

AMATÉRSKÁ SCÉNA



ROČNÍK 13

ČERVENEC

KČS 4

as
76



Dr. J. Jörka dostává dárek za čtvrt století ochotnické práce. Snímky V. Špůr

Hosté přehlídky — představitelé stranických a státních orgánů trutnovského okresu. Dole: Úpická ZDŠ Blahovka uvádí v parku před divadlem Sypalovu hru Koráb Racek



ÚPICE '76

Na závěr letošního Festivalu současné divadelní tvorby, který se konal v Úpici od 16. do 22. května, udělili organizátoři na návrh poroty tyto hlavní ceny: Cenu

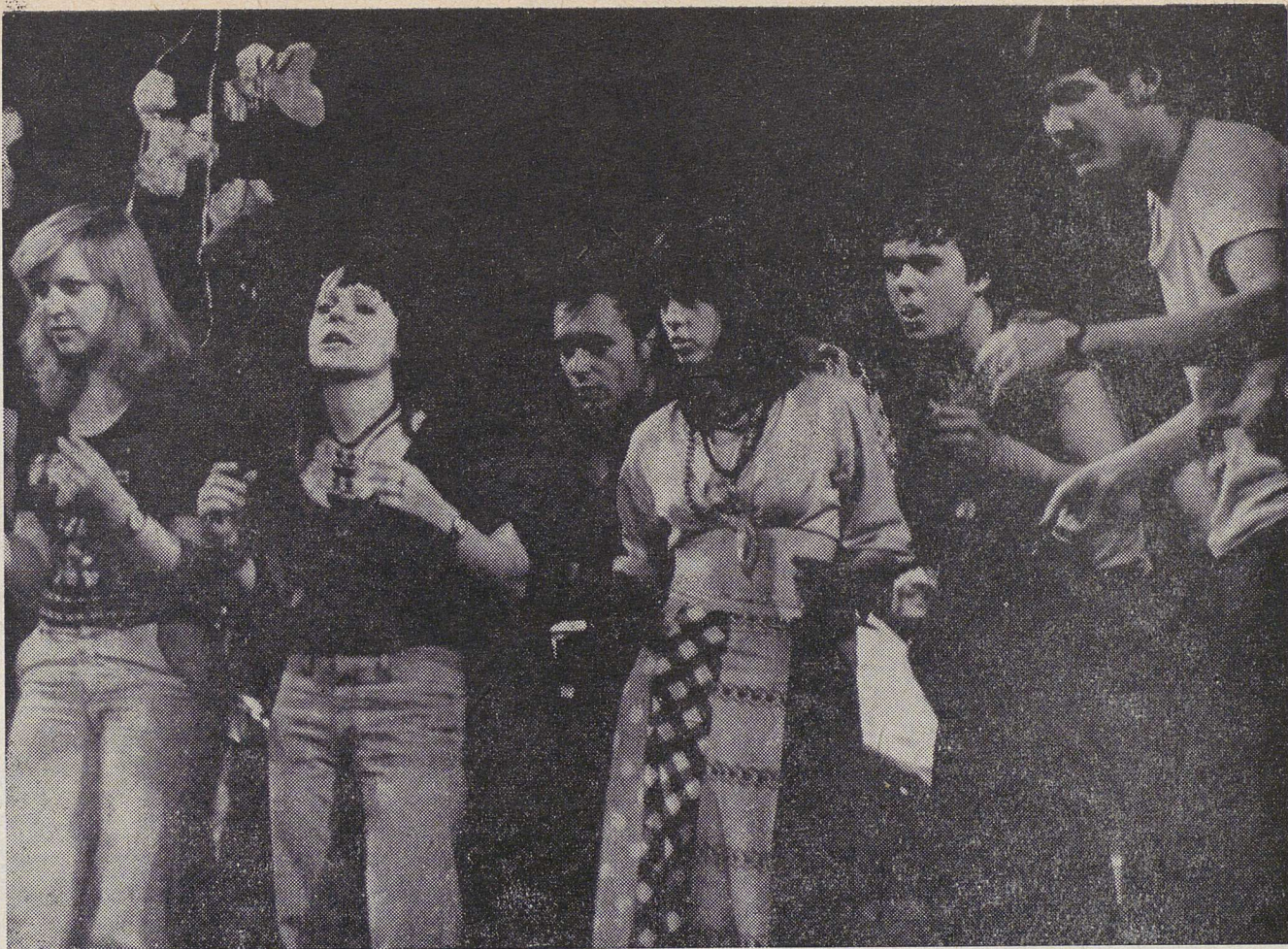
ministerstva kultury ČSR dramatickému odboru KK ROH v Úpici za společensky angažovanou a umělecky hodnotnou inscenaci hry O. Zahradníka Sonatina pro páva (viz titulní snímek), cenu Rady Východočeského KNV Amatérskému studiu O. Stibora v Olomouci za objevnou a žánrově přínosnou inscenaci hry T. Déryho Festival, cenu Rady ONV v Trutnově

souboru SZK ROH v Červeném Kostelci za inscenaci hry J. Soloviče Meridián, cenu KKS v Hradci Králové Dělnickému divadlu v Brně za inscenaci hry J. Radíčкова Sníh se smál až padal a cenu OV SČSP v Trutnově hrušovskému souboru Dukla za Rozovovy Čtyři kapky. Dále byly uděleny ceny individuální a cena diváka (domácímu souboru).



Uprostřed člen poroty, zasloužilý umělec Václav Lohniský





Olomoucké studio uvedlo muzikál Festival

BLÝSKÁ SE NA ČASY?

Také letos, v roce celostátního Jiráskova Hronova, vybírala ústřední porota jeho pořad na čtyřech přehlídkách (Krnov, Jablonec nad Nisou, Tábor, Spišská Nová Ves), které ve svém celku prokázaly vyšší úroveň než v minulých letech. Pokud jde o špičky českého amatérského divadla: ke kýženému stavu chybí ještě mnoho, ale přece jen — také s ohledem na další festivaly — se odvažujeme tvrdit, že se blýská na lepší časy. Pro informaci o celkovém charakteru letošních mezikrajových přehlídek otiskujeme ve stručnější podobě závěry poroty z Krnova a Jablonce nad Nisou.

REDAKCE

XX. KRNOVSKÝ DIVADELNÍ MÁJ

Pryč jsou léta začátků, kdy naše DMK znamenaly pro Krnov a celé jeho široké okolí nejvýznamnější a společensky nejpřitažlivější příležitost kontaktu se současnou divadelní kulturou. Při dnešních daleko pestřejších příležitostech pro kulturní a společenské vyžití sotva může být ochotnické divadlo pro masu diváků něčím více nežli jednou složkou široké fronty kulturních prostředků, složkou, která má sice svůj osobitý půvab a vůni, ale musí zvýšenou kvalitou bojovat o svého diváka, o své místo na slunci, o naplnění svého společenského poslání.

Obec našich diváků a jejich požadavky na divadlo jsou

dnes nejen náročnější, ale také daleko diferencovanější než včera. Odrazem toho bylo i diferencované repertoárové zaměření letošního DKM: kdežto např. humpolečtí ochotníci se Švandrlíkovou estrádní veselohrou hledají v publiku méně náročné fanoušky vesnických televizních seriálů, krnovští svou Lucernou zřejmě především tradiční milovníky Jiráskova díla, brněnští zase s Radičkovou komedií nebo plzeňští s Bulgakovem diváka nejnáročnějšího, znalého, zvědavého na souboj amatérů s nesešněnými a jen výjimečně hranými díly moderní evropské dramatiky. A tak si letos mohl každý divák na DMK vybrat to „své“ představení a myslím, že nebyl zklamán. Neboť celková úroveň letošních inscenací — i když naše porota denně na hlavy ochotníků nahnula spoustu výtek a dalších náročnějších požadavků — byla dobrá, a máme-li odvahu zbavit se idealizujících vzpomínek na ročníky dávno minulé, pak si určitě řekneme, že vcelku dnes dělají ochotníci divadlo líp, poučeněji, cílevědoměji než před desíti, neřkuli dvaceti lety! — Nebudu zde opakovat podrobná hodnocení jednotlivých inscenací, ale pokusím se naznačit okruh zajímavějších problémů a vyzvednout nejvyšší dosažené hodnoty.

Na letošním ročníku byl výrazný podíl domácích krnovských ochotníků, kteří vedle už zmíněné tradičně koncipované Lucerny uvedli také Nashova Děvčata z Brook



DS Mladá Boleslav uvedl Nezvalovu hru Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou. Foto P. Štoll

Valley. Uvedla je mladá generace, dorost (zatím spíše dorostenky) souboru, nad jehož úroveň jsme si po léta stýskali a který letos dosáhl pokroku jak v získání široké členské základny, tak ve výrazném nástupu mládí (jednoduchá, ale též starých manýr zbavená inscenace Nashe se silně apelativním krédem: nebuď lhostejným svědkem nespravedlnosti!) a konečně i v navázání spolupráce s opavským Divadlem Zd. Nejedlého. To vše chápeme jako příslib do budoucna.

Vlastní soutěžní pořad zahájilo Divadelní studio Bolevice dvěma Vampilovovými aktovkami. Záměr inscenátorů byl naznačen už přidaným názvem večera — Lidé, kde jste? Nebo pozitivně: buďte důstojnými lidmi, pomáhejte si, nezhazujte životy ustrašeným čekáním na revizory, nepodezírejte dobro z abnormality! Toto poselství boletická inscenace — přes zjednodušení náročného textu — vyslovila a nositelem této ideje byla opět převážně mladá generace našeho amatérského divadelnictví.

V humpoleckém představení Švandrlíkovy Honorace z pastoušky ocenila porota jako nejvyšší hodnotu herecký výkon režiséra souboru Františka Kryštůfka v roli Kozdery. On jediný se dokázal výrazně vymanit ze škatulkující, málo umělecké autorovy charakteristiky a předvést na jevišti plnokrevně komediální a životně pravdivou postavu našeho současníka — a dokázal to výrazovými prostředky nešablonovitými, střídavými, klidně lze říci mladými. Hovořím-li o něm v závěru, pak proto, že podal důkaz: divadelně mladý může být i šedesátník.

Přínos Dělnického divadla z Brna viděla porota jak

v odvážné, nekonvenční a nekonjunkturální volbě složité filosoficko-poetické hry předního bulharského dramatika Jordana Radičkovy Snih se smál až padal, tak v celkové kultivované souhře všech základních složek vytvářejících divadelní tvar. Cílevědomá spolupráce profesionálních umělců, zvláště brněnského režiséra Pavla Rinského, zřejmě vede soubor k stále výraznějším úspěchům a vyrovnaná jeho herecký kolektiv (cena za herecký výkon — František Klačka).

Pýchou letošního ročníku DMK lze nazvat olomoucké představení maďarského muzikálu Festival, v němž mladí olomoučtí amatéři vyzpívali a vytančili smutky a zklamání současné mladé generace kapitalistického světa, ale i její a svou vlastní touhu po družnosti, lásce, štěstí. Předvedli vzrušující představení, jakýsi kolektivní tragický rituál, provokující v divákovi touhu po lidskosti a pozitivních životních hodnotách. Inscenace má složitou vnitřní strukturu, v níž nejrůznější divadelní prostředky (hudba, zpěv, tanec, dramatický dialog, reportážní výpověď, expresivní metafora) teprve hledají celkový řád, ale přece jen výrazné spojení společensky angažovaného textu s vynikající muzikou Richarda Pogody a profesionální choreografií vytvářejí strhující zážitek a dávají podněty k zamýšlení.

Známý plzeňský škodovacký soubor zahrál pracně, kultivovaně a pro diváky úspěšně příběh Bulgakovovy hry Molière spíše v žánru romantického dobového obrázku než jako tragickou grotesku, pro niž je charakteristické gogolovské vidění světa jako kolotoče deformovaných vztahů mezi lidmi. Ocenili jsme vedle řady dobrých hereckých výkonů zvláště poctivé úsilí, s nímž se kolektiv sna-

Dělnické divadlo Brno nastudovalo Radičkovu hru Snih se smál až padal. Na snímku M. Fanturová (Servíra) a P. Bednár (Gabril)





Soubor Jirásek z České Lípy uvádí hru A. Arbuzova Náš milý starý dům

žil divákům představit jednu z nejzajímavějších autorských osobností moderní sovětské a vůbec evropské dramatiky.

Všechny soutěžní inscenace měly také mnoho nedostatků. U boletického Vampilova jsou jimi problematické přenesení aktovek ze sovětského do našeho prostředí, dále prvky vnějškového, s autorovou poetikou neslučitelného humoru. V humpoleckém představení podmiňuje mnoho nedostatků v režijní i herecké práci už sama předloha, k níž soubor sahá jen v situaci známé nouze o veselohru v naší současné dramatičce. V brněnské inscenaci je diskusní zvolená dramaturgicko-režijní koncepce a její místy nedůsledné naplňování. V olomoucké je vadou na kráse nevalná úroveň jevištní řeči. S plzeňskými jsme diskutovali o otázkách autorského rukopisu, dramatického žánru a jeho požadavků na jednotlivé inscenační složky. Atď.

Kladu na váhu na jedno rameno klady, na druhé nedostatky — a to první výrazně převyšuje. A to jsem ani nemluvil o vynikající organizaci a diváckém ohlasu festivalu — to už je nám v Krnově krásnou samozřejmostí...

J I Ř Í B E N E Š

POPÁTÉ MEZIKRAJOVĚ V JABLONCI N. NISOU

Už popáté připravili jablonečtí organizátoři mezikrajovou přehlídku s účastí souborů, které jim na návrhy jednotlivých krajů doporučil Ústav pro kulturně výchovnou činnost. Akce uspořádána v rámci Celostátního festivalu ZUČ na počest XV. sjezdu a 55. výročí založení KSČ a voleb do zastupitelských orgánů byla letos výborně připravena a zajištěna včetně návštěvnosti v divadle. Přehlídka se připravovala a probíhala za plné podpory stranických a státních orgánů i společenských organizací okresu i města, každý soubor měl několik patronátních závodů, okresní kulturní středisko dalo všechny své síly, všechno tak, jak má být. Měli jsme možnost hovořit během onoho týdne s význačnými představiteli okresu a slyšeli jsme, jak podrobně znají nejen problematiku ochotnického divadla, ale celé oblasti kulturně výchovné práce, jak zasvěceně hovoří nejen o nedostacích, ale i o dalších možnostech a perspektivách rozvoje kulturních akti-

vit jabloneckých pracujících. A to je myslím i jedna z důležitých příčin úspěchů celé přehlídky. Dokladem toho je i skutečnost, že v den, kdy odpoledne v divadle zasedalo rozšířené plénum OV KSČ na slavnostním setkání k 55. výročí založení strany, večerní přehlídkové představení bylo pro všechny účastníky odpoledního jednání slavnostním uměleckým závěrem tohoto významného politického aktivu.

Přehlídka byla zahájena mimosoutěžním představením Divadelního souboru Tyl ze Železného Brodu. Hra F. Frýdy Autabusové nádraží s živým současným námětem mezilidských vztahů byla vhodným prologem k soutěžním představením, ve kterých jsme viděli pět souborů ze Severočeského, Středočeského, Jihočeského, Jihomoravského kraje a z Prahy.

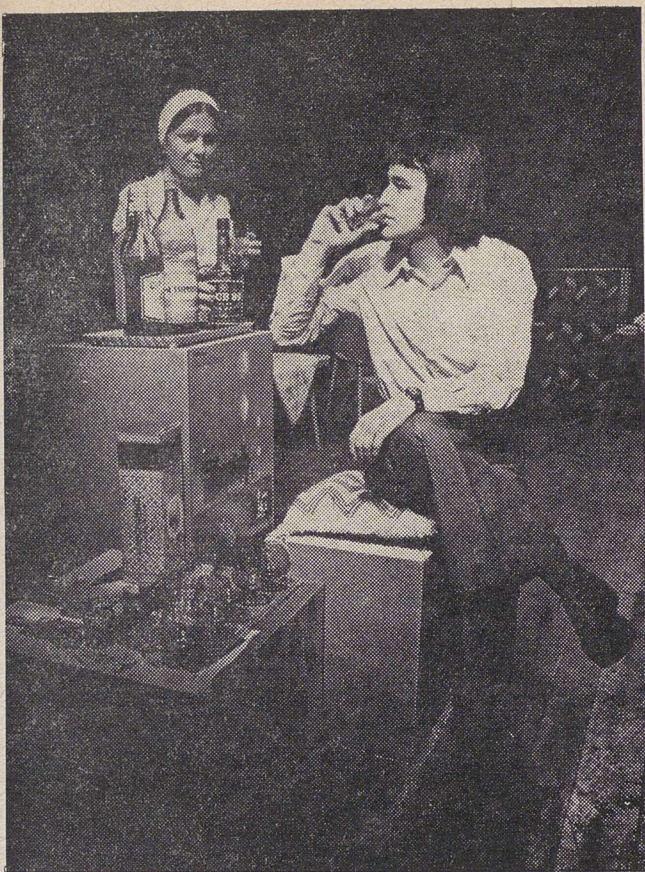
Divadelní klub Jirásek z České Lípy se představil hrou Alexeje Arbuzova Náš milý starý dům. Jeho hry jsou oblíbeny na našich jevištích, v úsměvné poloze se autor i v této komedii snaží ukázat na problémy k zamyšlení. Režisérka se snažila vystihnout žánrovou polohu hry o běžných osudech současných lidí i ukázat na jejich vnitřní proměny, správně zbavila hru nabízejícího se sentimentu. Úspěšné představení mělo největší klad v mladých hercích a herečkách, typově zcela odpovídajících a pravdivých v jednání. Určitá nevyváženost spočívala v neměnném rytmu představení a hlavně v rozdílu míry hereckých prostředků mezi staršími herci a mladými nadějami souboru.

Hra národního umělce V. Nezvala Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou byla nastudována Dramatickým odborem Kolár Domu kultury ROH AZNP v Mladé Boleslavi. Náročnou poetickou fresku je nutno chápat z pozice doby, ve které vznikla, kdy autor reagoval na nebezpečí hrozící světu zneužitím atomové energie. Boleslavští se pokusili zvládnout úkol, na kterém často ztroskotala i divadla profesionální, pochopitelně nikoliv beze zbytku. Různost hereckých stylů, jednotvárný rytmus inscenace, ne příliš funkční baletní vložky, to jsou některé z nedostatků inscenace, vyvážené však obdivuhodnou plní a disciplinovaností početného souboru, velmi funkční scénou,



Nahoře Bubíkův snímek z kroměřížského nastudování Nasredina, dole Čapkova Věc Makropulos, kterou uvedl soubor MKS Prachatice





Vlevo Jegor Bulyčov v nastudování souboru OKD z Braníka, vpravo Frýdovo Autobusové nádraží v podání souboru Tyl ze Železného Brodu a dole záběr z olomouckého představení Festivalu. Snímky B. Jakoubě a V. Spůr

výraznou jevištní řečí a množstvím mladých lidí v souboru. Šlo o pokus v dnešních podmínkách amatérského divadla neobvyklý a hodný ocenění.

Příjemné překvapení připravil Divadelní soubor Městského kulturního střediska v Prachaticích inscenací komedie Karla Čapka Věc Makropulos. Schopnost realizovat inscenační záměr, vycházející ze správného pochopení autorovy myšlenky, míra vkusu, přesvědčivost jednajících postav, jejich netradiční pojetí (např. Hauk Šendorf), to vše upoutávalo diváka na této zdánlivě jen konverzační hře, ve které se však prolíná utopie s realitou, ironie s hlubokým lidským porozuměním. Představení bylo stylově čisté, malá herecká výraznost hlavně mladých postav, nedopracovanost některých obrazů a nedostatky v kostymování jen ukázaly na rezervy, potřebné k dokončení inscenace v úspěšný výsledný tvar.

Dalším představením byla hra Maxima Gorkého Jegor Bulyčov a ti druzí v provedení divadelního souboru Vlast při OKD Praha 4. Byli jsme svědky svědomité práce na náročném úkolu. Inscenace vycházela z realistických principů ve všech inscenačních složkách, upoutala houževnatost souboru, se kterou se pokusil sdělit divákům poselství tohoto významného díla sovětské dramatiky. I když se do dusné atmosféry složitých vztahů kupecké rodiny doživajícího carského Ruska jen v nedostatečné míře dostával pronikavý nový vzduch revoluční doby, i když inscenace postrádala vnitřní dynamiku a dramatické napětí, zhlédli jsme velmi talentovaný, zkušený a tvořivě disponovaný soubor. Jeho práce i úsilí režiséra zaslouží plné ocenění. Škoda technicky nezvládnutého závěru hry!

