou hromadu

akcionářů a budu jim vysvět-

lovat, že nevykazujeme letos

žádný zisk, protože země nemá

zájem o volby prezidenta USA?

DUŠEK: Moment!

DLABAL: Co se do toho pleteš?

DUŠEK: Já ti jen napovídám.

Máš říkat moment.

DLABAL: Moment!

DUŠEK: Pravil šéf programu.

DLABAL: Možná, že se dá

dojít k nějakému kompromi-

su. Co kdybychom přeložili

prezidentské volby na nedělní

dopoledne od osmi do dva-

nácti, před mistrovstvím v gol-

fu? To by uspokojilo lidi, kte-

ří se na ně chtějí dívat, a

večer bychom měli čas na ně-

jaký oblíbený film.

POGODA: [zachvat kašle]

DUŠEK: Jeden z viceprezidentů

si jemně odkáshal a podotknul.

DLABAL: To by možná šlo, ale

ještě než se rozhodneme, moje

oddělení vypracovalo přehled

důvodů, proč lidé vypínali ten

večer, kdy byly volby, tele-

vizi. Hlavně si stěžovali na

obsazení. Většina tázaných se

domnívala, že ani Richard

Nixon...

POGODA: Který v našem kusu

také nevystupuje, protože mez-

itím podal demisi...

DLABAL: ...ani ostatní nevy-

padají jako opravdoví prez-

identští kandidáti. To ovšem

nebyla naše chyba. My jsme

neměli vůbec žádnou kontrolu

celé té show a účinkujících.

Příště musíme požadovat prá-

vo veta ohledně toho, koho

demokraté nebo republikáni

vyberou. A určitě si vyžádáme

fotografie. Jestliže usoudíme,

že to diváky nepotáhne, tak

tu celou show zrušíme a bu-

deme vysílat krimi.

DUŠEK: Šéf programu souhla-

sil.

DLABAL: To není špatný ná-

pad. Máme konečně čtyři roky,

abychom si našli dva kandi-

dáty, na které se budou diváci

s chutí dívat. Co si o tom

myslíte, šéfe?

DUŠEK: [sleduje stopky]: Na-

stalo asi patnáctivteřinové ti-

cho. Potom se ozval prezident

společnosti.

DLABAL: Já to nemohu rozhod-

nout. Musím to projednat s ve-

dením Psích sucharů Blitz-

krieg.

Všichni: Haf, haf, haf!

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

REDUTA — archit —

budova pro pořádání společenských ta-
nečních zábav, v některých případech
sloužící k provozování divadla.

— označení pro maskární ples —

— malý pevnostní val jako součást
barokního opevňovacího systému.

„PRŮVAN“ — osv —

způsob scénického osvětlení, při němž
svítí dva protilehle umístěné reflektory
do výše max. 200 cm proti sobě (nej-
lépe použít spodní portálové reflektory)
a jejich světlo vytváří tzv. světelný
průvan (kanál), v němž jsou herci
plasticky osvětleni. Průvany lze vytvo-
řit i nasměrováním přenosných reflek-
torů v hloubi jeviště.

PŘENOS — osv —

reflektory a jiná svítidla, která jsou
přenosná a lze je použít na kterém-
koliv potřebném místě scény. V někte-
rých divadlech je tímto výrazem ozna-
čen i kabel podlahových zásuvek.

PŮDORYS — div —

záznam plošného rozmístění divadel-
ních dekorací určité scény, podle ně-
hož kulisáci staví náznakovou scénu
pro zkoušky a na technické zk. deko-
rací té které inscenace. V půdorysném
záznamu, který je na předtištěném
plánku jeviště s označeným metrickým
rastrem, jsou dekorace zakresleny bar-
vou modrou, praktikáblova stavba b.
červenou a části zavěšené na tahy pro-
vazliště barvou zelenou. Také zakres-
lení nábytku je dáno normou (ON
91 8005 — Příprava realizace a eviden-
ce scénické výpravy).

R

RÁMEČEK — osv —

příslušenství div. reflektoru, do něhož
vkládáme fólii (viz), určenou k barve-
ní světelného kužele. R. má alespoň
částečně zabránit jejímu pokroucení
při průchodu světelných paprsků.

RAMPA — div —

část scénického prostoru, vysunutého
před jevištní portál (viz: předscéna).

— osv —

širokoúhlé svítidlo, obvykle s několika
světelnými okruhy, které lze různými

filtry barvit. Známe tzv. „dolní“ ram-
pu — bývala umístěna na okraji jeviš-
tní podlahy před oponou a svítila ze-
spodu. „Horní“ rampa bývala umístěna
pod osvětlovacím mostem. V poslední
době je používána R. s nízkonapěťo-
vými žárovkami 24/200 W, s jejíž po-
mocí lze vytvořit světelnou clonu,
zvanou světelná opona.

RASTR — div —

plánek scénického půdorysu v měř.
1:20, 1:25 nebo 1:50 s vyznačenou
síť, v níž každý čtverec představuje
plochu 100 X 100 cm. Do tohoto R. je
zakreslován scénický půdorys insce-
nace (postavení dekorací, nábytku,
umístění závěsů, reflektorů aj.).