Na závěr přehlídky jsme zhlédli představení Divadelního souboru SZK ROH Pal-Magneton Kroměříž a jeho komedii Nasredin od Jiřího Mahena v úpravě a režii Aloise Hajdy. Svěbytný komediální útvar, blízký cirkusové klau-

niádě, obsahuje v textu závažnou a potřebnou myšlenku oslavující fantazii, humor a vpravdě lidový optimismus v našem životě. Režisér hru výrazně a logicky textově upravil, plně využívá četných gagů (hlavně v první části) i komediálních možností zkušeného souboru. Ohňostroj režijní fantazie má trochu sestupnou tendenci, druhá část je i méně herecky uvolněná a divákovi méně sdělná. Představení nepřekračuje nikde hranici vkusu, je velmi inspirativní vzhledem k opomíjené linii našeho divadla, nápadité i po stránce scénografické a kostýmní. Dramaturgický a tvůrčí přínos inscenace byl evidentní.

V Jablonci se ukázal veliký klad ve výběru her: Gorkij a Nezval, Arbuzov, Mahen a Čapek, to je přece znamenitý dramaturgický počín amatérských souborů.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ



ÚPICKÝ FESTIVAL RADOSTI A AKTIVITY

Uspořádat divadelní festival znamená vybrat působné městečko, aby nebylo ani velké, ani malé, aby mělo nadšené a pozorné obecnstvo, porozumění a spoluúčast politických funkcionářů, štědrou ruku patronátních závodů i obětavé a schopné organizátory, kteří dovedou vytvořit potřebnou divadelní atmosféru, dostatečné množství aktivistů, kteří chtějí být u všeho a přispět alespoň malým podílem do velkého díla. V Úpici tohle všechno mají a proto se jim Festivaly současné divadelní tvorby daří. A když se sjedou ještě soubory s inscenacemi, které zobrazují naši současnost, které svádějí myšlenkový zápas o něco nového, živého a podnětného, které nutí diváka, aby zaujal postoj, pak ideový smysl festivalu vyzní naplno.

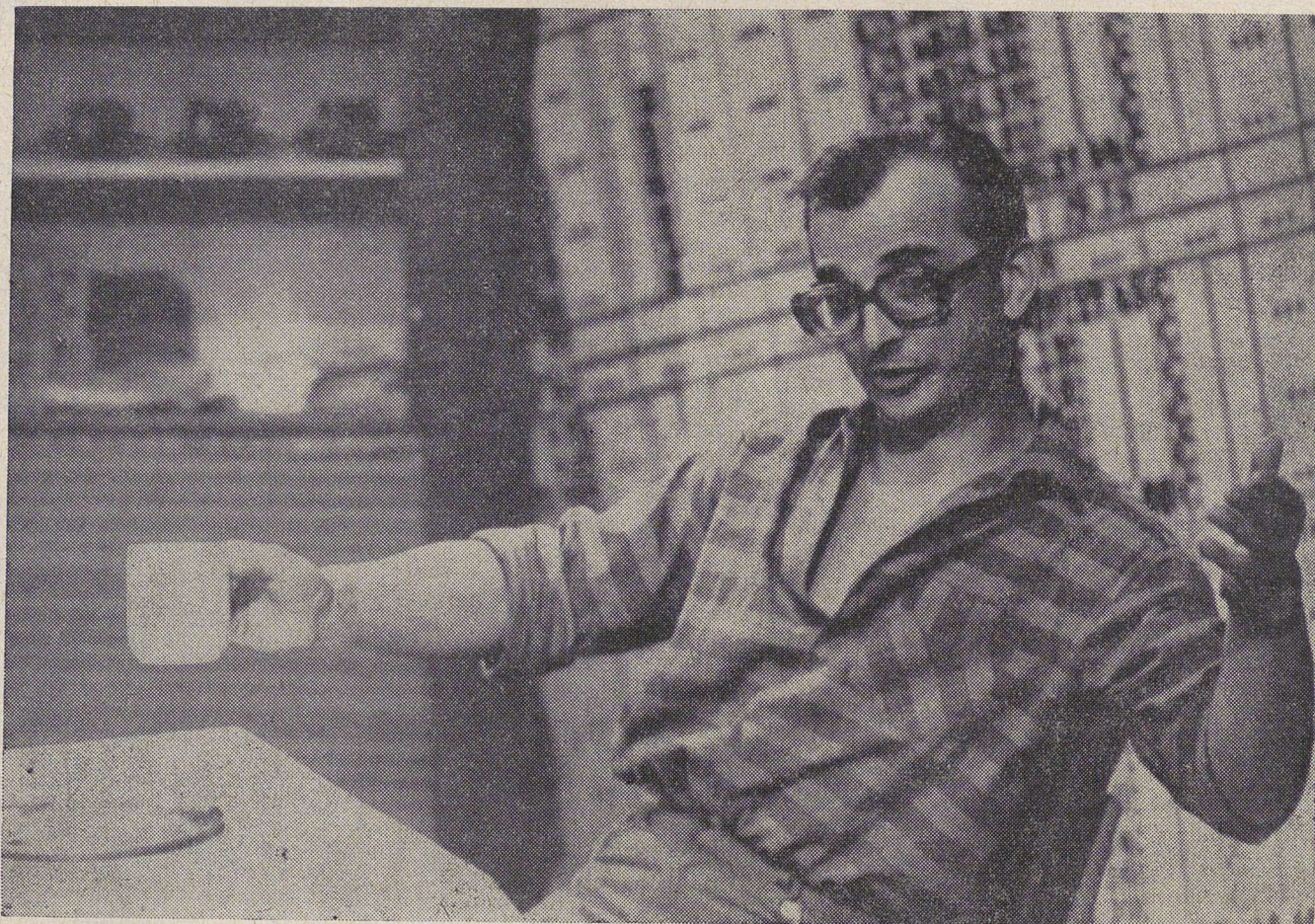
Úpický květnový Festival současné tvorby 1976 zahajovalo Dělnické divadlo z Brna hrou Jordana Radičkova. Sníh se smál až padal. Jak neobvyklý je název této divadelní hry, tak neobvyklá je i textová předloha. Zvláštní tvar hry vyžaduje značnou fantazii od režisérů, herců i diváků. Brněnský soubor celkem se zdarem překonal mnohá úskalí hry a vytvořil barvitě portréty venkovských mudrlantů, kterým ve většině případů dovedl vtisknout vnitřně pravdivý obsah. Režisér vede herce k tomuto pravdivému jednání, volí pro ně úkoly, které mohou naplnit jevištním životem. Herci se nespokojují jen se slovní charakteristikou postav, ale v rámci života postav jednájí. Hra ztrácí rytmizaci i větší napětí v druhé a závěrečné části, kdy jí chybí výraznější reakce jednajících

postav na děje a události, větší rozmanitost a odlišnost jednotlivých obrazů. I přes různé výhrady je nutné přiznat, že to je představení inspirativní, které provokuje a vzbuzuje pocit dobré práce. Vydává svědectví o uměleckém růstu souboru.

HRA ROZMĚREM MALÁ, MYŠLENKOU VELKÁ

Tak by bylo možné označit Čtyři kapky, které napsal Viktor Rozov a na úpickém festivalu je sehrál divadelní soubor Ostrava — Hrušov. Čtyři kapky jsou čtyři mikropovídky spojované textem vyprávěče. Větší příbuznost a spojitost vytváří jejich vnitřní myšlenka a vnitřní podobnost. Autor si v nich bere na mušku nedostatky lidské společnosti, jako je bezohlednost, sobectví, závist, prospěchářství, a malý mikrosvět člověka je pro něho příležitostí, aby hledal v lidech rozdílné osudy a rozdílnou morálku. Čtyři kapky by mohly být také příležitostí pro herce a režiséra, aby šli ve společenské kritice dále než shovívavý autor, aby hru více zdivadelnili, domysleli zjednodušené situace, vykreslili ostřeji jednotlivé charaktery, vzájemné vztahy a obohatili postavy o větší lidský rozměr. Hrušovský soubor vytvořil inscenaci ukázněnou, přehlednou a věrně vybudovanou na autorově příběhu. Obvyklý tvořivý a inspirativní vklad, který takto soubor do svých inscenací vždy dával, zůstal tentokrát zejména v režijní práci v druhém plánu. Ani některé výrazné herecké vý-

V. Koreček jako Miki v Solovičově hře Meridián (SZK ROH Červený Kostelec). Foto V. Špůr





Soubor MKS Čadca uvádí Štrícovu hru Všetci sa nevracajú

kony Dušana Zakopala, Miroslava Etzlera, Emila Wolfa, Jiřiny Fukalové neprovokovaly diváka dost sugestivně k odpovědi na otázky socialistické morálky.

HRA O NAŠEM SOUČASNÍKOVÍ

Třetím soutěžním večerem bylo vystoupení divadelního souboru z Červeného Kostelce se Solovičovou hrou Meridián. Znakem této inscenace byla přehlednost a výraznost, s jakou nesla poselství autorovo do obecnstva. Realistické pojetí hry a dobré herecké výkony, za všechny lze jmenovat vedle Benedika jeho ženu i nejstaršího syna, vyvážily a podržely hru i v těch místech, kde zaznívá její umělá proklamativnost nahrazující zejména v dialogu skutečné dramatické dění. V práci souboru byl položen důraz na postavu Tomáše Benedika, který svou zásadovostí, čestností a někdy i tvrdohlavou neústupností působil velmi přesvědčivě. Je škoda, že inscenační záměr dostal v druhé části podobu žánrového obrázku ze života a neumocnil dostatečně apelativnost hry. I přes určitou stylovou nejednotnost bylo představení Meridiánu přínosem a dobrou vizitkou ambiciózní práce režiséra, herců i výtvarníka.

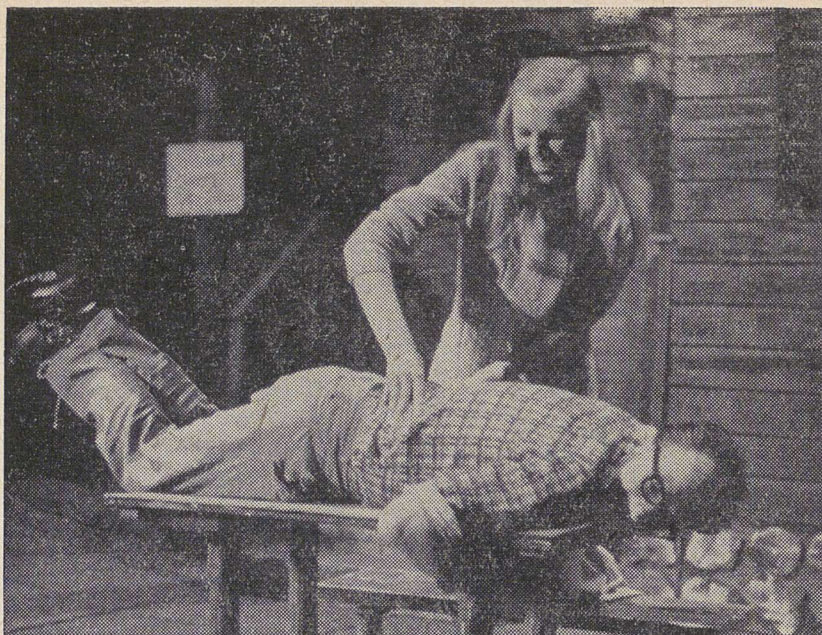
HLEDÁNÍ CEST K ČLOVĚKU

Cesta za překonáním osamocení, hledání cest od jednoho člověka k druhému. Toto stále aktuální téma je námětem nové hry Osvalda Zahradníka Sonatina pro páva.

Není zrovna nejlehčí jasně sdělit a vyložit autorův záměr, protože to usilovné hledání člověka člověkem a jemné předivo lidských vztahů je znesnadňováno tezatou konstrukcí hry, ve které jsou vytvářeny někdy až nepraviděpodobné náhody a nelogické zvraty. Domácí soubor, který si vybral Zahradníkův text pro své festivalové vystoupení, posunul ve výkladu současné hry laťku náročnosti o značný kousek výše. Inscenace se opírá o herecký výkon hlavní postavy J. Jörky. Jeho Gara má bohatý rejstřík vyjadřovacích prostředků, je obdařen fantazií, dovede se zasnít, věříme jeho velké touze a chuti žít. Až na expozici, v níž budí dojem člověka příliš spokojeného, je jeho výkon přehledný, zejména tam, kde se opírá o fyzické jednání. Dobrým partnerem mu je VI. Hetflejš, který vybavuje svého Mariána potřebnou životností, má pro něho různé polohy překypující dobroty a touhy dělat lidem radost. Vytváří si vhodný herecký prostor pro vývoj své postavy a vztahy k ostatním partnerům. Ani ostatní herci se nenechávají zatlačit do pasivity a doplňují úspěšně celé vyznění představení v duchu režie, která usiluje dát hře potřebný spád, objevovat skryté konflikty a hledat významové polohy, které pomáhají hercům vypovědět co nejvíce.

HUMOR JAKO KOŘENÍ ŽIVOTA

Zásluhu na úspěšné divácké odezvě Otčenáškovy hry Víkend uprostřed týdne má celý divadelní soubor Hanácké obce z Prostějova. Připravil si úspěch zábavností zvoleného



Otčenáškovu hru *Vikend* uprostřed týdne nastudovalo Divadlo Hanácké obce z Prostějova. Vpravo Milica (M. Králová) a Belan (J. Hetflejš) z úpické inscenace *Zahradníkovy Sonatiny* pro páva

textu i dobrou režií Frant. Klašky, která pochopila tvar hry. Z hereckých výkonů byl nejzajímavější výkon mladické představitelky Jany, charakterizovaný rozkoší ze hry a jejích proměn. Vytvořila v komediální rovině typ moderního děvčete.

Otčenášková hra je dobře řemeslně napsána, má shovívavě kritický a trochu sentimentální pohled na určitou část naší společnosti. Prostějovští dokázali tento tón spojit s radostí a potěšením z herecké práce a vytvořili potřebné souznění mezi hledištěm a jevištěm.

FESTIVAL NA FESTIVALU

Je příjemné setkat se s olomouckým Amatérským studiem. Znamená to střetnout se vždy s uměleckým počinem, se zvláštní vyhraněnou uměleckou metodou, která nese znaky tvořivého ducha a velké umělecké citlivosti. Také představení maďarského muzikálu *Festival*, které vyšlo převážně z jejich vlastní autorské dílny, nese charakteristické znaky jejich umělecké metody. Dominuje složka hudební (výborné apelační texty písní) i složka pohybová. Ta však není jen doplňkem ani spojovacím mostem, nýbrž jde důmyslně a důsledně za myšlenkou, kterou realizuje moderními pohybovými prvky, a tím násobí dramatickosti jednotlivých situací. Právě ve spojení těchto dvou složek, hudby a pohybu, se v tomto představení skrývá umělecká výpověď o životě mladých lidí v kapitalistické společnosti. Škoda, že toto mladé, roztančené, apelační divadlo současně ochuzuje svého diváka o výraznější herectví, které by se neztrácelo ve stínu hudební a pohybové složky, ale spolu s nimi vytvářelo celistvý umělecký tvar.

FESTIVALOVÉ LOUČENÍ

Festival současné divadelní tvorby Úpice '76 byl zakončen mimosoutěžním představením slovenského souboru J. Palárika MKS Čadca, závěrečným slovem poroty (bude otištěno v příštím čísle AS), rozdělením cen, plesem a hodnocením i pestrých doplňkových akcí. Úpický festival byl týdnem konfrontací, dialogem, svědectvím, že naše amatérské soubory mají z čeho rozdávat, mají se čím

chlubit. Je potěšitelné, že heslo zvýšené náročnosti, pronikající do našeho veřejného života po XV. sjezdu KSČ, splňují naše soubory právě při realizaci her, které zobrazují život současné společnosti a pokoušejí se vytvářet typ člověka socialistické epochy.

JOSEF VAVŘIČKA

JAK DÁL S ÚPICKÝM FESTIVALEM?

Organizátoři úspěšného úpického festivalu si samozřejmě lámou hlavy, jak dál. Úpický festival se stal v českých zemích jedním z nejvýznamnějších. Faktem však je, že v těch letech, kdy se na jiných místech konají tzv. mezikrajské přehlídky (jako tomu bylo právě letos), je repertoár úpického festivalu převážně stejný jako jejich — aniž by úpický festival měl jejich funkci výběru pro Hronov. K tomu třeba ještě dodat, že na mezikrajské přehlídky vybírají soubory krajské poroty, do Úpice zase jiná zvláštní porota — a do třetice pak zase ústřední porota na Hronov. Podobně je tomu se svitavskou Národní přehlídkou ruských a sovětských her. Nic proti tomu, pokud jde o poroty fundované — ale přece jenom: není v tom systému festivalů něco nedomyšleného? A tak vítám nápad úpických organizátorů, podle něhož by se zde měly výběrové festivaly konat jen v letech, kdy je Hronov národní (nikoli celostátní přehlídkou) a zastupovat výběrovou přehlídku, která se v tom roce nekoná. A s tím systémem výběru souborů pro Úpici a Svitavy by to určitě šlo také zjednodušit!

Festivaly amatérského divadla jsou naše chloubka — a víc: jedna ze záruk rozvoje a společenského uplatnění amatérských divadelních souborů. Ale rozhodně není zdravý stav, když nejsou nikde ústředně evidovány a neuvažuje se o jejich kategorizaci a nejúčelnějším rozmístění. Proto vítám iniciativu SČDO, který svou dotazníkovou akcí dělá na tomto poli první krok.

J. BENEŠ

OBČAN NA TAPETĚ

Takto by se dal nazvat obsah her uvedených na letošní Krajské přehlídce severomoravských amatérských divadelních souborů v Přerově. Byli jsme svědky ne vždy hotových inscenací (některé měly premiéru přímo na přehlídce), zaměřených proti lidským a občanským necnostem, a to ve hrách, které ne vždy daly možnost hlubšího pohledu na příčiny, z nichž tyto necnosti rostou. Opravdových dramatických konfliktů nebylo mnoho, spíš šlo o scénky ze života, či o scénky na život. Chybělo vzrušení, dramatický zážitek, nové poznání. Platí to jak o Solovíčově hře Stříbrný jaguár, beroucí na paškál problém úplatků, tak o Zelenkově Bumerangu, kde základním problémem záletného manžela je vypovídat, nebo ne, pomoci, nebo ne pravdě a nevinému člověku (ve skutečnosti nejde o dramatický konflikt, ale dějovou konstrukci, která umožňuje vypovídat o nešvarech, počínaje kritickou divadelní praxí a konče úsměvným pohledem na šachistu vrchního s jeho: „... jsem čestný, ať nebazíruju na tom.“). Platí to ale i o Boji se stínem Valerije Tura, kde jde o problém kariéry a morálky kariéristy. Obdobný problém se objevuje i ve všech čtyřech spíš dramatizovaných povídkách než jednoaktovkách Viktora Rozova Čtyři kapky (necitlivost k podřízeným, hrubost a samodurská netaktnost ke spolužákovi, nepostradatelnost lajdáka v práci i nedostatek základního lidského vztahu mezi rodiči a dětmi).

S tím vším se praly soubory, přišly s řadou nápadů, zajímavých hereckých výkonů, objevila se i snaha po hledání vlastního neotřelého jevištního tvaru (Boj se stínem rožnovského souboru). Tyto divadelní půtky však pro divadlo samotné nepřinesly mnoho zajímavého.

Výjimku z nepříliš vysokého průměru tvořila dvě představení. Především inscenace olomouckého Divadla Oldřicha Stibora s nekonvenční inscenací upravené hry Tibora Déryho a Sándora Pose Festival. Studio opět přišlo se svou jevištní poetikou, pro kterou je možno mnoho odpustit, se svým elánem, poctivou prací a smyslem pro specifické hudební divadlo, s písničkami a jevištěm plným pohybu. V březnové podobě inscenace se objevily některé problémy dramaturgické, které bude muset soubor řešit (je ostatně známo o Studiu, že až do konce reprízování

stále na své inscenaci pracuje) i problémy v jevištní práci s komparem, se zpěváky, v rozlišení výpovědí a konfrontací apod. Šlo prakticky o první reprízu, v níž si Studio ověřovalo nosnost některých svých postupů. Nicméně stálo před novým divadelním úkolem a se ctí se s ním vyrovnalo. Motto opakované několikrát v písničce

*„Vypěstěte všude kde se dá
hledá se srdce člověčí
bez něj svět není zahrada
bez něj svět není v bezpečí...“*

se stále naléhavě vrací ve hře rekonstruuji fakta, která jsou reportážně řazena za sebe ve snaze vypovědět o světě, jeho nelidskosti, o náhradním útěku k drogám, o marném hledání lásky a citu a nakonec vůbec o základních lidských hodnotách. Že tyto myšlenky přecházejí výrazně přes rampu, to je nepochybná zásluha ne zcela čistě a hotově olomoucké inscenace, která vychází z poměrně problematického textu. Jde o představení nekonvenční, mladé, hledající netradiční formou cestu k divákovi, s výbornou sjednocující Pogodovou hudbou.

Druhou výjimku tvořila inscenace divadelního souboru Tyl ZK ROH Meopta n.p. Přerov. Soubor pod vedením mladého režiséra Petra Voita vytvořil poutavé a v jednom směru podnětné představení hry Johna Patricka Tančící myši, které mělo svěbytný tvar a které navázalo výborný kontakt s divákem. Vedle režijní práce scházelo se o přesné typové vystižení lidského parlamentu scházejícího se v prádelně Angela Vellucciho (mimochodem znamenitě hraného Fr. Braunerem) objevují se i dobré herecké výkony. Problémem zatím zůstaly některé snové scény — Braunerova v postavě Vellucciho příkladná —, leč i tak hra i inscenace byly sondou do problémů současného člověka a přinesly zážitek divákovi i porotě. Je dobré, že soubor se znamenitou tradicí ožil, že vedle zkušených ochotníků se objevily nové, mladé tváře a že se pustil na cestu odpovědné, náročné inscenační praxe, jak to konečně odpovídá jeho stoleté tradici. Škoda, že technicko-administrativní problémy znemožnily, aby se tento soubor pochlubil svou prací i ve vyšších kolech soutěže — mezikrajových přehlídkách.

ZDENĚK KOKTA

OSTROVSKIJ À LA GOGOL

Ostrovského hra Kdo hledá, najde aneb Ženitba Balzaminova je na první pohled zaprášený obrázek ze života moskevského předměstí, příběh o tom, kterak chudý a neschopný mládenec Balzaminov bohatým sňatkem k majetku přišel. Důsledným přečtením však i v tomto příběhu ze života okraje dávno zaniklé společnosti lze nalézt ostrý pohled velkého dramatika, tvrdého kritika „vlády tmy“. Učinil tak amatérský soubor ZK SVIT, ZPS a RŘ Gottwaldov svou náročnou a důslednou inscenací.

Spoluprací ambiciózního souboru s režisérem Janem Honsov, hercem Divadla pracujících v Gottwaldově, vznikla inscenace, která pouze neodehrává příběh, nýbrž zaujímá jednoznačný názor. Nejde o násilný posun Ostrovského hry do jiného žánru, nýbrž o důsledný výklad, jehož jevištní realizace vyznívá až gogolovsky. Divákovi tuhne smích na rtech, když sleduje, jak přihlouplý a neschopný Balzaminov, toužící uniknout z dusné bezvýchodnosti své chudoby, získává naději na majetek. Mít majetek znamená v tomto světě Ostrovského mít moc nad ostatními, možnost vládnout jim. Balzaminov musí prodat to jediné, co má, musí se bohatě oženit. S kýmkoliv, kdo má peníze. Jenomže majetek, představující moc, se stává v rukou hlupáka nebezpečím pro ostatní. Balzaminov nás nenechává na pochybách, jak užije jmění nabytého sňatkem — oplatí své dřívější ponižování (ale ne mocným, nýbrž bezmocným), bude nespravedlivý a krutý — nadutý hlupák, pozdvižený cizími penězi. Ještě je nemá a už je nebezpečný. A to je výpověď souboru o nespravedlivém světě, kde může být hlupák čím chce, má-li peníze.

Hrušovský soubor uvádí Volodinovy Čtyři kapky. Na Špůrově snímku L. Zakopalová (Larisa)



Inscenace vychází důsledně z Ostrovského a nechává povolna vyrůst Balzaminova před očima diváků z rozpačitého a bezmocného mládence do ztělesnění jeho vlastní hlupácké představy o důstojnosti a nadřazenosti. V závěru stojí před divákem už ne přitroublý mládenec vzbuzující útrpný úsměv, nýbrž nová podoba — strnulý nadutec v darovaném fraku s bičíkem v ruce.

Ladislav Lysoněk hrál svého Balzaminova v režisérových intencích. Ukázal, že má mnoho možností a pravděpodobně i rezervy; úspěšně mu vycházely polohy Balzaminova blouznění. Zdena Dubanská v roli jeho matky byla líná přihlouplá dobařka, dětinsky se těšící z úspěchů svého syna. Výborně propracovaná scéna vyprávění jejího snu a mnoho dalších znovu potvrzuje, že Zdena Dubanská patří k vynikajícím herečkám českého amatérského divadla. Akulinu Ivanovnu Krasavinu, dohazovačku, hrála Dagmar Barošová; už svým zevnějškem bořila představu o tom, že dohazovačka musí být prohaná, mírně nechutná stařena. D. Barošová ji hrála jako temperamentní, hbitou, křiklavě elegantní, mazanou žínku, která si nedělá problémy s morálkou a netají svůj aktivní zájem o mužskou polovinu lidstva. Sestry Pezenovovy (Irena Šuranská a Sylva Slaninová) byly dvojicí trochu romantických, mírně zkažených dívek, které si i z nudy, která je obklopuje, dokážou udělat trochu zábavy. V představení, které jsme měli možnost zhlédnout, hrála vdovu Bělotělovou za onemocnělou členku

souboru herečka Divadla pracujících Eva Matalová. Po dohodě s režisérem vytvořila postavu vdavekchtivé vdovy, akcentující její tupost a lenivou smyslnost, takže se její Bělotělová stává do jisté míry karikaturou ženství. Z menších postav zaujal Miloš Kadlec ukázněným hereckým výkonem v roli Čebakova. Jeho Čebakov je stručný, bezohledný, sobecký, naprosto neschopný vnímat někoho jiného než sám sebe. Růžena Vítková zahrála služebnou Matrojonu s výraznou demonstrací jediného názoru: páni nejsou právě normální, ale trochu vodky se jim dá ukradnout vždycky.

Josef Jelínek navrhl pro tuto inscenaci úspornou, snadno proměnlivou scénu, která dobře charakterizovala beznadějnost prostředí i vlastnosti dramatických postav. Také jeho kostýmy dobře odpovídaly záměru režiséra (otrhaný Balzaminov, bíle oděné sestry Pezenovovy, nápadná, téměř elegantní dohazovačka).

Gottwaldovská inscenace Ostrovského prokázala, že vývoj tohoto předního amatérského souboru se nezastavil ani předchozími úspěchy ani ne právě nejlepšimi podmínkami pro činnost. Po loňské inscenaci upraveného Dykova Zmoudření dona Quijota, která byla strhující podívanou, sáhl soubor po méně složitém dramatu a dokázal, že se dovede vzdát vnějších efektů a třeptných složitostí, jestliže si stanoví jasné svůj úkol. Jeho realizovaný výklad Ostrovského byl jednoznačný a divadelní čin.

ALENA KALÁBOVÁ

KDO VYHRÁL V NUČICÍCH

Nevelký, starší dům v březovém hájku stojí, možno říci, v polích. Je to místní kino a divadlo zároveň. Na první pohled nepřiláká nápadný, až na řadu zaparkovaných aut a na skupiny návštěvníků, kteří tu postávali v květnových večerech okolo pumpy a zaujatě hovořili o ochotnických představeních. Těch večerů bylo celkem šest a onen dům — Lidové divadlo v Nučicích. Kónala se tu v rámci Středočeského festivalu zájmové umělecké činnosti Krajská soutěž ruských a sovětských divadelních her.

Soutěž zahájil domácí sobor Lidové divadlo TJ Sokol Nučice hrou E. Ranneta Probuzení [známou rovněž jako Kriminální tango]. Předvedli zde poutavou a vskutku divadelní podívanou. Režii měl J. Šlapánek, jenž spolupracoval s V. Kotvou (hercem pražského Činoherního klubu). Kromě komediálně řešeného otevření hry, které předznamenalo poněkud jiný žánr, bylo v inscenaci bezpochyby mnoho dobrého. Ostře podané uzlové konflikty, vzájemná pozorná vnímavost partnerů, jasné vědomí souvislosti. Necháme-li stranou několik sporných výkonů, působilo představení jako celek velmi mladě a spontánně. Příkladná péče o mladou generaci se Nučickým zřejmě vyplácí. Hrál se na střizlivé scéně V. Kotvy, již by snad neškodilo několik detailů, dotvářejících charakter prostředí.

Další, v pořadí druhý, vystoupil soubor Tyl KKP z Čelákovice s inscenací Volodinovy Dulciney z Tobosu. Je jedním z neaktivnějších amatérských divadel ve Středočeském kraji a v posledních letech se mu dostalo řady uznání. O jeho inscenaci Volodinovy jemné filosoficko-lyrické komedie, která je bezesporu dramaturgicky objevným činem, bylo už v AS podrobně psáno.

Nové divadlo DK kpt. Jaroše z Mělníku se představilo náročnou inscenací Gogolova Revizora. Překlad Zdeňka Mahlera rozvedl režijně Václav Kaňkovský [herec RDZN] na scéně Zdeňka Marečka. Hře chyběl po první tři obrazy spád i napětí a snad by prospělo zamyslet se nad krácením některých pasáží expozičních scén v samém textu. Poté však jako by se soubor dostal do tempa a celá situace ve městečku postiženém „revizorem“ nezadržitelně gradovala až ke krachu po odhalení jeho dopisu. Revizor byl v podání mělnického souboru hrán o převaze bystrého a přizpůsobivého ducha nad tupým zápecnictvím a byro-

kratismem provinčního městečka. Tento Gogolem věčně zpracovaný konflikt mohl mít ostřejší vyznění, kdyby inscenátoři více zdůraznili zpupnost a autoritativnost těch, kteří se přicházejí bázlívě klanět Chlestakovovi. Za představením je však znát kus pozitivě a náročné práce. Rovněž scéna i kostýmy, jak významově, tak i esteticky patřily ke kladům tohoto představení.

Komedii Sůva autorské dvojice Braginskij — Rjazanov se představil soubor Městského kulturního střediska Revnice. Režii měl S. Sklenář a výtvarnou stránku připravil J. Drobný. Představení známé komedie mělo přes poctivou snahu i práci souboru některé stinné momenty, které by bylo namístě znovu přešetřit a případně pozměnit. Vztah mezi oběma hlavními postavami postrádal jistě lehkosti a něhy, přestože i zde lze mluvit o hereckých kvalitách zejména u představitele Novoselceva (V. Houška). Časté vstupy režiséra představení, který v roli komentátora objasňoval viděné, byly poněkud únavné a značně retardovaly spád. Hrál se na simultánní scéně J. Drobného, která přes svou adekvátnost mohla ještě spoluvytvářet dominantní významové momenty.

Bakov nad Jizerou vyslal svůj soubor Tyl s inscenací hry N. Matjukovského Amnestie. Tato současná komedie o vzestupu a pádu zaměstnance továrny na hračky Solovějčika našla u nučického publika živý ohlas. S povděkem zde můžeme kvitovat podtržení některých aktuálních a lidem blízkých problémů, týkajících se ne vždy právě ideálních vztahů spolupracovníků průmyslového závodu. Režijní schopnosti zde prokázal V. Pěnkava na Bílkově scéně.

Krajskou soutěž uzavíralo představení souboru Tyl OB Říčany známou poválečnou hrou A. Arbuzova Romance ve třech. Také soubor z Říčan se zúčastnil mnoha přehlídek a soutěží a s Romancí ve třech se v letošním roce probíjaval do mezikrajové výběrové přehlídky pro 46. Jiráskův Hronov. Zdařilá scéna A. Noska a L. Roučky zde napomáhala k uskutečnění režijního záměru J. Šatopleta. Inscenátorům se víceméně podařilo odhalit ono jemné předivo vztahů uvnitř milostného trojúhelníku, který se seznámí v době leningradské blokády a na který působí radikální společenské změny po skončení války. Podařilo se vystihnout i souvislost těchto přeměn s vývojem charakterů

jednotlivých postav. Inscenace má až na některé konfliktní momenty souvislou dějovou návaznost. Kontrastují zde klidná, až lyrická místa s prudkými výměnami názorů, což vše ústí v konečném vyznění a poselství hry — ve vážné zamyšlení nad uskutečněním snů a představ starší generace o dnešním světě.

Po důkladném zvážení udělila porota cenu za nejlepší inscenaci souboru Domu kultury kpt. Jaroše v Mělníce,

cenu za dramaturgii souboru Tyl z Čelákovic a dvě ceny za nejlepší herecké výkony: Josefu Beranovi za roli Sancho Panzy ve Volodinově hře Ducinea z Tobosy a Marii Špiritové za Liku z Romance ve třech. Byla to soutěž, ale lze říci, že v ní neprohrál nikdo. Neboť všichni zúčastnění si (mnohdy za ne právě lehkých podmínek, ale s chutí a záplem) jak se říká — opravdu vyhráli.

ZDENĚK ŠIMANOVSKÝ

JIHOMORAVSKÁ REPREZENTACE

Do letošních mezikrajských přehlídek, na nichž ústřední porota vybírala repertoár Jiráskova Hronova, vysílaly české kraje v průměru po dvou inscenacích. Vybrané soubory přijížděly také s posudky vypracovanými krajskými porotami. Otiskujeme zde zkrácené posudky dvou reprezentantů Jihomoravského kraje. Obě inscenace pochopitelně doznaly do přítomnosti mnoho změn a prošly hodnocením dalších porot. Přesto se domníváme, že kritické zachycení jejich původního tvaru bude pro čtenáře, z nichž mnohý má možnost tyto inscenace vidět, zajímavé.

REDAKCE

Dělnické divadlo při ObKVS Brno V náleží k předním amatérským divadelním souborům Jihomoravského kraje. Každým rokem připravuje několik premiér. Jeho dramaturgii slouží ke cti, že se cílevědomě soustřeďuje na současnou dramaturgii naší i cizí. Na loňském 45. Jiráskově Hronovu získalo Dělnické divadlo za inscenaci Bukovčanova tragédie Snih nad limbou Cenu VČKNV a její režisér Pavel Rímský (působí jako stálý spolupracovník a poradce souboru) čestné uznání. Jako třetí premiéru probíhající sezóny (mezitím již byla 30. dubna 1976 v režii Františka Klačky uvedena v čs. premiéře komediální novinka Alexe Koenigsmarka Ostrovy zdánlivé) nastudoval soubor dvojdílnou komedii Jordana Radičkova **Snih se smál až padal**.

Bulharská dramatika je u nás prozatím poměrně málo známa, ačkoliv se v posledních letech rychle tematicky, myšlenkově i formálně rozvíjí. Z brněnských amatérských scén jí nedávno věnoval pozornost také soubor Svatoňov Domu kultury ROH n.p. Zbrojovka (drama K. Georgieva Výjimečná šance). Úspěšný prozaik, dramatik, publicista a scenárista střední generace, zasloužilý umělec Jordan Radičkov je v našem povědomí především svými svěžími knihami povídek pro děti a mládež. Jeho komedii Leden, zkušeným a citlivým překladatelem Milošem Vojtou vtipně nazvanou Snih se smál až padal, má na repertoáru např. pražské Národní divadlo, ale patrně žádný československý amatérský soubor. Jde o text v nejlepším slova smyslu nekonvenční, a zároveň ryze lidový, vycházející z důvěrné znalosti mentality vesničanů a jejich slovesnosti. Příběh z venkovské krčmy, kde se odehrávají podivné věci a dokonce se ztrácejí lidé, aby se místo nich vraceli v opuštěných saních zastřelení vlci, není tučtová detektivka ani horror. Mnohověstevnatá, netezovitá hra o záhadě, která se posléze bez vší mystiky vysvětlí, je jakousi „zimní pohádkou“ pro dospělé, jakou si chlapi vykládají po zabíjačkách za dlouhých večerů u sklenky vína a k níž patří také příjemně strašidelné mrazení v zádech. Autorova básnická fantazie, která vyvolává v život ozvlášťující zázraky všedního dne, pramení hluboko v dětsky hravém vnímání světa a takto proniká k podstatě životní pravdy. Humor, s nímž vidí Radičkov své horaly, kteří již vykročili po cestě socialistického dneška, ale dosud si v sobě nesou nejeđen pozůstatek životního stylu generací svých předků, není humorem karikujícím nebo intelektuálněsky ironizujícím. Je to pohled umělce, který nejen vidí slámu čouhající krajanům z bot, ale váží si jejich drazé nabytých životních zkušeností a má úctu k jejich věkovité moudrosti a tradici samorostlého baječství.

Úsměv nad lidskými předsudky a slabostmi zároveň provází vědomí, že obyčejní lidé a věci kolem nich mají v sobě nevšední poezii a že právě ona je kořením jejich života a měla by jím být i v budoucnu. Radičkovova velmi obtížná předloha je tedy z hlediska dramaturgického nesporným repertoárovým osvěžením, vyžaduje však také inscenátory, kteří by — třeba bez dokumentární znalosti etnografických reálií bulharského venkova — byli s to najít pro její osobitou poezii, fantazii a humor odpovídající jevištní výraz.

Hostující režisér Divadla bratří Mrštíků Pavel Rímský prokázal, že poetice Radičkovovy komedie dobře porozuměl. Text nejen vhodnými škrty průběžně zkrátil, ale uvedl do vlastního děje i tři postavy, o nichž se ve hře pouze mluví, dokonce i jako o mrtvých. Z autorského komentáře

Dělnické divadlo Brno: J. Radičkov Snih se smál až padal

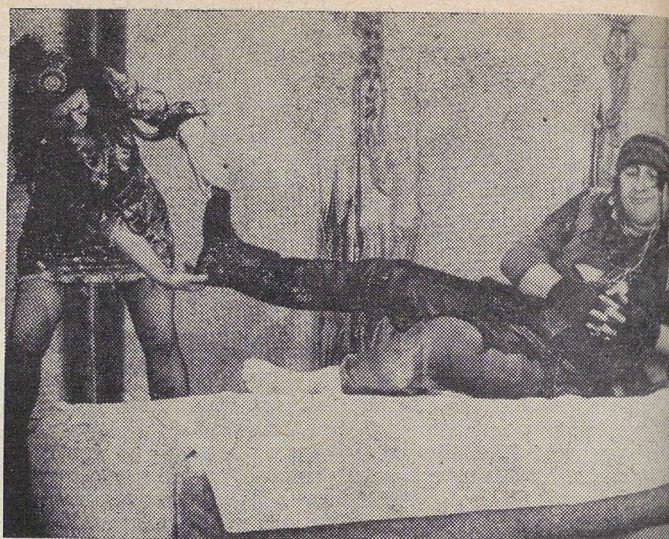


obohatit pak epilog, umístěný do sousední hospody a půvabně pojatý co by rezumující monologická poselství jednotlivých postav a zároveň jako roztančená a rozezpívaná děkovačka s dechovkou, vyjadřující v symbolickém choroedu bratrské společenství živých i zemřelých. Scéna hostujícího výtvarníka DbM Antonína Vorla vynikla stylovou čistotou ve využití teple působícího dřeva obvodových stěn a prostého nábytku, doplněného kamny a několika charakterizujícími detaily; vyvolávala pocit domácké zabydlenosti a poskytovala dosti prostoru hercům, zatímco přivázení vlci se svítima očima byli postupně odkládáni na předscéně. Hudba Otty Bittnera vycházela z autentických folklorních motivů. Pavel Rímský dal zhruba dvouhodinovému nastudování celistvý stylizovaný tvar, v němž je dostatek místa pro poetické ozvláštnění všedních jevů a vkusný osvobozující humor slovní (významem roztomile posunuté cizí termíny v ústech vesničanů, tabuový výraz „tenec“ aj.) i situační (scéna s novinami, hledání ukryté Sofrony, variované gagy s puškou a mnohé další). Počínaje poměrně spádnou expozicí zapojoval režisér všechny postavy do permanentní akce, dobře propracoval odlišnou atmosféru jednotlivých výstupů po odchodu té či oné figury do vánice a dokázal udržet scénické napětí i v momentech mlčení nebo na liduprázdném jevišti; sevřenějším dojmem působila první polovina večera. Rímský našel správný klíč do světa prostých lidí čistého srdce, lidových vyprávěčů, prášiliů a hrabalovských pábitelů: ti koření až kdesi v hlubinách přírodního mýtu a po zákonech báchorky vrství repliky a syžet ve výsledný tvar jakéhosi naivního nadrealismu. Toto divadlo nezvyklé jevištní metaforou vyžaduje ovšem účinnou spolupráci vnímavého diváka, ochotného zapojit do hry také vlastní obrazotvornost.