— osv —

v osv. technice je používán diarastr.
Při promítnutí jeho sítnice lze na uva-
žované proj. ploše vyčíst poměr zakří-
vení obrazu, potřebu jeho vykrytí či
vymaskování, event. provést podle vý-
sledných souřadnic potřebnou korekci
diapozitivu.

REÁL — div —

v komplikovaném jevištním díle, počí-
tajícím s několika časovými rovinami,
označení základního časového údaje,
v němž se odehrává hlavní dramatický
tok hry. Při práci osvětlovačů se svět.
scénářem inscenace označuje výraz R.
základní druh scénického osvětlení,
z něhož režisér vychází a k němuž se
opět vrací.

— div. rekv. —

drobná stará španělská, portugalská
nebo mexická mince.

REDUKCE — osv —

technické zařízení na úpravu nebo při-
způsobení jednoho zařízení druhému.
Osvětlovači používají vložku, která na-
šroubována na žárovku se závitem
E 27 (normál) umožňuje zašroubovat
tuto žárovku do objímky se závitem
E 40 — goliáš. — R. může být i část
káblíku s různými koncovkami (ko-
nektory), kterou používají div. zvukaři
k propojení různých vstupů a výstupů
nahrávacích či reprodukčních zařízení.

REFLEKTOR — osv —

v div. osvětlovací technice světlo-
met, který k usměrnění a koncentraci svě-
telné stopy žárovky používá čočky
(viz). Mezi R. řadíme i tzv. nízkov-
oltová svítidla (viz), která ke zpraco-
vání svět. kužele používají leštěné
parabolické zrcadlo. Div. R. rozdělu-
jeme podle typů takto:

RD — refl. divadelní — portálový —
(500 — 1000 — 2000 W)

RDM — refl. divadelní — mostový —
(500 — 1000 — 1500 W)

RDMag — refl. divadelní s magnet. mě-
ničem barev
(1000 — 1500 W)

RDB — refl. divadelní — bodový —
(250 — 500 W loutkový)

RF — refl. filmový s fresnel. čočkou —
(500 — 1000 — 2000 W)

NV 200 — nízkonapěťový reflektor
s žár. 24 V/200 W

NV 500 — nízkonapěťový reflektor
s žár. 24 V/500 W

REFLEX — osv —

odlesk svět. paprsků nebo jejich zrcad-
lení. V div. jej někdy vyvoláváme zá-
měrně odleskem od lesklých částí de-
korace, rekvizit, zrcadel ap., kdy se
projevuje tzv. „házením prasátek“.

REFRAKCE — osv —

lom svět. paprsků při průchodu různě
hustým prostředím.

— zvuk —

změna směru zvukového vlnění při
průchodu akustického signálu (zvuku)
různým prostředím. Např. ztráta výšek
při průchodu div. zvuku ze zadních
jevištních reproduktorů hustým texti-
lem scénických závěsů.

REGULÁTOR SCÉNIKÉHO OSVĚTLENÍ
— div —

el. zařízení, sloužící k ovládání scénic-
kého osvětlení, (viz: osvět. kabina).
V divadlech máme různé druhy regulá-
torů: s proměn. odporem — reostaty,
autotransformátory, thyatrony, tyris-
tory, transduktory (vše viz). V mno-
hoúčelových zařízeních (kult. domech)
je nejčastěji instalován R. autotrans-
formátorový; starší typ fy. „Vohralík“
nebo Elektrosvit — novější R. Diva-
delní služby Újezd u Brna s 18 — 30 —
48 nebo 60 regulovanými okruhy.

Redakční uzávěrka tohoto čísla 25. 3. Na titulu Štollův záběr z čelákovické inscenace Dulciney z Tobosy

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXIII), číslo 5, květen 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR
v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava
Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 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 i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.



DIVADELNÍ UMĚNÍ ARMÉNIE

jsme letmo poznali z pražského vystoupení jerevanského Státního akademického divadla G. Sundukjana, nositele Řádu Rudého praporu. Repertoár vybrali arménští hosté tak, aby české diváky v co největší šíři seznámili s jeho tematickou i žánrovou různorodostí. Vedle veselé historky ze současnosti Nevěsta ze severu autora Ž. Arutjunjana jsme viděli Legendu o zničeném městě (hořejší snímek zachycuje v hlavní roli

národního umělce SSSR Chorena Abraamjana), v níž se mladý dramatik Perč Zejtuncjan vrací do dávné historie arménského národa, vedle Strýčka Bagdasara (snímek dole), molièrovské komedie A. Paronjana z 80. let min. století, i klasický Suchovo-Kobylinův Proces. Zájezd nám znovu připomnul, jaké bohatství talentů a podnětů se skrývá v mimoruských národních kulturách Sovětského svazu, které dosud známe jen namátkově.





Realistické divadlo uvádí Pogodinův Kremelský orloj. Máša (M. Vančurová), Rubakov (J. Hartl), foto Tůma