Radičkovovi hrdinové, odrážející rozličné rysy a životní zkušenosti lidového kolektivu, nejsou při vši zdánlivé jednoduchosti jednoznační, ale zato herecky vděční. Téměř pro všechny role (drama je záležitostí převážně pánské části souboru) našli v Dělnickém divadle odpovídající typové obsazení, takže se jednotliví interpreti mohli svým postavám dostat „pod kůži“ a s patrným hereckým apitem vytvářet charaktery jadrné a zemité. Zuso, majitel ptáka dřevozubce, co si rád pochutná na rakiji, je v decentním podání Miroslava Zlatohlávka tím pravým vykutáleným šibalem — nenápadným strůjcem tajemné atmosféry s řáděním „tence“ a tedy motorem všech strašidelných legrací. Obtížná, v textu blíže nespecifikovaná úloha tvoří tu přirozený svorník večera. Neméně dobře vede si František Klačka v postavě vesnického intelektuála, křivočáře Isaje. Čepice s bambulí a brejličky na nose spoluurčují exteriér tohoto mile praštěného, zbrklého písmáka, který se rád blýskne učenými „městskými“ výrazy a kantorsky poučuje druhé. Isajovo pedantské pojetí života jakožto křížovky s jednoznačným řešením narušuje stále zřetelněji vývoj děje, až se stále roztržitější a domnělou iracionalitou okolností ztupachovatělý hádankář projeví jako zbabělec, když podvodným losováním nastrojuje do nebezpečí druhé. Herec má několik výrazných monologů a je platným partnerem také v kolektivní souhře chlapecké společnosti. Totéž platí o zálesácký statném Lazarovi Josefa Veselého, vyznávajícím se z důvěrného vztahu k přírodě. Svěží komickou figurku drobného lidového mudranta Velika vytvořil Josef Horák. Nejedna z dalších interpretů měl by však výrazně zlepšit artikulaci a dikci.

* * *

Mnohostranně inspirativní osobnost Jiřího Mahena formovala naše moderní pokrokové umění nejen rozsahem a experimentující pestrostí literární tvorby, nýbrž i bohatou a podnětnou činností kulturně organizační. Jeho dramatická tvorba vychází v podstatě z buřičského anarchismu počátku století a její vrcholné období spadá zřejmě do let desátých (Jánošík, Mrtvé moře, Ulička odvahy, Chroust aj.). Mahenův těsný vztah k ochotnickému hnutí (projevoval se koncepčními úvahami o jednotě profesionálního i amatérského divadelnictví, nesčetnými přednáškami pro



Bubíkovy snímky z kroměřížského nastudování Mahenova *Nasreddina*. Nahoře L. Čapková (Princezna) a G. Hrabal (Vyvažeč odpadků), vpravo dole L. Tvarůžek jako Nasreddin

amatérskou veřejnost, režijní spoluprací apod.) zrekapituloval nedávno ve zpravodaji brněnského KKS Listy o divadle doc. dr. Karel Bundálek. Už za autorova života se jeho hry často dávaly na amatérských jevištích — zejména ve dvacátých letech, kdy také byly styky J. Mahena s obcí divadelních amatérů nejživější.

Komedie o třech jednáních *Nasreddin čili Nedokonalá pomsta* (premiéra v Brně r. 1928, knižně r. 1930) náleží k pozdějšímu období spisovatelovy tvorby pro jeviště. Hlavně v ní se Mahen vzdal dosud převažujícímu psychologickému ladění své dramatiky a objevoval kouzlo jevištního lyrismu a uvolněné fantazie na pomezí snu a skutečnosti. Sblížením s avantgardním divadlem poetického období, které se odrazilo již v knížce filmových libret Husa na provázku, dospěl Mahen k svébytnému komediálnímu útvaru, blízkému debureauovské pantomimě a cirkusové klauniádě. Prázdninové pobyty v milované exotické Hercegovině proluly se s legendární postavou tureckého soudce 13. století Nasreddina Hodži, oblíbeného hrdiny lidového humoru celého islámského světa. V dosud živé tradici je Nasreddin aktérem ústně tradovaných i knižně vydávaných příběhů, zdůrazňujících tóny společenské kritiky, demokratismu, soucit s utiskovanými a výsměch lidským chybám i mocným vládcům. Tento blíženec Enšpígla nebo našeho bratra Palečka zlákal ostatně také Josefa Kainara ve hře *Nebožtík Nasreddin* (1959). Mahen z této lidové tradice volně použil pro vlastní námět jen některých anekdot. Jeho hra je lepoprelo bez pevné logické kompoziční stavby, ba s patrnými úskalími dramatické tektoniky (zejména v málo hutném druhém dějství). Přes východní kouzlo „tisíce a jedné noci“ a starých pantomim není komedie jen samoučelnou hříčkou, nýbrž obsahuje také ne jeden sociální a politický jinotaj. Lidé se docela dobře obejdou bez parazitických vládců, mají-li přirozenou úctu jeden k druhému, vlastní zdravý rozum, fantazii, smysl pro humor a radost z každodenních věcí pozemského života. „Tam, kde vládne smích, ani kalifa zapotřebí není,“ říká roztančený chór a dobrácký dědakalif v závěru hry potvrzuje: „Ach, Nasreddine, jaký to bude na světě ráj, až všichni lidé budou tak nadaní fantazií jako ty...“. Z tohoto zorného úhlu můžeme označit Nasreddina za veseloherní období tragického Jánošíka — i zde se hrdina střetává s bezprávným mocným, neužívá však vražedných zbraní, nýbrž vtípu a lsti. Přes nabízející se scénické možnosti neměl Mahenův Nasreddin na našich profesionálních jevištích příliš velké štěstí (životnost této jiskřivé veselohry prokázalo snad nejlépe Ples-

kotovo nastudování v pražském Disku r. 1945). Z dramaturgického hlediska lze tedy jen uvítat, jestliže volání po návratu her Jiřího Mahena na ochotnická jeviště naplňuje právě moravský soubor **SZK ROH Kroměříž** volbou konkrétně tohoto textu.

Režie Nasreddina ujal se opět dlouholetý spolupracovník kroměřížského kolektivu, který má na jeho uměleckém růstu významný podíl — režisér gottwaldovského Divadla pracujících Alois Hajda. Také toto jeho nastudování se vyznačovalo fundovanou profesionalitou a osobitým rozkrytím struktury hry. Každému, kdo práci divadelního souboru SZK Kroměříž sleduje delší dobu, je zřejmé, že tu Hajda v sobě nezapřel režiséra-pedagoga: opíraje se o zaslouženou důvěru celého kolektivu, cílevědomě staví před „svůj“ soubor stále náročnější ideově umělecké, dramaturgické a inscenační úkoly a vede jej odpovědně od někdejšího repertoáru pro osvědčené protagonisty k inscenacím, na nichž se společným úsilím podílejí všichni spoluúčinkující. Stejně náročný dokáže být A. Hajda také vůči sobě: k režim na amatérské půdě nevybírá si — jak bývá zvykem — titul již ozkoušený z profesionální scény, nýbrž podstupuje obdobný proces hledání nových hodnot, který pak zprostředkovává ostatním.

K přípravě Nasreddina přistupoval Hajda nejen jako někdejší inscenátor Kainarova dramatu ve Státním divadle v Brně, ale především jako poučený znalec divadelní poetiky brechtovské. Do původního textu zasáhl místy dost pronikavými, ale přijatelnými a účinnými škrty, zejména ve stavebně sypaném 1. dějství, kde např. vypustil řadu epizodních figurek; místo tří dějství dělí dvouhodinové představení na polovinu, a to uprostřed druhého, palácového jednání. Hajda jednoznačně zdůraznil základní optimistickou a demokratizační ideu hry, především prostřednictvím lidového chóru (ztělesňovaného dvěma dvojicemi žen), který se staví na stranu Nasreddinovy spravedlnosti a pravdy. V duchu Mahenovy úvodní poznámky o úmyslu vytvořit svěží klaunérii pojal Hajda předlohu jako oslavu jevištní obrazotvornosti, jako psychologizováním nezátížené, uvolněné komediantství, jako příležitost „si pořádně zařádit“. Jakoby improvizace rozehrávaná inscenace je nesená řadou vtipných choreografických i slovních nápadů a recesních gagů, které přirozeně vyplývají z charakteru poetického textu, jsou dobře umístěny a poměrně bezpečně skloubeny v promyšlený slovní i pohybový gestus. Místy se vedle textových anachronismů uplatní také momenty autoparodické. Polokruhovitě uzavřená a dopředu protažená scéna Josefa Pulce, opatřená dvěma vchody a dovolující také vertikální rozmístění herců, umožnila komponovat přestavby nečetného mobiliáře přímo do děje a zabýdlet malou plochu větším kolektivem herců. Ryt-

mická hudební složka podpořila zejména davové výjevy. Premiérové představení prozradilo ještě jisté rezervy v celkovém dotažení i vylehčení uplatněných režijních nápadů, interpretačním propracováním temporytmu (zdlouhavější palácové scény počátkem druhé části) a bohužel také v málo pečlivé dikci několika představitelů.

Brechtovský princip byl zřejmý nejen v celkovém plebejském pohledu na svět „zdola“, v prostoru poskytnutém síle myšlenek, v okamžicích vnějškově shodné mizantropie či výtvarného řešení (šibenice u soudcovského křesla z Kavkazského křídového kruhu), v obrysových shodách jednotlivých rolí (Brechtův Azdak i Mahenův Nasreddin jsou každý svým způsobem klaun v soudcovském úřadě) nebo ve zciizovacích efektech (včetně uniformovaného hasiče, který jednoduše přeruší ložnicový dialog Princezny a Abduly a ohláší pauzu); nejmarkantněji se projevil v opětovém uplatnění principu „divadla na divadle“. Po Puškách paní Carrarové, kde úvodní montáž plnila hned několik funkcí a mimo jiné dávala vlastnímu průběhu hry naléhavost osobního svědectví, jeví se premiérová podoba prologu k Mahenově komedii daleko diskusnější a nedopracovanější. Trojici protagonistů, vítajících obecnost, v krátkých etudkách ironicky představujících jednotlivé interprety atp., chyběla tentokrát spontánní bezprostřednost, takže prolog nedokázal hned navázat žádoucí kontakt s publikem. Také motivace prologu tím, že kostýmy údajně nebyly hercům dodány včas, a proto je třeba v tomto ohledu improvizovat, ukáže se jako nepřesvědčivá ve chvíli, kdy divák vychutnává invenci, vkusně karikaturní kostýmní návrhy hostujícího gottwaldovského výtvarníka Josefa Jelínka.

Hajdovo režijní úsilí zaměřilo se opět především na práci s jednotlivými herci, kde si zejména trojice hlavních představitelů dobře rozumí.

Titulní roli všemi mastmi mazaného kádiho v mohutném turbanu a plandavých kalhotách dal robustní Ludvík Tvarůžek východní flegmatičností, s níž se Nasreddin rád vyhýbá svým oficiálním povinnostem (jak obratně odbývá modlitbu před mešitou!) a nepřijemnému zaujímání jednoznačných stanovisek; je-li však již nucen rozhodnout, přijde ke slovu nejen neúplatný soudce, ale mahenovský „bánsník v šaškovitém rouchu“. Tvarůžkův Nasreddin není Kainarův lišák, který dokáže mít v každé situaci vrch; pod nenápadným zevnějškem a nehledaným chováním prosvítá však přirozená inteligence prostého člověka, který si někdy neví hned rady, ale vzápětí projeví bystrost úsudku i žádoucí úřední rezolutnost a tu opět vyváží šprýmem, jenž odhalí relativnost jevů a s pomocí fantazie je dovádí do paradoxních důsledků.

Zkušený Gustav Hrabal předvedl ve vyrovnaném a rovněž prostince modrém vyvažiči odpadků Abdulovi nejen spolehlivého partnerského dvojníka Nasreddinova, ale zřejmě nejlepší postavu večera. Typově dobře obsazen, vytváří statný herec tohoto spokojeného páriu v cárech, holínkách a pletené čepici, který se měl stát nedobrovolným nástrojem Princezny pomsty nad záletným chotěm, jako obvykle uměřenými a nenápadně civilními prostředky, jimiž ukázněně naplňuje režijní záměr. Abdula si je vědom důležitosti své práce pro život akšehirské obce a jeho přirozenou hrdost nezlomí rafinovaná nádhra ani nebezpečí u dvora.

Režisér zjevně vyšel z Abdulova bezelstného oslovování „maticko“ a do úlohy Princezny poněkud překvapivě obsadil zralou herečku Ludmilu Čápkovou. Máme před sebou odkvétající rozmazlenou vladařku, která v ostrých přechodech střídá celou škálu protichůdných pocitů — od bezmocné zuřivosti ješitné manželky, jež se pro malíčkost hystericky rozječí, přes neukojenou, rádoby svůdnou a vášeň slibující koketu až po okamžiky divákova soucitu s touto citově zklamanou, naříkající bytostí.

Výrazný umělecký růst prokázala tentokrát Marie Valachová (Stará chůva), důsledně charakterizovaná nevyrušitelným klidem afektované mondénky znalé palácových intrik, graciózním držením těla a protáhlou intonací. Prince v krátkých bílých kalhotách, rukavičkách a středověké



příběh s chocholem pojal Dušan Pšenko jako poněkud vyžilého aristokrata blazeované mimiky a stereotypních gest. Z mnoha dalších představitelů (režisér zapojil do děje také pěti tanečnic) připomeňme ještě alespoň mladého, pohybově nadaného Jana Mazánka (Hasan) a demagogicky výmluvného Domorodce (Ladislav Mazák).

Soubor kroměřížského SZK připravil inscenaci dramaturgicky přínosnou a v režijním pojetí i v klíčových hereckých kreacích vyhraněnou a důslednou, i mahenovsky inspirativní. Po dosavadních vážných látkách sáhl k předloze, která poskytla prostřednictvím rozpoutané fantazie

hercům i publiku příležitost hodnotné zábavy. Společně tvůrčí zaujetí náročným úkolem vyústilo pod vedením cílevědomého profesionálního režiséra v osobitou, vpravdě kolektivní inscenaci. Opět se ukázalo, že omlazený soubor, navrhovaný již poště jako jeden z reprezentantů Jiho-moravského kraje do širšího výběru pro nadcházející 46. Jiráskův Hronov, netěží z dosavadních zásluh, ale hledá neprošlapané cesty socialistického amatérského divadla, vědom si toho, že zájmová činnost může a má být zároveň činností uměleckou.

VÍT ZÁVODSKÝ

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN PÁTÝ — O NAIVNÍM DIVADLE

„Měli jsme už v ruce aktovky, když nás zdržel Brechtův objev: vždycky prý se divil, že se s lidmi dá tak těžko mluvit o divadelní teorii. Jako by i přátelé mluvili o něčem docela jiném, než co měl na mysli. Ve skutečnosti to má takový důvod: když vykládal svou teorii, vynechal polovinu v domněnce, že něco takového — jako role naivity — je na divadle samozřejmé. Brecht to řekl zcela naivně, bez ironie. Byl to pro něho skutečný objev, že se jeho divadlo už léta posuzovalo jako nenaivní. Byl zděšen: „Většina těch, kdo se zabývají divadlem — a nejen teoretikové — nemají toto slovo vůbec ve slovníku. Jak potom chtějí dělat vážné, rozumné divadlo?“

Potud Manfred Wekwerth v knize Proměna divadla (Praha 1964, str. 22). Neuvádím tento bibliografický údaj nahodou. Jsem totiž přesvědčen o tom, že všechny úvahy, jak hrát Brechta — ať už praktické či teoretické — by měly u nás (a právě a především u nás) začínat od tohoto citátu. Neboť pak bychom se vyhnuli mnohým nedorozuměním, která už po léta v našem divadle ve vztahu k Brechtovi trvají, udržují se a znovu a znovu se vrací.

Zajisté: Brecht měl pravdu, kdy hovořil o tom, že kolem jeho divadelní teorie vzniklo mnoho nedorozumění. Diskutujeme a přeme se o epickém divadle, o zcizení a o mnoha jiných problémech, hledáme nejsložitější a nejkomplikovanější výklady. A na naivitu divadla zapomínáme. Nepochybně se teď někdo zeptá: ale co je to ta naivita? I na to Wekwerthova kniha odpovídá:

„Naivní je zobrazit všechno rouenské obyvatelstvo v Janě z Arcu malou skupinou sedmi osob. Naivní je pozměněný průběh třetí scény v Komuně. Naivní je, můžeme-li říci při vstupu postavy: teď právě přichází ten a ten. Nebo: právě teď se stane to a to. Zobrazení historických událostí u Breughela je naivní, například Pád Ikarů.“

Brecht — jak svědčí Wekwerth — odmítl naivitu definovat. Ale uvedl tyto příklady. Snad proto, že se bál, aby pokus o definici nevedl zase k nedorozumění. Ale příklady jsou dostatečně jasné.

Při studiu hry Dny komuny zjistil Brecht, že jeho spolupracovníci vykládají fabuli hry nepřesně, že přehlédli moment, kdy v ní dochází ke zvratu obranného boje proti Prusům v sociální boj proti vlastní francouzské buržoazii. Chtěl, aby to ve fabuli, která je realizována na scéně, bylo jasné, konkrétně a zřetelně zahráno. A tak došlo na třetí scénu, na její pozměněný průběh, kdy najednou pokus vládních vojáků ukrást děla měl a musel být vyložen už nikoliv jako projev obecné nedůvěry vládě, ale konkrétně jako řešení této otázky: máme věřit vládě, která na jedné straně dává chleba, aby vzápětí poté kradla lidovým obráncům Paříže děla?

Dvě konkrétní fakta stojí tu proti sobě. Chleba a krádež

děl. O tom je třeba hrát všemi prostředky, které poskytuje divadlo. Zdůrazňuji všemi prostředky, neboť Wekwerth vykládá dál, jak si Brecht tuto scénu představoval: „Postupující vojáci by se například měli ukázat spíš jako uličníci než jako vojáci. Iniciátor by mohl nejprve číhat za rohem a přivolávat své kumpány velkými gesty z němého filmu. Po zuby ozbrojené vojsko ať pak nastoupí po špičkách, komicky a zlověstně zároveň.“

Tak tedy: na počátku je konkrétní událost, která se vskutku odehraje. Podtrhuji slovo odehraje. Má v této úvaze význam klíčový. Neboť je to událost, která má svou logiku a pravděpodobnost, věrohodnost. Ale musí být na divadle viditelná a slyšitelná. Nemohu o ní jen hovořit, neboť divadlo se hraje. A zase: právě proto, že je to divadlo, mohu tuto logiku, pravděpodobnost, věrohodnost učinit viditelnější, slyšitelnější prostředky, jež zvýrazní nejdůležitější. Jak říká Brecht: „Je to od vlády pošetilý nápad chtít v noci a v mlze ukrást celé čtvrti děla! Něco takového by nemělo v představení projít beztrestně, událost se musí zcizit.“

Ještě jednou se k tomuto citátu vrátíme pro ono tak frekventované slovo zcizit. Teď budeme pokračovat citátem dále: „Otázka použitelnosti dialektiky na divadle by se měla vůbec posuzovat nově, praktičtěji. Podle jeho názoru je to možnost jak živě zobrazit událost. Brecht podotkl, abych si poznamenal: „Tlustě podtrhněte to živě. Jsou hlupáci, kteří neustále považují živé za mrtvé.“... Proto nemůžeme nikdy dost ocenit požadavek živého zobrazování děje, i když to zní tak prostě. Vztah veškeré filosofie k divadlu ho prý vůbec zajímá jen potud, pokud pomáhá živě zobrazovat společenské procesy, ne víc.“

Kruh výkladu se uzavírá. Naivita je schopnost divadla být konkrétní. Divadlo může být konkrétní jenom tehdy, když může věci předvést tím, že se o nich na jevišti hraje. Když se skutečnost předvede taková, jaká vskutku je a zároveň se všemi možnostmi, jež má právě hra, zdůrazní pro smysly a hmatatelně to, co je nejkonkrétnější: nesmyslnost pokusu ukrást děla, vyměnit je za chléb. Tohle je vlastní podstata zcizení: ona naivita divadelnosti, která vyjevuje pro diváka zábavně podstatu konkrétnosti — v její vnější podobě (co se vskutku stalo) i podobě vnitřní (jaká je podstata společenského procesu). Takto zobrazený dějový fakt kradení děl zároveň přesně demonstruje to, co chtěl Brecht dosáhnout ve vyprávění fabule: změnu obranné národní války ve válku sociální, ozbrojený třídní konflikt. Z konkrétního roste obecné, z jedné epizody pohled na celý společenský proces. A jsme u dialektiky, neboť tohle je jedna z jejích stěžejních zásad, toto vidění konkrétních faktů v jejich obecných souvislostech. „Brecht v poslední době mnoho mluvil o dialektice na divadle. Své divadlo teď většinou nazýval — ne bez úsměvu — „dialektickým divadlem“.“

A už zase může dojít k matení pojmů. Neboť si dovedu představit, jak pojem dialektika znovu dokáže někomu vyvolávat představy divadla neobyčejně složitého, rafinovaného, nesmírně náročného na analýzu, vyžadujícího bůhvíjak bohatou vědomostní zásobu a předchozí dlouhé filosofické školení. Jenže opakujme si znovu s Brechtem: „V našem způsobu hraní divadla je všechno naivní, v na-

šich představeních vypravujeme fabuli, bezprostřední příběh. Přitom mohou nebo musí vyniknout ideje, artistika, ale hlavní věc je právě vyprávění pozoruhodné události."

V první scéně Brechtova Života Galileiho se odehrává toto:

Galileo se myje, Andrea mu přináší k snídani mléko. Galileo vyučuje Andreu, prostého čtrnáctiletého chlapce, astronomii a snaží se mu vysvětlit podstatu Koperníkovy soustavy. Dále mu vykládá o začátku nového věku, kdy věda vstoupí na tržiště. Přichází paní Sartiová, Galileiho hospodyně, která jednak napadá Galileiho, že učí jejího syna hlouposti, jednak ho nutí, aby přijal dalšího žáka, aby bylo čím zaplatit mléko. Vstupuje Ludovico Marsili, bohatý mladý muž, jenž se sice spíše zajímá o koně, ale protože věda přišla do módy a protože Galileo je známý, chce se u tohoto význačného učenice učit. Galileo se od něho dozvídá o vynálezu dalekohledu v Holandsku. Galileo si půjčuje od kurátora padovské školy půl skudu a posílá si Andreu pro čočky, které mu Marsili popsal. Dále potom diskutuje s prokurátorem o postavení vědce, o povinnosti státu platit vědce za to, že chce zkoušet obecné zákonitosti, a nikoliv jen za praktické vynálezy. Andrea přináší čočky, Galileo sestrojuje dalekohled, aby mohl potvrdit, že mu tento vynález vynese pět set skudů, které nutně potřebuje, aby mohl pokračovat ve svém bádání.

Celá tato scéna je předznamenána tímto nápisem:

Galileo Galilei, učitel matematiky v Padově, chce dokázat správnost nové Koperníkovy soustavy. Brecht říká: „Naivní je, můžeme-li říci při vstupu postavy: teď právě přichází ten a ten. Nebo: právě teď se stane to a to.“ Tenhle nápis plní obojí: víme, koho uvidíme, kým je, i to, co se stane. Nic nám není zatajeno. Neboť naivní divadlo se hraje, rozvíjí před našimi smysly. Naivní divadlo nepředvádí složité myšlenkové šarády, které je nutné dešifrovat. Především jediné a hlavně se děje. Teď a zde. Na určitém jevišti v určitém čase.

Samozřejmě může se ozvat námitka: a jestliže se děje to, co už předem známe, potom je to vlastně jenom opakování — byť rozvítené a rozšířené, ale pořád jenom opakování téhož.

Začněme si dávat dějová fakta prvního výstupu Života Galileiho do souvislosti. Třeba takto: zahájme prvním a posledním faktem — Galileo dostává k snídani mléko, na jehož zaplacení nemá; Galileo sestrojí vynález, z něhož má radost, že mu vynese pět set skudů. Scéna začíná a končí stejně: naléhavou potřebou peněz. Předpokládáme-li, že Brecht nebyl autorem, který psal to, co mu pod pero přišlo, že náhoda v jeho díle nemá naprosto roli podstatnou, potom tento začátek a konec na společné téma má jistě svou logiku, nutnost.

Ale jděme dál. Fakta tohoto druhu jsou tu ještě i jiná. Galileo přijímá za žáka Marsiliho, jakkoli je to žák, s nímž bude jenom ztrácet čas. Ale peníze mít musí. Takže tedy místo bádání bude učit člověka, který ho jenom zdržuje a z jehož výuky bude pro vědu nulový význam. A jistě, že problém peněz vrcholí v diskusi s kurátorem, jehož Galileo obviňuje z toho, že celá svoboda bádání je tak říkajíc pro kočku, když je to výnosný obchod pro stát, ale vlastní vědecké úsilí poznat zákonitosti světa se přitom rozbíjí o chronický nedostatek peněz.

Připomeňme si ještě jednou nadpis uvádějící rozebranou scénu: Galileo Galilei, učitel matematiky v Padově, chce dokázat správnost nové Koperníkovy soustavy. Ano, i o tomhle se skrývá dějová fakta hraje. Vztah s Andreou stojí především na Galileiově vůli poučit tohoto prostého chlapce o zákonech a logice nového učení. A Andrea je skoro přesvědčen. Odnese si jablko, které nesní, ale na němž stejně jako Galileo jemu, chce své matce podat důkaz o pohybu Země a Slunce. Nová věda je silná přesvědčivostí svých důkazů, mohla by vejít na tržiště. Jen mít peníze na to, aby mohla být prozkoumána do důsledků, aby z oblasti hypotéz mohla přejít do oblasti prokázané skutečnosti.

Chťtí je jedna věc a moci je věc druhá. Galileo chce dokázat správnost nové Koperníkovy soustavy, protože je vědec, učitel matematiky a z tohoto povolání vyplývá jeho povinnost bádát, poznávat, jít do důsledků v poznání pravdy. Ale nemůže, protože žije ve společnosti, která mu to neumožňuje, neboť ho neplatí za poznání, to jest za nejvlastnější funkci vědce, ale dovoluje mu získat peníze jen tehdy, když svou vědu rozměňuje na okamžité efektivní, užitekovatelné výsledky tak říkajíc prakticistického charakteru.

Brecht nám říká, že Galileo je učitel matematiky s jistou vůlí, s jistým záměrem. Nemáme pochybovat o tom, že má sílu a schopnost dokázat správnost Koperníkovy soustavy. Ale musíme vidět za jakých podmínek a okolností může toto své společenské poslání naplnit. V situaci, jíž se zabýváme, je to jediný a základní problém: smysl a obsah vědecké práce ve společnosti, která pro nejvlastnější poslání vědy nemá pochopení a tedy ani materiální ocenění. O tom se hraje, to se děje. A přes mléko, přes vyučování chlapce, přes přijímání žáka, přes spor s kurátorem a přes sestrojení dalekohledu — abych uvedl jen některá dějová fakta — se vytváří nejkonkrétnější skutečnost, jíž vidíme a slyšíme a jež svědčí o určitém společenském procesu: o poslání, které v nové době věda může mít, ale které si jen těžko z důvodů materiálních získává.

Všimněme si, prosím, jednoho faktů! Rozebrali jsme si jednu jedinou scénu z jedné Brechtovy hry dost podrobně a za celou dobu nepadlo slovo o tom, jaké jsou individuální vlastnosti Galileiovy. A stejně tak nebyla řeč o tom, jaké jsou jeho psychické danosti, předpoklady být takovým či onakým. To Brechta nezajímá. Jeho zajímá postavení vědce, jeho společenská funkce, možnosti vědy. A to, co Galileiho žene do práce, do zápasu, je chuť splnit tu funkci, tu roli, kterou jako vědec má. Všechna dějová fakta míří jen a jen k podstatě a problematice společenské. Otevírají problém jen a jen v této rovině. Jednání Galileiho je takové jaké je, protože je vědec. Jednání jiných postav je takové jaké je, protože existují v jisté společnosti a mají v ní svou úlohu.

Když se v r. 1808 setkal Napoleon s Goethem, pronesl známá slova: „Jaký smysl má nyní osud? Politika — to je osud!“ Tento výrok padl přímo v rozhovoru o divadle a byl odsouzením tehdejší podoby tragédie. V Napoleonovi se tu ozval člověk, který vyšel z Velké francouzské revoluce a který poznal, že osudy jednotlivců a národů se tvoří a realizují právě politikou. Že nezáleží na tom, co člověk chce, umí, jaký je — ale především na tom, v jaké společnosti žije a jak se podílí na politice, která ji vytváří.

Brecht byl a je autorem věku, jehož základní podobu určovala a určuje politika lidových mas, politika proletariátu. Osud člověka byl mu především osudem určeným spoluúčastí nebo odporem proti fungujícímu společenskému mechanismu. Jedině tak viděl smysl svého divadla, smysl jednání člověka a konečně i smysl svých her. Chťtěl vyprávět prosté a jednoduché příběhy, aby vyprávěl o společenském bytí lidí, o činech, jimiž naplňuje společenskou realitu své doby. Jediné určuje vůli, chťtění a činy jeho postav: sociální motivace.

A tady je problém, na nějž se především v našem divadle naráží. Neboť naše divadelní tradice požaduje a upřednostňuje především motivaci psychologickou. Ale odtud skutečně není Brecht řešitelný. Z tohoto hlediska je vskutku něčím nezábavným. Leč nezapomeňme: změnil smysl jedné scény ve Dnech komuny, aby ukázal sociální motivaci jednání postav; aby ukázal, jak se rodí třídní boj. Ale věděl, že to divadlo může ukázat jen naivitou: předvedením konkrétního děje divadelně umocněnými — cizelnými — prostředky. A tohle je jádro jeho díla.

Výzva k tomu, aby se jeho divadlo stalo školou revoluční proměny světa, arénou politiky, jež právě proto, že se děje na divadle konkrétně a ve zvláštní podobě, musí být naivní.

DRAMATIČNOST JEDNÁNÍ A JEDNOTA POSTAVY

OBRAZ POSTAVY A DIFERENCIOVANÉ JEDNÁNÍ

Když má být Azdak v šestém obraze Brechtovy hry Kavkazský křížový kruh na udání bohatých sedláků oběšen, vystoupí zaprášený jezdec podle klasické konvence zrovna v okamžiku, kdy mu obrnění jezdci už utahují kolem krku oprátku, a přečte list velkoknížete, podle kterého má být — vlastně už podruhé — Azdak z Nuchy uveden do soudcovského úřadu. Brechtova spolupracovnice Käthe Rülickeová-Weilerová vzpomíná, že při prvních zkouškách vypadal tento výstup tak: po přečtení listu zvedli prostě obrnění jezdci omdlelého Azdaka, jeden z nich vytáhl oprátku zase nahoru a všichni tři pak rychle odešli. Ernst Busch, který hrál Azdaka, proti takovému řešení protestoval a rozdělil celou scénu na části: „Diferencioval jednání ozbrojených jezdců, z nichž jeden v novém znění okamžitě přiskočil a zvedl ho, zatímco oba ostatní — rovněž překvapení Azdakovým jmenováním — pochopili situaci teprve později a pak rovněž přiskočili. Oprátku nenechal Busch vytáhnout okamžitě, nýbrž nechal ji, aby mu visela před obličejem, takže vojáci se ji na jednu stranu vytáhnout báli, protože by mu to připomnělo, co se tu stalo, z druhé strany ji — z téhož důvodu — vytáhnout museli. Voják, který se k tomu nakonec odhodlal, se na něho na udobřenou usmál (Brecht: „Jako holič, když chce tuzér“) a Brecht připojil nový text: „Nic ve zlém, vaše milostil!“ Pak přejdou všichni tři ve spěchu k Šalvovi, který přinese Azdakovi džbán vína. Teprve pak na Azdakův pokyn odejdou.“

V čem spočívá zásadní rozdílnost obou řešení? Kdyby obrnění jezdci okamžitě odešli, vytvořili bychom si o nich na základě toho, co z Azdakem dělali před příchodem jízdního posla, zajisté jiný obraz. Kontrast jejich jednání předtím a potom činí původní obraz surových žoldáků, který jsme si o nich nepochybně museli vytvořit, bohatším a samozřejmě i méně jednoznačným. Rülickeová-Weilerová píše, že na základě takového rozvedení citované scény bylo obecnstvu umožněno pochopit, že obrnění jezdci, kteří chtěli Azdaka oběsit, jsou vinní i nevinní. Mohli bychom říci, že z druhého znění je jasné, že i oni patří mezi ty, kteří se bojí a musejí bát, zatímco předtím to vypadalo tak, že jenom ostatní se musejí bát jich. Ze začátku jsme v nich mohli vidět jen surové žoldáky. Ne že by další průběh citované scény představoval ve vztahu k tomuto obrazu o nich nějaké dementi. Ale je teď už jasné, co v nich tuto surovost probouzí či aspoň podporuje: rozkazy mocných, které jsou pro ně těžko pochopitelné, ale kterým je nutné se ve vlastním zájmu podrobit. Koneckonců, vydělávají si přece jejich plněním na živobytí.

Pohled pohyblivý se doposud jen jakoby v rámci individuálních psychologických motivací, se po příchodu zaprášeného jezdce rozšiřuje a opravuje, protože se no v slechnutí jeho poselství jednání všech tří vojáků zásadně mění. Z jistého hlediska to dokonce vypadá tak, jako bychom měli najednou co dělat s jinými postavami; totiž z hlediska ztotožňujícího postavu s tradičním hereckým „charakterem“ či divadelní „psychologií“.

BRECHT A KRITÉRIA HERECKÉHO UMĚNÍ

Když byla v roce 1931 uvedena v Berlíně Brechtova hra Muž jako muž, vyvolal výkon herce Lorra, představujícího Galy Galy, velice rozporné ohlasy. Brecht se v souvislosti s tím obrátil na redakci berlínského Börsen-Kurieru s dopisem, uveřejněným pod titulem K otázce měřítek při posuzování hereckého umění. Chtěl v něm ze všeho nejdříve jako účastník všech zkoušek kritiky Lorrova výkonu ujistit, „že to nikterak nebyly nedostatky v hercově nadání, které způsobily, že jeho hra některé diváky zklamala: kdo

u něho při představení třeba postrádal „síl protagonisty“ nebo „schopnost jasně postihnout smysl“, ten by byl snadno u prvních zkoušek zjistil, že herec tyto schopnosti má“. Absence jistých znaků, které někteří diváci pokládali za nezbytné atributy herecké postavy, byla důsledkem toho, že „tyto dosavadní znaky velkého nadaného herce“ podle Brechta „ustupují do pozadí, aby“, jak píše, „udělaly místo znakům jiným, znakům nového hereckého umění.“

A tak u Brechta přestává být kritériem hereckého umění schopnost vytvářet tzv. charakter ve smyslu jednotného — či lépe jednoho, byť víceméně modifikovaně, příp. odstíněně či teprve s postupem děje stále silněji uplatňovaného — principu jednání v každé situaci, principu zakládajícího jednotu herecké postavy — či aspoň jejího jistého historického — tedy v jisté době, příp. v jistém žánrově stylovém rámci převládajícího — modelu. Posuzovány na základě konvence, takovému modelu herecké postavy odpovídající, musely by samozřejmě i figury tří vojáků z citované scény Kavkazského křížového kruhu vyvolat pochybnost o tom, má-li jim být vůbec přiznán status postavy. V daném případě šlo ovšem jen o postavy epizodní, kde se to tak nebralo: nikoli náhodou byla v kritikách Lorrova výkonu řeč o nedostatcích, vyplývajících právě z toho, že šlo o „protagonistu“. V každém případě šlo o postavy, jejichž jednání mohlo být plným právem pokládáno za důkaz absence charakteru v etickém smyslu a podle příslušné konvence tedy rozhodně neschopné toho, převzít úlohu protagonistů.

Na místo konvence jednotného divadelního charakteru, tj. charakteru víceméně předem — a vlastně nezávisle na dramatickém ději — daného, přichází Brecht s koncepcí hereckého jednání plného příkrých kontrastů, a na místo představy o nezbytnosti nepřerušované linie jednání postavy klade požadavek jeho rozvíjení v procesu plném zvratů a skoků. I v uvedeném jednoduchém případě by podle tradiční koncepce muselo jednání tří vojáků ve chvíli, kdy zacházející s Azdakem jen jako s lotrem odsouzeným na šibenici, který se pokusil uprchnout, obsahovat jisté prvky, které by po přečtení příkazu o jmenování soudce mohly docela logicky, přirozeně a samozřejmě vyústit v poslušnost témuž člověku, resp. jednání vojáků by se po přečtení listu muselo vyznačovat takovými rysy servility, které by jen potvrzovaly, že tihle chlapi jsou v každé situaci vždy schopni všeho. Mluví-li se u Rülickeové-Weilerové o úsměvu na udobřenou, se kterým se jeden z nich obrátil k Azdakovi, připomínaje podle Brechta holiče, dožadujícího se spropitného, jde ovšem o něco docela jiného. Frapantně rozdílné jednání ozbrojených jezdců před příchodem a po příchodu jízdního posla ruší tradiční pojetí charakteru jako instance, s víceméně konečnou platností determinující lidské chování, a toto jeho zrušení, pro Brechta tak typické, je založeno na přesvědčení, že kromě nějakých individuálních lidských vlastností existují i obecné sociální zájmy, o konkrétním lidském chování přinejmenším spolurozhodující: jednání tří vojáků je individuálně diferenciovaným jednáním „malých lidí“, s typickými rysy z takového postavení těchto lidí ve společnosti vyplývajících.

Tyto rysy samy o sobě nejsou ale pojaty nikterak osudově: právě rozpornost jednání vojáků ukazuje různost způsobů, jakými se může člověk chovat vůči druhému. A tak se kritériem hereckého umění u Brechta stává nikoli schopnost vytvářet charakter v tradičním smyslu, nýbrž schopnost objevovat rozpornost nesamozřejmě a často přímo nelogické a nepřirozené podoby světa, pojaté nikoli jako cosi osudově daného, nýbrž jako něco, co připouští možnost proměny; což se týká jak lidského jednání, tak uspořádání světa — přičemž jedno na druhém i druhé na prvním zcela závisí.

Způsob, jakým herec vytváří svou postavu, je podle vyjádření K. Rüllickeové-Weilerové u Brechta „v podstatě induktivní“. To znamená, že nevychází z nějaké apriorní představy, nýbrž z jednotlivých případů jednání. Brecht považuje za účelné, „když se herec seznamuje s hrou a s rolí zcela prakticky a všechno se dovídá při provádění. Pak je všechno objeveno při vytváření postavy a to má do sebe cosi hledačského“, píše. „Ještě nikdo neví, i když všichni už začali s vyprávěním, jak to bude dál. Každá příhoda musí klapat jako taková, alespoň zhruba.“ Skoky ve vývoji budou pak podle Brechta „tím nesnadněji zatušovány, odbočky odríznuty a rozpory ‚vyřešeny‘, tj. uhlazeny.“ „Nebudujeme figury, které bychom pak vrhali do fabule, nýbrž budujeme fabuli“, zní Brechtův výrok pronesený při jiné příležitosti, a to, co je v něm stavěno do protikladu, může být také — a možná srozumitelněji — nazýváno apriorně danou podobou postavy a hereckým jednáním.

To všechno se týká i jednotlivého dialogu, scény, výstupu. Představme si například dialog Orlanda s Oliverem na začátku Shakespearovy komedie Jak se vám líbí. „Hlavním úkolem“ (řečeno se Stanislavským) nebo gestem postavy (řečeno s Brechtem) bude v Orlandově případě nepochybně dosáhnout změny svého nedůstojného postavení vůči nejstaršímu bratrovi, který jej ani neposlal do škol, ani se nemá k tomu, aby mu vyplatil jeho malý díl dědictví. Vydeme-li z obecné představy, že Orlando je hrdý a ušlechtilý mladík, kterého bratr utiskuje, řekneme si prostě, že se Orlando musí každou replikou ušlechtilé a hrdě domáhat svého práva. Anebo vyjdeme z představy, že Orlando vzhledem ke své přirozené dobrotě a mírnosti do této chvíle snášel nespravedlivé zacházení nejstaršího bratra, ale nakonec se ho už zmocnil hněv, a bude tedy předepsané repliky říkat s velikým hněvem. V obou případech — a další podobné je možné si představit — jde o stejný princip přístupu k danému — a s příslušnou obměnou odstíněním konečnou ke každému — místu role, a to o přístup, vycházející z apriorní představy „charakteru“ a z takové koncepce herectví, podle níž je celým hercovým úkolem takový charakter „ztělesnit“. Ale můžeme také vyjít nikoli z „charakteru“, nýbrž ze shora stanoveného „úkolů“, příp. „gesta“, a zkoušet prostě různé způsoby, jak by se mohl Orlando domoci svého. Tj. místo pouhého charakterizování jednat — samozřejmě nejenom na základě citovaného cíle, ale i vzhledem k chování Oliverovu, který také nejedná od začátku do konce stejně: máme přece co dělat s dramatickou kolizí, jejíž průběh se replikou od repliky a akcí od akce nějaký vyvíjí v souvislosti s proměnami jednání zúčastněných postav (a vyvíjí se všemi skoky a zvraty, které se v takových případech vyskytují v lidském jednání).

Je samozřejmě možné namítnout, že náplň hereckého jednání určuje přece text replik: jak by tedy herec mohl — nebo pročpak by snad dokonce musel — zkoušet různé způsoby jednání v dané situaci, když tento způsob stanoví už dramatik? Obsah jednotlivých psaných promluv je samozřejmě jedním z činitelů, konstituujících příslušné herecké jednání. Ale nikoli jediným. Má-li například říct Orlando Oliverovi, že je sice nejstarší, ale vyvádí jako mladíček, může to říct s úsměvem velice ironickým nebo v podstatě dobromyslným, může být totiž krajně rozhořčený nebo se naopak bavit rozhořčením bratrovým, tj. může jej chtít ještě víc rozzuřit, nebo naopak uchláchl — co když se třeba předchozí bratrovy prudké reakce sám polekal? Další Oliverova replika ovšem zní „Ty si na mě dovoluješ vztáhnout ruku, ty lumpe“, ale to přece zdaleka nemusí znamenat, že ho Orlando chytil u krku. Takovou reakci mohl Orlando vyvolat i tím, že mu při shora citované promluvě položil smířlivě ruku na rameno. Dohromady tedy dostatek různých možností, jak by měl konkrétně herec jednat — a to bylo za příklad záměrně

zvoleno místo, kde text determinuje hereckou akci na první pohled ještě přísněji.

DRAMATICKÉ JEDNÁNÍ A MOŽNOSTI POSTAVY

Pojetí citované Shakespearovy postavy v duchu tradičního divadelního charakteru předpokládá, že Orlando bude jednat buď jako hrdý mladík, nebo jako mírný a dobrý člověk, kterému prostě už došla trpělivost: tedy buď tak, nebo onak. Pojetí, které na tradiční jednotu charakteru rezignuje, připouští, aby Orlando v tuto chvíli jednal jako prudký mladý člověk, rozhořčený už na nejvyšší míru, vzápětí naopak s pokornou smířlivostí, později zas hrdě a ušlechtilé atd. A mezi jednotlivými replikami, příp. akcemi nebudou žádné logické nebo přirozené přechody: jeho jednání se proto pochopitelně bude zdát velice rozporným. Ne že by mu chybělo něco, co by jeho jednotlivé prvky pojilo dohromady: tímto pojetím bude úsilí vyřešit příslušnou situaci. A jednotlivé způsoby jednání budou reprezentovat jistý počet možností, jak ji řešit, přičemž žádná z nich nebude ideální. V zásadě však bude tento repertoár možných postupů v dané situaci obsahovat dva protichůdné případy: pokud jde o Shakespearova Orlanda, např. takový, který by byl zcela v soulase s hrdým vědomím vlastního práva, nejstarším bratrem hanebně pošlapaného, a opačný, vyplývající z ochoty třeba se před zpuštěným bratrem pokorit; žádoucím cíle nemusí být ale dosaženo žádným z nich. Ano, v příslušném hercově jednání se budou vyskytovat oba dva způsoby: tradiční jednotu charakteru bude opuštěna ve prospěch dramatické jednoty.

Mluvíme-li o tradičním divadelním charakteru, máme na mysli postavu, jejíž jednání je jejím charakterem determinováno. Charakter je v tomto případě pojímán jako něco na způsob údělu: člověk jedná tak, a ne jinak, protože se narodil takový, a ne onaký. Divákovi pak nezbývá než se nad ním rozplakat, nebo zasmát; a v obou případech nelze dodat nic jiného, než že tak to holt s takovým člověkem bývá: jeho osud v příběhu má být přijat jako něco přirozeného, logického, samozřejmého. A herec stojí své úloze tím líp, čím bude jeho jednání vzhledem k charakteru postavy, kterou hraje, samozřejmější, logičtější, přirozenější. Brecht má citlivost docílit, aby divák nezůstal u pláče a smíchu nad postavou, resp. pokud jde o pláč, aby vůbec plakat nezačal, nýbrž aby její jednání průběžně kriticky hodnotil. Toho může být ovšem dosaženo jediné za předpokladu, že herec představí jednání své postavy jako problém.

Charakter není podle Brechta cosi samozřejmě daného a nesouvisí jenom s psychologickými dispozicemi, ale také s uspořádáním světa, ve kterém člověk žije; vzpomeňme jen na rozdělení hlavní hrdinky Dobrého člověka ze Š'-čchuanu. Rozpornost jednání slouží u Brechta právě tomu, aby bylo možné ukázat jednotu postavy jako jednotu dramatickou, tj. nesamozřejmou, nikoli předem danou, nýbrž dosahovanou: tak například nemůže být přece předvedeno hrdinství němě Katrin ze hry Matka Kuráž, za cenu vlastního života zachraňující město Halle, nebude-li předvedeno, že má strach. Právě přítomností takových rozporů se dramatický hrdina — dramatický v klasickém smyslu — liší od hrdiny eposu: už Snell a po něm Jarcho upozornili, že na rozdíl od jiných řeckých sloves, označujících jednání směřující k určitému, konkrétnímu, praktickému cíli, označuje sloveso dran, od kterého je odvozeno slovo drama, jednání jako problém a vztahuje se k tomu momentu, kdy se člověk rozhoduje jednat, volí způsob, jak jednat, a tím taky na sebe přijímá odpovědnost za své jednání. Že se tak pozoruhodného uplatnění tomuto klasickému dramatickému principu dostalo právě v rámci divadla, manifestujícího se jako epické, nás nemusí nikterak mást, uvědomíme-li si, s jakým dramatem a dramatickým herectvím toto epické divadlo polemizovalo.

KOMICKÝ ŽÁNŘ VE STŘEDOVĚKU

Středověk vytvořil vedle vážného náboženského divadla i osobité formy světského divadla komediálního. Máme-li spravedlivě posoudit přínos středověku v tomto směru, nesmíme se omezit na produkce v přísném smyslu divadelní a jím odpovídající dramatickou literaturu. Středověké světské divadlo se provozovalo (a zřejmě i vzniklo) v prostředí různých lidových slavností, zábav a svátků (mezi nimiž čelné místo patří masopustu) a jeho provozovateli byli lidoví komedianti, herci, šprýmaři (ioculatores). V jejich repertoáru byla různá hudební, zpěvní, akrobatická, pantomimická, deklamační a konečně i dramatická vystoupení. Hec předcházel drama; byl jedním z prvků různorodých projevů; proto přechod od forem nedramatických nebo polodramatických k divadlu byl zcela plynulý. Improvizovaná či poloimprovizovaná čísla aktuálně žila v hereckých produkcích, proměňovala se a zdokonaľovala, teprve dodatečně se jim dostalo konečné, literární fixované podoby.

Je tedy zcela správné nazírat středověké komediální divadlo v celkovém kontextu, pro nějž určit znalec této problematiky, sovětský literární vědec M. M. Bachtin souhrnné označení „lidová smíchová kultura“ (nebo též „karnevalová kultura“) středověku. Tato oblast zahrnuje podle Bachtinovy knihy *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Odeon 1976): obřadní a mimetické formy (karnevalové slavnosti, pouliční smíchové výstupy), slovesná smíchová díla, ústní i písemná, latinská i v národních jazycích, a konečně různé formy a žánry familiární pouliční mluvy (nadávky, dušování, lidové kletby atd.).

Společným jmenovatelem rozmanitých lidových smíchových projevů je **osobité vidění světa** („jednotný smíchový aspekt světa“), protikladné oficiální feudální ideologii. Proti vážnosti staví univerzální, všeobjímající smích; proti přísnému řádu — svobodu; proti důsledné hierarchizaci hodnot i hodnot — rovnost; proti vysokým duchovním pojmům — hodnoty přirozené, tělesné. Základním prostředkem opozice a polemiky je v lidové smíchové kultuře **snížování**, tj. převádění vysokých, ideálních pojmů do nížin tělesnosti, pozemskosti, a bláznovské-šaskovské **obracení** konvenčních významů a vztahů **naruby**. Náhornou realizací takové převrácenosti hodnot feudální hierarchie jsou středověké svátky bláznů (nebo též: svátky oslů), slavené v den Mládětek (28. prosince), při nichž se pořádal průvod bláznů (v čele jel na oslu volený král bláznů) a sloužily se různé parodistické obřady (např. mše bláznů).

Poměr projevů v užším smyslu divadelních k lidové smíchové kultuře není jednoznačný: „...středověké divadelně mimetické projevy skutečně tihly svou značnou část k hromadné lidové karnevalové kultuře a stávaly se do jisté míry její součástí. Vlastní karnevalové jádro této kultury však naprosto není čistě **uměleckým** divadelně mimetickým projevem a vůbec nepatří do oblasti umění. Jeho místo je na hranici mezi uměním a životem. Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry.“ (M. M. Bachtin)

Duch karnevalové kultury poznamenal nejen středověké světské divadlo, ale pronikal i do vážných, náboženských představení v okamžiku, kdy se stávala lidovou záležitostí (nevázané komické scény čertů, tzv. diablerie, v mystériích; postavy neřestí a pokušitelů v moraličkách).

Nejvýznačnějším typem středověké komedie je **fraška** (francouzsky: farce), tvořící jakýsi mezičlánek mezi lidovými druhy římské komedie (mimus, atellana) a lidovou komedií renesanční (commedia dell'arte aj.), jak dokládá nejen podobná jednoduchá, ale pádná situační a slovní komika, ale i společná garnitura typických charakterů (pokryteckých podvodníků, prohnanych služů, napá-

lených hlupáků, chvástavých zbabělců, parohatých manželů, hašteřivých a hubatých žen). Její rejstřík sahá od volných veselých scének (staročeský **Mastičkár**) až po větší, dějové ucelené komické útvary. Svým personálem i svým duchem je fraška typicky měšťanská komedie, zpodobující s drsným realismem epizody všedního skrz naskrz světského života.

Fraše se dařilo nejvíce ve Francii, kde její rozkvět spadá do 14. a zvláště 15. století. Nejen námět jí poskytl starofrancouzské **fabley**, krátké — k přednesu určené — zábavné povídky veršem (8-slabičným, sdruženě rýmovaným, který byl vlastní i frašce).

Nejproslulejším dílem francouzské středověké frašky je **Mistr Pathelin** z 2. poloviny 15. století. Jednoduchá zápletky kolem soudní pře spočívá na několikerém podvodu: dvakrát se obětí stává chamtivý obchodník, když se mu nepodaří dostat od podvodného advokáta Pathelina úhradu za dodané sukno, a na to prohraje soudní spor s prohnáním pastýřem, jemuž Pathelin poradí, aby se choval jako blb či blázen a na všechny otázky soudu odpovídal jen „Beé!“ Při třetí při však učenlivý uředník ve lsti přelstí svého učitele: když Pathelin na pastýři vymáhá slíbený advokátský honorář, dostane se mu opět jen nepolapitelné odpovědi: „Beé!“

I když tato řízná komedie nesleduje otevřeně žádné mravní cíle, poskytuje vedle elementární legrace i pronikavý — a rozhodně ne lichotivý pohled do technologie lidské špatnosti, do lidských povah i dobových mravů.

Že záliba v hádkách, sporech, podvodu, lsti a zlodějství je všeobecným rysem frašky, dokládá i její pozdější německá obdoba — **masopustní hra**. Svého vrcholného tvůrce našla v básníku-ševci Hansu Sachsovi (1494–1576), jenž si s oblibou volil jako terče výsměchu přihlouplé a prostoduché sedláky obojího pohlaví (Žárlivý sedlák v očištění, Posel z ráje, Chtěl vysedět telata).

RENEŠANČNÍ KOMEDIE

Tradice středověké lidové smíchové kultury organicky vrůstá do vrcholných projevů renesanční literatury i divadla.

Literárním dovršením a jakousi sumou karnevalových principů je M. M. Bachtinovi Rabelaisovo románové dílo o Gargantuovi a Pantagruelovi, ale přibuzným duchem je proniknut i Cervantesův **Don Quijote** i dramatické dílo Shakespearovo ve všech svých žánrových sférách, i když ne ve všech svých vývojových fázích, alespoň ne ve stejné míře.

Shakespearova zralá komedie je útvar komplexní a souborný. Dá-li se raná **Komedie omylů**, poplatná ještě humanistické nápodobě antických vzorů, označit za čistou situační komedii, zcela závislou na postupu **qui pro quo** (záměna osob, v daném případě dvou dvojic-dvojčat pána a sluhy), je-li **Marná lásky snaha** jakousi poetickou konverzačkou, pracující s vyumělkovanými jazykovými prostředky tzv. eufuismu¹, v Shakespearových vrcholných komediálních dílech (mezi něž počítáme zejména: **Jak se vám líbí**, **Večer tříkrálový** a **Veselé windsorské paničky**)² není žádný ze základních elementů dramatu dominantní nebo lépe: všechny jsou **proměnlivé** dominantní. Pestré a pronikavě viděné dramatické charaktery se projevují a obnažují v důmyslné a komplikované dramatické zápletky (motivované souborem intrik a realizované v řadě výrazných komických situací) a vyjadřují se obrazivě bohatým a vynalézavě vtipným jazykem.

Předmětem smíchu je všechno, celý svět, lidské bytí ve své podstatě, protože máme co činit se smíchem plným, univerzálním, neredukovaným, jehož východiskem je kladný vztah k životu a jeho přirozeným hodnotám — **radostná vitalita**. V rámci tohoto totálního smíchu se uplatňuje i smích kritický (moderně bychom řekli: satirický) — výsměch, namířený proti všemu, co brání životu a lidské přirozenosti plně se rozvinout.

Vždyť co jiného je Kouzelný Ardenský les, kam se utekla družina vyhnaného vévody (**Jak se vám líbí**) a kde si

v mužském převleku namlouvá vévodova dcera Rosalinda svého milovaného Orlanda, než v poetické výhni přetavený utopický svět karnevalové svobody a přirozenosti, stojící v ostrém protikladu a opozici k nesvobodnému a nepřirozenému životu u dvora? Rosalindin převlek není jen situační trikem, zdrojem komických nedorozumění, je též prostředkem, jak obejít společenské konvence a svobodně vyjádřit nedočkavý ženský cit i vyzkoušet zevrubně budoucího partnera. Milostně namlouvání se pod záminkou léčení lásky realizuje skrze škádlení a šálení, skrze milostnou hru, v níž se legrace a láska drží pevně za ruce.

Shakespeareovi milenci jsou vášniví mladí lidé s přetékajícím srdcem a s přetékajícími ústy, z nichž se jen hrnou vtipné metafory, duchaplné hříčky a radostné žerty. Krásný doklad, že prvotním zdrojem smíchu je sympatie a radost: dítě se směje, když je mu při pohledu na matčinu tvář blaze. Teprve později se tzv. dospívající člověk začne smát, když spatří, že kamarád spadl do kaluže.

Aktivní a optimistický smích Rosalindy je jen jednou, i když hlavní linií Shakespeareova smíchového kontrastu. Jiné linie vytvářejí kontrastní páry Prubíka a Kačenky, Silvia a Phoebe s komikou záměrnou i bezděčnou, parodistickou i naivní.

Střetáním různorodých dramatických aktivit je zároveň střetáváním různorodých hledisek: hledisko dvorské se kontrastně kříží s ardenským, hledisko mocenské s mileneckým (láska posléze překonává konflikty, jsouc živlem vše porážejícím a vše smiřujícím); veškeré dění je navíc dvojmo z odstupu komentováno — z šaškovského „pohledu“ Prubíkova a z misantropické pozice melancholického filosofa Jaquese. Tento komentář je nesen (přes rozdílnost osobního postoje mluvčích, mezi nimiž nicméně stále působí zvláštní přitažlivost) společnou vírou v očistnou moc bláznovského smíchu:

*„V strakatý háv mě odějte a volnost
mi dejte pravdu říci, a pročistím
skrz naskrz tělo zkaženého světa...“*

Humor je pro Shakespeara způsobem vidění světa, světovým „názorem“, v němž se středověké karnevalové principy slučují s renesančním humanismem. Prostor Shakespeareova smíchu je velmi široký a jeho rámec je vážný, někdy až krutě vážný: celé ardenské dobrodružství podmiňuje uzurpátorský čin vévody Fredericka, který připravil o korunu a zapudil vlastního bratra.

Je příznačné, že zarputilá vážnost a její rub: nedostatek smyslu pro humor jsou v Shakespeareově komedii spjata převážně se zlem nebo aspoň s deformací lidské přirozenosti: ať už jde o nenávisťně zkreslený satirický portrét Malvolia (vytvářející v rámci **Večera tříkrálového** samostatnou charakterovou minikomédii), o pronikavou studii žárливosti v postavě Vodičky z Pániček (její příliš dramatická poloha by byla při důsledném naplnění pro veselý žánr neúnosná — proto je z vůle autora komicky „shazována“ Vodičkovou druhou podobou, převlekovou rolí Patočky) nebo konečně o nebezpečnou intriku dona Johna v **Mnoho povyku pro nic**, jež přivádí děj až na kraj tragiky a lomí hru do dvou žánrově odlišných rovin. Shakespeareova komedie zahrnuje v komediálním žánru nezvykle bohatý rejstřík pocitových a náladových poloh: vážnost, hraničící až s tragikou, komiku nejružnějšího druhu (od radostného smíchu až po parodii nebo satiru), cit i sentimentalitu, radost ze života i melancholii...

Rozmanitost dramatické látky se odráží v rozmanitosti slovního výrazu. Verš se střídá s výrazně převládající prózou. Verš přísluší partiím vážnějšího rázu (vedle obvyklého blankversu se objevují i formy rýmované, písňové); próza, vlastní výjevům komickým, je složitě odstíněna podle dramatických charakterů a podle druhu komiky.

Souborný (co do výrazových prostředků) a komplexní (co do způsobu vidění světa a následkem toho i co do žánrového rozsahu) typ komedie je adekvátním výrazem Shakespeareovy velkolepé dramatické objektivnosti i jeho přirozené etiky, založené na důvěře v lidskou přirozenost,

na hluboké sympatii k plnému, silnému a ničím nedeformovanému životu: co je zdravé a životaschopné se tu uplatní, prosadí a zvítězí, co je jakkoli porušeno, očišťuje se smíchem.

Konečně: posledním rysem komplexnosti shakespearovské komedie je její univerzální zaměření. Shakespeareovská komedie je určena pro každého: je to výrazně lidové divadlo, které však intelektuálně uspokojí i nejnáročnější vzdělanecký vkus.

V souvislosti s komediální tvorbou Shakespeareovou se mnohdy hovoří o renesančním optimismu. Že to naprosto neznamená odezíráni od strastných a problematických stránek života, dokládá nadmíru pádně vrcholný projev Shakespeareova komického génia: falstaffovské scény z dvoudílného **Jindřicha IV.** (1596–98), které svým ostrým kontrastním světlem přehodnocují oficiální rovinu dramatického dění (mocenský konflikt mezi legálním, leč uzurpátorským panovníkem Jindřichem IV. a odbojnou šlechtou) a proměňují konvenční žánr historické kroniky ve svéráznou komedii-historii, komedii o historii. Proti přísné hierarchizovanému světu feudálních bojovníků o moc groteskně ční hospodářský svět Falstaffův, duchem rovnosti a volnosti i bujným výrazem připomínající slavnostní svět karnevalu. Bytostný outsider Falstaff znamená více než charakter a typ — jako dědic slavné tradice středověkých bláznů a šašků (a do jisté míry i potomek starověkého chlubného vojína a neřestně pokušitelských alegorických postav z anglických moralit) vyjadřuje i demystifikující způsob vidění a hodnocení historické skutečnosti. Deklasovaný šlechtic, jemuž z celé urozenosti zbyl pouhý prázdný titul, se tak přibližuje hodnotícímu postoji obyčejného člověka té doby, jehož se šarvátky privilegovaných týkaly jen potud, že jimi strádal, aniž v nich měl sebemenší šanci.

Falstaffův pohyb historickým jevištěm není nepodobný Švejkovu počínání v 1. světové válce: jeho údajná zbabělost je velmi uvědomělou komickou hrou. Falstaff vystupuje na frontě jako herec, který bystrými komentáři a převrácenými válečnými činy válku paroduje (ta pověstná láhev sherry v pouzdru na pistoli mluví za všechno!); skrze komickou hru, smíchem ostře demaskuje oficiální feudální svět a jeho ideologii.

Ale ani tento smích není jen redukováným, na negaci a kritiku zúženým výsměchem z úst blázna-šaška, odhalujícího skutečnou pravdu tím, že obrací běžné „pravdy“ naruby. Falstaffova radostná tělesnost, překypující vitalita a požívačnost provokativně manifestuje příklon k přirozeným věcem světa (v polemice s mocenským zneužíváním hodnot „duchovních“); Falstaffův smích je výrazem elementární radosti ze života a nepotlačitelné chuti k životu. Je to univerzální, věčný a všezahrnující smích, tryskající z vědomí pomíjivosti i trvalosti bytí, smích nad věčným koloběhem přírodního dění, smích, nad nímž se rýsuje sen o návratu zlatého věku svobody, rovnosti a hojnosti.



Vedle tendence ke komplexnosti a syntéze (charakteristické pro Shakespeara, ale uplatňující se i v tehdejší dramatické tvorbě španělské) působí ve vývoji renesančního komického žánru i tendence opačná: tendence k diferenciaci žánru, s níž je spjata redukce komiky, smíchu.

Tento proces probíhal i v alžbětinském divadle, ale zvláště nápadně v renesanční Itálii, kde vznikly dva zcela odlišné a ostře oddělené typy komedie: vzdělanecká *commedia erudita* a lidová *commedia dell'arte*.

Proces diferenciaci komediálního žánru dovršuje teoreticky i prakticky (v tvorbě Molièrově) francouzský klasicismus.

ZDENĚK HOŘÍNEK

1) Eufuismus, pozdně renesanční afektový styl, libující si v intelektuálně náročných slovních hříčkách, aliteracích, antithesích aj. Název je odvozen od románu Johna Lylyho (1554 až 1606) „Euphues“.

2) Dobou vzniku spadají všechny tři hry do pouhých dvou let mezi rokem 1599 a 1601.

ZÁPISNÍK

ZLEBY V programu 8. ročníku krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů Středočeského kraje vystoupily: Dětský soubor Jitřenka ZDS Uhřetického (D. Jandová — Čarodějny báli), Tyl KaSS Žleby (Tyl — Lesní Panna), Vojan Libice n. Cidl. (Braginskij-Rjazanov — Sůva), KP Kácov (Stroupežnický — Naši furianti), Divadlo mladých Žleby (H. Bednářová — Daň zraní), KaSS Starý Kolín (J. Fricke — Druhá tvář), Vydra ZK Vitana Byšče (J. Korbel — Soušedí) a SZK Bystrice u Benešova (K. Rodovský — Hadí ostrov).

LIBOCHOVICE Na programu už 19. ročníku populárního festivalu, pořádaného SZK ROH Sklo Union a jeho divadelním souborem Scéna pod patronátem Českého odborového svazu chemického, papírenského, sklářského průmyslu a tisku, sdělel OKS Litoměřice, KKS Ústí n. L. a MNV Libochovice, byl letos v květnu a červnu pozoruhodný repertoár: I. Olbracht, Nikola Šuhaj loupežník (Čelákovice), O. Zelenka, Bumerang (Kralupy), F. Kožík, Komediant (Čapek Děčín), J. Jilek, Silvestr (Bílina), A. Arbuzov, Náš milý starý dům (Česká Lípa), R. Lošťák, Chůze po kamení (Malé divadlo Ústí n. L.), Arkanov-Gorin, Svatba pro 800 miliónů (Radonice), R. Ibrahimbekov, Jako lev (Boletice), A. P. Čechov, Úsměvy a slzy (aktovky, Máj Praha), F. Hrubín, Křišťalová noc (Libochovice) a 4 dětská představení. Na závěr se konal slavnostní večer k 50. výročí založení libochovické Scény. K celé akci se ještě v časopise vrátíme.

CHLENY (okres Rychnov n. Kn.) Letošní okresní přehlídka, která se konala v květnu, přinesla hlavně inscenace z české a světové klasiky. Rychnovský soubor Tyl nastudoval oblíbenou Gogolovu komedii Ženitba a soubor OB Sedloňov odvážně sáhl po obtížné komedii francouzského autora G. Feydeaua Dámský krejčí. Do třetice se světové klasiky komediálního repertoáru se objevil Nestorův Lumpacivagabundus, kterého zvolili mladí ze souboru SSM MDPK Kostelec n. O. Tento nový soubor přebírá tak žezlo po dřívějším kosteleckém souboru JKP, který se již před časem odmítl. Dětem zahrál dětský divadelní soubor ZDS populární Zlatovláska Josefa Kainara. Letošní Chleny demonstrovaly především divácky, a samozřejmě i ochotnický zájem o komedii, i když pro zúčastněné soubory právě tahle oblast nebyla lehkým úkolem.

PP

BYSTRÉ Okr. kulturní středisko a OV Svazu družstevníků rolníků ve Svitavě spolu s MNV, OB a TJ Sokol v Bystrém uskutečnily na počest 55. výročí založení KSČ okresní divadelní přehlídku, na níž domácí ochotníci uvedli Hrubinovu Křišťalovou noc, Lidové divadlo JKP Svitavy Vampirovou Staršího syna a ochotníci z Moravské Třebové hru Poštovní známka z Vídne (autor Ardi Liives).

VOLYNĚ Skončila krajská přehlídka vesnických divadelních souborů Volynské divadelní jaro 1976, kde soubory Jihočeského kraje soutěžily o putovní pohár a postup na národní přehlídku ve Vysokém nad Jizerou. Podánilo se to znovu Dramat. odboru TJ Sokol Sedlice, který po loňském úspěchu s Gogolovým Revizorem letos získal prvenství se sovětskou hrou Most (autor Al. Čchaidze). Na závěr přehlídky uvedl domácí volynský soubor mimo soutěž Moliérova Tartuffa.

KARLOVY VARY Poslední premiérou známého Divadelního studia D3 byly Vampirovy aktovky, uváděné pod názvem 20 minut s anělem v režii V. Ondráčka. Letos v listopadu se tento sympatický soubor dožívá svého patnáctého výročí povítky práce pro divadlo.

HEJNICE Ve dnech 23.—25. dubna 1976 se v Hejnicích, severočeském městečku v jizerských horách, uskutečnila Mezikrajská přehlídka dětských divadelních souborů. Ve třech dnech se na hejnickém jevišti vystřídal šest dětských divadelních souborů. Severočeský kraj reprezentoval dětský divadelní soubor ZDS Tanvald, který uvedl „Hru na pohádku“, soubor 4. ZDS Litoměřice s hrou Jaromíra Sypala „Co vyprávělo smetiště“, a soubor „Radoňáček“ z Radonic u Kadaně s hrou Jaroslava Velešova „Boty z Pohádky Lhoty“. Z Východočeského kraje přijel do Hejnic dětský divadelní soubor ZDS Vysoké Mýto s hrou svého vedoucího Josefa Mlejníka „Létající třída“, soubor ZDS Bystré u Poličky s hrou Jaromíra Sypala „Koráb Racek“ a soubor ZDS Litomyšl s muzikálem „Gentleman z osmičky“ od Vladimíra Šauera. Všechna představení sledovala ústřední porota, která v diskusi s vedoucími hodnotila přehlídková představení, způsob práce v souborech a společně s vedoucími se zamýšlela nad dalším vývojem souborů a dětského divadla vůbec. Přínosem přehlídky bylo, že se objevily pokusy o netradiční pojetí divadla hraného dětmi a pokusy o vlastní textovou tvorbu. V této oblasti se nejvýrazněji a jako nejlepší projevil dětský divadelní soubor ZDS Vysoké Mýto, jehož vedoucí J. Mlejnek

byl rovněž lektorem semináře uskutečněného v rámci přehlídky. Přehlídka byla nejen přínosem pro zúčastněné soubory s možností konfrontace práce, ale zároveň byla obohacením kulturního a společenského života Hejnic.

VO

KUTNÁ HORA Chci se ještě poznamkou vrátit k festivalu Tylova Kutná Hora, o němž už zde bylo psáno, k závěrečnému matiné, jehož pořad byl sestaven z úryvků jednotlivých Tylových her, nastudovaných devíti soubory kutnohorského okresu. Režii celého pořadu měl zkušený kutnohorský režisér O. Lubina a průvodním slovem provázela L. Krčák ve velmi pěkné, podmanivé hudební a zvukové kulise. A tak jsme měli možnost zhlédnout scény z řady Tylových her v podání různých souborů. Zahájil kroužek OB z Mikuláše úryvkem z Paní Marjánky, soubor OB ze Zbraslavi se pochlubil ukázkou z Paličovy dcery. Vězeňskou scénu ze Strakonického dudáka sehráli členové kácovského souboru. Soubor TJ Paběnice si vybral scénu z Chudého kejklíře a OB Malešev z Kutnohorských havířů. Husův dialog s Pálčem ve vězení z Jana Husa zaujal v provedení zkušených zaslavských ochotníků. S ukázkou z Tvrdohlavě ženy, kterou má nyní na repertoáru, přišel domácí soubor Tyl, scénu z Jiříkova vidění předvedli mladí ze Zruče nad Sázavou a pořad uzavřel soubor Tyl KaSS Žleby scénami z Lesní Panny. Ukázky nebyly vždy vyrovnané, jejich provedení bylo podminěno úrovní jednotlivých souborů a režisérů. Celkem je však možno bez nadsázky pochválit všechny za dobrý nápad a pestrou, neobvyklou podívanou, která znamenala nejen pletní vzpomínku na J. K. Tyla, ale především připomínku současné ochotnické dramaturgie.

L. L h o t a

PRAHA Akce Ochotníci Národnímu divadlu, která je součástí závazků na počest XV. sjezdu KSČ, probíhá podle potřeb Národního divadla. Do konce května se na pracovištích vystřídal 7 souborů. Počet závazků se zvýšil na 24, počet přihlášených členů je kolem 600, což znamená asi 12 000 hodin. Přihlášily se další ochotnické soubory: K. Čapek z Chomutova, Slezáci z Opavy-Kateřinek, soubory z Teplic, Žatce, Loun, Zbraslavi, Bechlína a loutkářské soubory Malé divadlo ze Svitav a Lucernička z Děčína. Brigády budou hrabat i v příštím roce. ND hradí náklady na dopravu a zajišťuje společné bezplatné ubytování. Přihlášky se zasílají na ÚV SČDO, Krymská 21, 101 00 Praha 10 — kopie přihlášky na s. Pavla Horu,

ved. jevištního provozu ND, Národní 2, 110 00 Praha 1 (tel. č.: 298639). Přihlášky zasílejte nejméně čtyři týdny předem!

ČESKÁ TŘEBOVÁ IV. Železničářská Česká Třebová — celostátní přehlídka zájmové umělecké činnosti železničářů v oboru malých jevištních forem se koná ve dnech 18.—19. září na Malé scéně ZK ROH železničářů v České Třebové. Hlavním pořadatelem je i letos Ústřední kulturní dům železničářů.

CHRUDIM XXV. loutkářská Chrudim se konala od 3. do 10. července. Skupina amatérských loutkářů SČDO zajišťuje setkání svých členů, informační stánek a výstavku, vydá příležitostné číslo Občasníku Rolnička a organizuje seminář loutkářek-učitelů mateřských škol.

KOUTEK SAL SČDO

— Na počest jubilejního X. Třebického jara, festivalu amatérských loutkářů Jihomoravského kraje, uspořádal oblastní výbor SČDO spolu s Okresním kulturním střediskem Bedřicha Václavka v Třebíči výstavu loutek ze sbírek Františka Krula pod názvem „Loutky, naši věrní kamarádi“. Ve výstavní síni okresní knihovny se mohli malí i velcí návštěvníci seznámit s vývojem rodinného loutkářství u nás. V rámci festivalu se rovněž konalo zasedání oblastního výboru SČDO.

— Plastiku „Cena PhDr. Jindřicha Veselého“, kterou vytvořil akad. sochař Bohumír Koubek, bude vedení SAL udělovat již od 25. Loutkářské Chrudimi za mimořádné výsledky a zásluhy o amatérské loutkářství.

— Ve dnech 22.—25. dubna se konal již tradičně v Ústí nad Labem festival loutkářů amatérů Severočeského kraje. Jedním z pořadatelů byla i Skupina amatérských loutkářů SČDO, která všem zúčastněným kolektivům věnovala upomínkové dárky.

— SAL a Česká sekce UNIMA společně pečují o výkladní skříň v pasáži vedoucí k pražskému divadlu Loutka. Uvedené prostory v květnu nově upravila akad. sochařka Jitka Trčková. Loutky zde budou postupně vystavovat pražské soubory, členové SAL SČDO a UNIMA. Tentokrát dostaly slovo loutky z Říše loutek, Kováčka a Jiskry.

— Pod názvem „Co chcete vědět o Muzeu loutkářských kultur v Chrudimi“ uspořádaly SAL a Kulturní dům hl. m. Prahy setkání pražských loutkářů. Zaslíbený výklad o budování muzea a jeho perspektivách podal ředitel muzea Jarmil Chládek. Přednáška byla vhodně doplněna filmem a světlými obrazy.

PSL

S Ú Ť A Ž

Osvetový ústav v Bratislave a Divadelná služba n. p. Martin vypisujú autorskú súťaž na vytvorenie návrhu na výrobu **univerzálnej scénickej stavebnice** pre ochotnícku divadelnú činnosť.

Podmienky súťaže:

1. Súťaže sa môžu zúčastniť občania ČSSR, a to jednotlivci alebo kolektívy. Súťaž je neanonymná. Návrhy treba poslať na adresu: Divadelná služba, n. p., ul. Ambra Pietra 6, 036 80 Martin.

Práce do súťaže zasielajú autori doporučene a na poštovej zásielke uvedú svoju adresu, resp. adresu vedúceho súťažiacieho kolektívu.

2. Do súťaže sa môžu poslať iba návrhy pôvodné, doteraz verejne nepoužívané. **Uzávierka súťaže je dňa 31. januára 1977.** Návrhy, ktoré prídu po tomto dni, sa do súťaže nezarádajú a vrátia sa ihneď autorom.

3. Súťaž na návrhy univerzálnych scénických stavebníc sa vyhotovujú v meradle 1:10 a musia obsahovať:

- výtvarné ilustrácie farebné, a to celkový pohľad a jednotlivé časti scénickej stavebnice;
- technické výkresy (pôdorysy, návrhy, rezy) s rozmerovými kótami;
- detailný rozpis materiálu podľa druhov;
- detailný rozpis spojovacích častí scénickej stavebnice;
- návod na postavenie a manipuláciu scénickej stavebnice;
- maketu 1:5 a z komplikovaných detailov prototypy v meradle 1:1 (zámk, spoje apod.);
- sprievodnú správu, t. j. technický popis a popis variability použitia súčasnej univerzálnej scénickej stavebnice podpísanú autorom, opatrenú dátumom vyhotovenia a s adresou tvorcu.

4. Univerzálna scénická stavebnica musí ochotníckym divadelným súborom dávať možnosť využívať jej variabilitu

— stavebnicový charakter a možnosť dopĺňovať ju doplnkami vlastnými, i tými, ktoré autor popíše v sprievodnej správe.

5. Súťažné návrhy posúdia do 31. marca 1977 členovia odbornej komisie, ktorú vymenujú vypisovatelia súťaže. Odborná komisia má právo navrhnúť vypisovateľom víťazné práce na udelenie týchto cien a odmien:

I. cena	Kčs 10 000,—
II. cena	Kčs 7 000,—
III. cena	Kčs 4 000,—

Ak komisia niektoré ceny neudelí, má právo navrhnúť vypisovateľom súťaže ich rozdelenie vo forme odmien. A to autorom takých súťažných prác, ktoré nedosiahli síce úroveň III. ceny, ale sú ináč osobitne cenné.

Na rozdelenie neudelených cien vo forme odmien možno použiť najviac Kčs 10 000,—. Odmena nemôže presiahnuť Kčs 2000,— a nemôže byť nižšia ako Kčs 1000,—. Výnimku z ustanovenia o odmenách môžu na návrh komisie udeliť vypisovatelia súťaže.

6. Súťažné práce, ocenené a odmenené sa stávajú majetkom Divadelnej služby n. p. Martin, ktorá ich môže použiť pre výrobu vo vlastnom podniku.

7. Autor oceneného alebo odmeneného návrhu má právo zúčastniť sa výtvarného a projektového dotvorenia svojho návrhu pred zaradením do výroby, a to na základe osobitnej dohody, resp. zmluvy s Divadelnou službou n. p. Martin.

8. V rozsahu podstaty vypísanej súťaže Divadelná služba n. p. Martin prijme aj dielčie **zlepšovacie návrhy** k terajšej scénickej výrobe. Ak po posúdení odbornou komisiou budú použiteľné vo výrobe, odmení autora zlepšovacieho návrhu podľa platných predpisov o odmenách pri realizovaní zlepšovacieho návrhu.

9. Výsledky súťaže zverejnia vypisovatelia v tých časopisoch a novinách, v ktorých uverejnili súťaž.

OSVETOVÝ ÚSTAV BRATISLAVA

DIVADELNÁ SLUŽBA n. p. MARTIN

MICHAIL ZOŠČENKO

SVATBA

Fraška o jednom dejstvi

Podle překladu S. Minaříka upravila Jarmila Černíková

Pokoj. Troje dveře. V koutě je prostřený stůl. U stolu sedí Otec a pije vodku. Levé dveře jsou otevřené. Za nimi, ve vedlejší místnosti tančí hosté za doprovodu harmoniky. Vejde Matka. Není stará, navíc se snaží vypadat mladě. Přes ramena má velký šátek.

MATKA: No tak, co je? Svatební koláč je hotový. Hosté jsou tady. Ale naši mladí tu ještě nejsou.

OTEC: Kdyby raději vůbec nepřišli... Říkám ti jako otec: jsem proti takovým sňatkům. Znají se tři dny a bác ho — muž a žena. Blahopřejeme. Vezměte si svatební koláč. Slával Nazdar!

MATKA: Jiný by se radoval, že se mu dcera vdala, ale on! Nezbázněl ses, lemtat vodu a ani na hosty nepočkat?

OTEC: Nelemtám! Vypil jsem jednu štamprlíčku. Pro rovnováhu. A stejně jsem proti takovým moderním sňatkům. Takové sňatky se mi vůbec nelíbí... Znají se tři dny a už se jdou zapsat na úřad jako manželé.

MATKA: Neznají se tři dny, ale týden.

OTEC: I kdyby týden. Vždyť si ženich nevěstu ještě ani pořádně neprohlédl. Co když teď přijde a nebude ji chtít. Řekne, že byla taková a taková a bez

klobouku a bez kabátu že je maková a že takovou měru nechce.

MATKA: Aby tě husa koplal! Už jsi zase pod obraz! Podle mého názoru je všechno v pořádku. Tys byl, jestli se nemýlím, sedm let mým ženichem a co z toho vzešlo! Tenhle násoska, co tu sedí přede mnou. S modrým nosem.

OTEC: Hleď si svého nosu a nedotýkej se mého sebevědomí. [Zvonek] A už jsou tu z úřadu! [Vchází Dcera v kabátě a klobouku]

DCERA: Jsou šaty hotové?

MATKA: Kde máš ženicha?

DCERA: [svléká kabát a věší

ho na věšák]: Musel k holiči pro kamaráda. A taky se dát učešat. Přijde hned. Honem, musím se převléknout.

OTEC: [pošklebuje se]: To je kráska! Nevěsta přijde sama, protože ženich musel k holiči. To se nemohl dát ostříhat dřív? To je kráska! Náramně moderní sňatek! Já se chystal na svatbu přes měsíc! Půl roku před svatbou jsem chodil do lázní a k holiči!

DCERA: Aha, už jste zase pod obraz, blahopřejil!

OTEC: Pod obraz! To je doba, to jsou mravy! Ani kousek romantiky — ani klid na napítí!

DCERA: Jděte k čertu! A nepřekázejte, ať se mohu pře-

vléknout! (Zvonek) To bude on... honem šaty. (Odběhne do pravých dveří)

MATKA: Jen račte dál. Už jsme všichni. (Vchází Muž a Žena)

OTEC: Až na ženicha. Onduluje si u holiče hlavu.

MATKA: Odložte si kabáty...

I. HOST: Blahopřejeme! Moc nás těší...

ŽENA: A že tak najednou? Prý se seznámili v tramvaji?

MATKA: Ale kdepak, v tramvaji ne.

I. HOST: A my slyšeli, že v tramvaji.

MATKA: V tramvaji se jenom viděli. Seznámili se na plošině.

OTEC: Chá! Tři dny...

ŽENA: To je přímo pohádkové...

DCERIN HLAS: Mami, pojd' mi pomoci s účesem! (Zvonek)

MATKA: Já jsem na roztrhání. Hned, hned! (K hostům) Pojďte, prosím, dál. (Ukazuje do otevřených dveří. Vchází Ženich a jeho Kamarád)

KAMARÁD: Je to tady? Ženich a netrefí k nevěstě!

ŽENICH: Snad je to tady. Nebo ne? Ba ne, počkej — ty lidi vůbec neznám.

KAMARÁD: Tak je to tady, nebo ne?

MATKA: Ale božítku... To je přece ženich! Opuštěte, hned jsem vás nepoznala.

KAMARÁD: Co to povídáte... ženich je přece on... já jsem jeho kamarád.

MATKA: Opuštěte... hned jsem vás nepoznala...

ŽENICH: Ženich, ženich, to jsem já... kdepak byste mě poznala... viděli jsme se jen letmo. Vy jste maminka? Velmi mě těší.

DCERA: Mami, tak kde jsi?

MATKA: Opuštěte! Už jdul! Odložte si kabáty. Otče, postarej se o ně, zabav je. Uved' je k hostům, násosko!

OTEC: Velmi mě těší. Nedáme si štamprlíčku? Posadte se. K hostům se ještě vždycky dostanete.

ŽENICH: Thank you.

KAMARÁD: To nemůže nikdy škodit.

OTEC: Ach, pánové, pánové! Je konec romantiky. Člověka nenechají ani v klidu se napít. Dřív to všechno bylo krásnější. Dřív nosila nevěsta otce na rukou. Ale teď! Prý jsem pod obraz! (Křičí) Dřív by se přede mnou darebák ženich plazil po kolenou!

ŽENICH: To byste chtěl trochu moc! Po kolenou bych se plazil nerad!

KAMARÁD: On to myslí obrazně. Na vaše zdraví!

OTEC: Na zdraví!

ŽENICH: A kdepak je má nevěsta? (Dobývá se do dveří)

HLASY: Sem nikdo nesmí!

OTEC: Vykašlete se na ně! Víte co? Náramně jste se mi zalíbil. Připijeme si na bratrství. (Šeptá) V koupelně mám láhev šampusu. Schoval jsem ji tam před hosty... Rychle ji vychrupneme... a ten váš kamarád ať jde k hostům. Pro tři by to bylo málo. (Odhází)

KAMARÁD: Zatracený dědek! Ne aby pozval i kamaráda. No počkej! Já ti to tu roztočím. (Dá se do jídla a pítí, na stůl postaví dámský střevec)

DCERA (vchází s Matkou, Kamarád zmizí): Nerozčiluj se, maminko! Ženich mne poprvé uvidí bez kabátu a šaty vypadají, jako kdyby je vyplivla kráva.

MATKA: Šaty jsou náhodou velice krásné.

DCERA: Krásné! Vždyť je to pytlovina.

MATKA: Tak si přes ně hod' můj šátek.

DCERA: Dejte mi ho. (Přehodí si ho přes ramena)

MATKA: Teď je to báječné!

DCERA: Báječné! Samozřejmě, protože šaty není vidět.

MATKA: Dej už pokoj a jdi se raději podívat do trouby! Nohy se mi třesou únavou. (Odejde, vchází Ženich s Otcem a za nimi Kamarád)

OTEC (Ženichovi): Pepo, pojd', dám ti pusul Pepo, ještě jednu. Nepospíchej! Buď trochu romantický!

ŽENICH: No dobře, dobře! Přestaňte už žvanit!

OTEC: Když už ses oženil... tak ať je v tom aspoň teď kus romantiky. Jako to bývalo dřív. Vezmi nevěstu pod paži a veď ji slavnostně ke stolu.

ŽENICH: No dobře, dobře! Ale kde je? (Podívá se do vedlejší místnosti) Oblékla se a odešla.

OTEC: Vezmi ji pod paži a veď ji ke stolu. Za tebou půjde průvod hostů. Hudba bude hrát! Slával Nazdar! A já si tady zatím zafilosofuju s tvým kamarádem. Nedáme si šamprlíčku?

KAMARÁD: Vy jste pozoruhodný člověk! Jak vy dovedete pít!

OTEC (začíná být opilý): To dřív, dřív jsem dokázal vypít dva kýbly. To byla romantika! K tomu zákuseček! A dneska piju, piju a romantika nikde. (Rychle vchází Ženich)

ŽENICH: Tatínku, neviděl jste mou manželku?

OTEC: Ale, vykašli se na ni...

ŽENICH: Tatínku, ale mě zajímá, kde je má žena. Já ji opravdu nemohu najít.

OTEC: Vždyť chodí tamhle mezi hosty.

ŽENICH: Opravdu? (Přešlapuje u dveří a dívá se dovnitř) Pav-

le, Pavle, pojd' sem!

KAMARÁD: Co je?

ŽENICH: Poslechni, já jsem z toho jelen. Nemohu poznat, která je moje manželka.

KAMARÁD: Nekecej, ty jsi na mou duši...

ŽENICH: Čert aby ji poznal... Já ji, Pavle, bez klobouku a bez kabátu jakživ neviděl. A tam je ženských strašná spousta. Všechny se točí a motají jedna přes druhou. Já opravdu nevím, ke které jít. Přitočil jsem se k jedné, ale ona uhnula.

KAMARÁD (směje se): Ty ji fakt nemůžeš poznat?

ŽENICH: Poznal bych ji... tuhle podle jejího kabátu. Ale mám ji věst ke stolu a tam v kabátě nepůjde. Tedy abych nepoznal nevěstu — to se mi stalo poprvé. Zatím jsem ji vždycky poznal. (Vchází Pomocnice v domácnosti)

KAMARÁD: Není to tahle?

ŽENICH (podrážděně): Ale ne. Ta moje byla úřednice, inteligentka. (Z pokoje, kde tančí hosté, vyjde Mladá žena a přistoupí k zrcadlu)

KAMARÁD: Pepo, podívej, není tohle ona?

ŽENICH: Ne, řekl bych, že to není ona. Ta moje byla hezčí.

KAMARÁD: Ba ne, tohle bude ona. Podívej se: má bílé šaty, s nosu se jí sype pudr... Vždyť se jí zeptej, za to nic nedáš.

ŽENICH: Jak se jí mám zeptat? Co jí mám říct? (Přistoupí k Mladé ženě) Ehm, tedy... tak... Tak to jsem já...

II. ŽENA (ironicky): Těší mě!

ŽENICH: No, tak... konečně jsme tento...

II. ŽENA: ... se namazali?

KAMARÁD (tiše k Ženichovi): Počkej... (K Ženě) Ulovila jste zajímavého ženicha.

II. ŽENA: Vy ho znáte?

KAMARÁD: Jakpak ne — jsme kamarádi.

II. ŽENA: Opravdu? Poslyšte, mohu se vás na něco zeptat? Je mi to nepříjemné, ale budou asi klepy... Že prý má temnou minulost? Je to pravda?

ŽENICH: To je ona! (Zmateně) Promiňte, jakou temnou minulost? Na co to narážíte?

II. ŽENA: Prý okradl vlastní tetu.

ŽENICH: Tetu? Vůbec ne, to byla sousedka a chtěl jsem ji jenom vylekat.

II. ŽENA: Prý ho odsoudili na pět let...

ŽENICH: Mne? Na pět let? Na rok!

KAMARÁD: Na rok podmíněně.

II. ŽENA: Ale co vy s tím máte společného? Já mluvím o svém muži.

KAMARÁD: Pepo, ona mluví o svém muži. Její muž tam jistě

někde tančí. (Ženě) Ano, váš muž — ten opravdu...

ŽENICH: ... je kousek. To je figura...

II. HOST (poslouchá jejich rozhovor a vchází. Mlčky přistoupí ke stolu, hodí do sebe štamprlí vodky): Potom si promluvíme. (Kamarád si běží pro kabát)

KAMARÁD: To nevypadá dobře! Ty troubo, tamhle sedí tatínek. Tak se ho honem zeptej, jak vypadá tvoje žena. Dokud ještě může mluvit.

ŽENICH: Jak se ho mám zeptat? Jsem ženich a není mi příjemné vyptávat se na tak intimní věci. Zeptej se ho ty, ale opatrně. Hlavně mu řekni, že jsem nevěstu nikdy bez klobouku neviděl.

KAMARÁD: Tatínku, ženicha by zajímalo, kde je jeho manželka. Z čista jasna ji nemůže poznat.

ŽENICH: Totiž, já ji, tatínku, poznám... jenže... říkal jste, že bych ji měl slavnostně přivést ke stolu. Ale já ji poznám jenom podle kabátu a klobouku.

KAMARÁD: Tatínku, můžete mluvit? Buďte tak laskav a řekněte mu, která je jeho manželka. Jeho to velice zajímá.

OTEC: Tohle slyšet je pro mne urážka! (Hlasitě se směje) Neříkal jsem ti, Pepo, nepospichej? Vidíš, teď ji nemůžeš poznat.

KAMARÁD: Ne, on by ji poznal, ale musela by na sobě mít kabát.

OTEC (hlasitě se směje): To jsou ty tři dny! To je ovoce moderní doby.

ŽENICH: Žádné tři dny! Ale setkávali jsme se vždycky jen na ulici. Je přirozené, že když teď nemá ani klobouk, ani kabát... mám právo být zmatený. (Vchází I. host se Ženou)

OTEC (směje se a mrká na Kamaráda): Tady jde! Tady! Podívej, táhne se za ní nějaký pes! (Mrká na Kamaráda)

ŽENICH (přistoupí k I. ženě): Všude vás hledám. Ach, jak jste zajímavá v těchhle šatech. Bez kloboučku vám to sluší — máte úplně jinou tvář. Právě jsem byl kvůli vám celý bez sebe.

I. ŽENA: Dovolte... co si to...

ŽENICH: Teprve teď, při pořádném světle vidím, že jste úplně krásavice. Jsem v jednom ohni. (Objímá ji)

I. HOST: No, dovolte... Co to děláte? Pomalu s těmi hráběmi...

ŽENICH: Dovolte, kdo jste? Co křičíte? Tatínku, co je to za chlap! Nechce mi dovolit, abych objal... (Objímá I. ženu)

I. ŽENA: Co si to dovolujete! Vy drzoun! (Dá mu facku)

ŽENICH (směje se a popichuje): Jen mu dej... jen mu dej!

I. HOST: To je ale drzost... objímat mou ženu... to si nedovolím ani já... Lízo, jdeme! (Rychle odcházejí)

KAMARÁD: To nebyla ona. To si tatínek zažertoval.

ŽENICH: Děkuju vám, tatínku. Kvůli vám jsem dostal přes hubu. (Kamarádovi) To je škoda, že to nebyla ona. Tahle se mi moc líbí. Teď mi vraží nějaký šunt a já abych s ním žil.

KAMARÁD: Hele, vlez do pokoje a řekni: rače všichni ke stolu. Prosím svou manželku, aby ke mně přistoupila. Jasný? A ona přijde.

ŽENICH (přešlapuje u dveří): Já nevím! Aby se zas něco nestalo. (Z prostředních dveří vyjde Dcera, má na sobě matčin šátek. U vchodu se zastaví a mluví s Hostem)

KAMARÁD: Nebo počkej! Podívej, tamhle jde její matka. Jdi a zeptej se jí. Já si tu s tatínkem zdrímnu.

ŽENICH: To že je matka? Já bych řekl, že to není matka.

KAMARÁD: Ale je to matka. Jdi k ní a všechno jí vylož. Nebo řekni, že máš vlčí mluhu a že nic nevidíš. Ať ti nevěstu přivede. Řekni, že jsi oslepl.

ŽENICH (se směje): To beru. Řeknu matce, že jsem oslepl. Ať mi ji přivede.

DCERA (Ženichovi): Vás hledám. Co pak se vám stalo, přišel jste mezi hosty, ale v tu ránu jste byl zas pryč!

ŽENICH: Ale ... totiž ... víte... Sebral jsem se a odešel. Tady je větší klid. Řekl jsem si, že si tu posedím a s matkou pohovořím o různých věcech... Měla jste hodně starostí, mamínko? Dovolíte, abych vám teď jako příbuzný říkal mamínko?

DCERA: Mamínko ne — to není hezké. Raději mi říkejte kočička.

ŽENICH: Kočičko? Ale mamíčko! Nikdy bych si nedovolil říkat vám kočička. Velmi si vás vážím, ale říkat vám kočičko, to nemohu. Opravdu ne.

DCERA: Tak mi říkejte čížku — tak mi říkali v dětství.

ŽENICH (zmateně): Totiž, promiňte, proč čížku? (Hrozí prstem) Že vy jste, mamíčko, unavená... pekla jste koláč... uhelný plyn vás omámil... samozřejmě, to se stává.

DCERA: Chtěla bych, abyste mi dal nějaké něžné milostné jméno. Třeba kočička, ptáček, rybička...

ŽENICH: Co to povídáte, mamíčko! Při vašem věku přecí nemohu říkat vám rybičko! Promiňte, ale jakápak vy jste rybička!

DCERA: Josefe, já vám nerozumím... Já svůj věk nikdy neskrývala. Chováte se velice divně! Polibte mne!

ŽENICH (podívá se úkosem na Otce): No... totiž... víte, že

za to jsem už jednou dostal přes hubu. Dovolte, políbím vám ručičku. A vůbec, mamíčko, chtěl jsem vám něco říct. Víte, já si velice špatně pamatuji lidi. Nemám zrakovou paměť. Míval jsem v dětství vlčí mhu. K večeru moc špatně vidím... Mamíčko, kam jste... chtěl jsem se zkrátka zeptat, kde je vaše dcera Ukažte mi ji.

DCERA (zmateně): Má dcera? Odkud to víte?

ŽENICH: Pardon, mamíčko, já vám nerozumím. Ptám se, kde je vaše dcera.

DCERA: Ta zde není.

ŽENICH: Není? Proto já chodím, jako trouba sem a tam a nemohu ji najít! A kdepak je?

DCERA: Ona... ona je na venkově.

ŽENICH: Kdo je na venkově? Já se vás, mamíčko, ptal, kde je dcera? Vaše dcera. No, kde je tady... dcera...

DCERA: Josefe, nechtěla jsem vám zatím kazit náladu, ale když už všechno víte... ona je na venkově. Nebude vás to vůbec nic stát.

ŽENICH: Ale jak to na venkově? A s kým pak se teď právě žením... Dovolte, ale já tomu nerozumím. Kdo je na vsi?

DCERA: No, dcera. Poslala jsem ji tam...

ŽENICH: Mamíčko, jednomu z nás přeskočilo! Povídám: kd-e-e j-e-e dce-e-era... Ne ta druhá, ale tahle. No?

DCERA: Jaká druhá! Žádnou druhou jsem neměla. Opravdu, byla jsem v jiném stavu, ale když... zkrátka...

ŽENICH: Mamíčko, vy mě děsíte. Neptám se na tu, která odjela na venkov, ani ne na tu, kterou jste neměla, ale na tu, která je tady. No?

DCERA: Ne, tady nikdy nebyla. Jo tady! To byl chlapec. Syn. Ale ten je teď u babičky. Ten vás nebude taky nic stát.

ŽENICH: Chlapec? Mamíčko! (Fouká jí do oblíčky) Kočičko... Uklidněte se! (Kamarádovi) Pavle!... (Ukazuje mu, že jí přeskočilo)

DCERA: Vy žárlíte? Zapomněte na to.

ŽENICH: Už jsem zapomněl, mamíčko. No, už jsem zapomněl... Kde je dcera? Ukaž mi ji! Chci vidět, jak vypadá — to je všechno. A pak si jdi po svých. Lehni si a odpočiň si.

DCERA: No dobře, když tolik chcete, můžu vám ukázat její fotografii.

ŽENICH: Fotografie? Ukažte mi ji názorně. V životní velikosti.

DCERA: Mám jen malou, amatérskou. Těžko ji rozeznáte.

ŽENICH: Mamíčko, vy jste mi nerozuměla: Míval jsem v dětství vlčí mhu, ale teď ne, teď vidím. Jen mř ji ukažte!

DCERA: A taky zežloutla.

ŽENICH: Copak je nemocná?

DCERA: Ne, je zdravá... No dobře, hned vám ji ukážu. (Odejde)

ŽENICH: Pavle! Pavle! Probuď se a nespí jako špalek! Kamaráde, tady se něco děje. Nerozumím tomu. Mamíčka se mi vůbec nelíbí. Nechápu, že ji nechají volně běhat mezi zdravými lidmi. Vždyť může u stolu někoho píchnout vidličkou!

KAMARÁD (lhostejně): Přeskočilo jí, no a co... vykašlí se na ně, na potvory. Když bude nejhůř, sebereme se a utečeme — jaképak fraky.

MATKA: Rače všichni ke stolu! (Otcí) Vstaň, násosko!

OTEC: Všichni ke stolu! Plnou parou, plnou parou. Ženichu, odveďte nevěstu. Hudba! Sláva! Nazdar!

MATKA: Kde je nevěsta?

ŽENICH: Víte... sám ji hledám... Mamíčka povídala, že prý ji hned přivede... je prý nějaká žlutá nebo co... tak se asi pudruje, aby... (Vcházejí hosté a Dcera s přítelkyní. Dcera je bledá a vzrušená. Opírá se o přítelkyni — velmi nehezkou dívku)

ŽENICH: Už jsou tady... (Polekaně se dívá na přítelkyni, kterou pokládá za Nevěstu) To snad není možné...

DCERA (Přítelkyni): Nějací ničemoři mu hned první den řekli, že mám dít! (Ženichovi) Josefe! Pojďte sem! Tady je... (Chce ukázat fotografii, ale pak ji schová) Ne, až potom...

ŽENICH: Co to je? Tahle zrzavá je moje nevěsta? To není možné!

KAMARÁD: Proč by to nebylo možné? Když ji jednou matka přivedla, tak je to tak. (Směje se) Hlavně že jsi říkal, že ses oženil s krasavicí. Kams dal oči! Koukni, cos to urval!

OTEC: Všichni ke stolu! Zeti, vezměte pod paždí nevěstu. A všechno pěkně ušlechtilé, elegantně.

ŽENICH: To je podvod! To je ničemnost! Ta moje byla zajímavější. Co jste mi podstrčili?

MATKA: Sednout! Sednout!

OTEC: Zeti, polib svou manželku! A odveď ji ke stolu. Ve vši vážnosti a ušlechtilosti. Sláva, nazdar!

ŽENICH: Ale jak to? To přece není ona.

MATKA: Nedělejte skandál, mladý muži. To se nesluší, takhle vyvádět kvůli nějaké prkotině!

ŽENICH: Promiňte, kvůli jaké prkotině! To je podvrhl! Podstrčili jste mi jinou! Já nejsem tak opilý, abych to nepoznal!

DCERA: Proboha. Mějte na paměti svou ušlechtilost. Nekřičte!

KAMARÁD: Tatínku, musíte to rozřešit. Ženich pochybuje o své nevěstě.

OTEC: Hudba! Ať je v tom kus romantiky. Zeti, polib ji na rty.

ŽENICH: Teď už vůbec nevím, co si mám myslet. (Líbá ženinu přítelkyni) Tak pojďme...

DCERA: Josefe!

OTEC: On je nenormální!

I. ŽENA: Vrhá se na všechny!

MATKA: Asi je opilý...

KAMARÁD: Před očima své ženy trénuje s jinými.

ŽENICH: Nemám rád skandály... Ale potom si pohovoříme.

DCERA: Josefe!

ŽENICH: Jděte pryč, mamíčko! Nemám na vás náladu... Odvedte toho cvoka!

DCERA: Cože?

MATKA: Jak se to chováte, mladý muži... proč vyháníte svou nevěstu?

KAMARÁD: Pepo, podívej — tohle je tvá nevěsta. A tohle je maminka.

ŽENICH: Nedělejte si ze mne bláznů. Povídám, odvedte toho cvoka, nebo se přestanu ženit. Copak tohle je nějaká nevěsta? Když má syna a tři dcery?

HOSTÉ: Co to je, co se to děje?

OTEC: A všechno pěkně vážně, ušlechtilé, jako dřív.

OTEC (po špičkách se připlíží k Ženichovi a hodí mu na hlavu kabát)

ŽENICH (se vytrhne): Pétó, bijou našeéé!

KAMARÁD: Drž se, Pepo, jsem tu hned! A vy se rozejděte! (Jde si pro kabát)

II. HOST: To on řekl, že mám temnou minulost? (Hosté se vrhají na Ženicha a na Kamaráda, který se chtěl rychle obléknout a zmizet. Vzniká rvačka a tahanice. Matka zachraňuje svatební koláč. Hosté obklopi Ženicha a chytanou ho)

ŽENICH: Tak dobře, já odejdu sám. Jen mi dejte aspoň něco k jídlu, od rána jsem nejedl kvůli té svatební proceduře. (Hosté nesou Ženicha k východu.) Dobře, tak já souhlasím.

KAMARÁD: On souhlasí, neničte ho!

MATKA: Pusťte ho — on souhlasí!

DCERA: Josefe!

OTEC: Všichni ke stolu! A plnou parou, plnou parou! A všechno pěkně vážně a ušlechtilé a elegantně.

HOSTÉ (zpívají): Lásko, bože, lásko... (Roztrhaný Ženich líbá Matku své nevěsty, pokládá ji za Nevěstu. Hluk a výkřiky hostů)

KAMARÁD: Tu ne, Pepo, to je její maminka. Tahle, to je tvá nevěsta!

HOSTÉ: Lásko, bože, lásko! (Ženich konečně líbá Nevěstu. Tanec)

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

SCHÉMA — el —

grafické zobrazení elektrických obvodů, určené k rychlé orientaci pracovníků v zapojování přístrojů.

zjednodušená osnova základního pohledu na dramatické dění (schéma inscenace — jednotlivých dějství či obrazů).

— obecně —

výraz „schématický“ lze použít pro označení zjednodušeného, načrtnutého, neúplného nebo povrchního jevu.

SCHODY — div —

část praktikálové stavebnice (viz), po níž lze vystupovat nebo sestupovat. Výška stupně je max. 20 cm, nášlap má být hluboký 30 cm. Délka je dána soustavou (100 nebo 90 cm). Scénické schody jsou součástí fundusu.

SKULPTURA — umění —

obecné označení plastiky — sochařského díla.

„SLAJDY“ — osv —

[z angličtiny] — diapozitivy nebo filmové pozitivní obrazy určené k promítání.

SLIPRY — kostým —

domácí lehké střevíce s měkkou podešví (např. háčkované s lepenou plstěnou podrážkou) — lehká vycházková obuv.

SLIPY — kostým —

spodní pánské prádlo (plavky), přiléhající na tělo herce (např. podvlečení pod antickou řízu).

„SLEPIČÁKY“ — div. techn. —

závěsné schody, obvykle dost příkré s krátkými, mělkými nášlapy. Používají se k zadním nástupům na praktickáblovou scénickou stavbu. Pozor, třeba k nim šroubovat zábradlí!

SOFA — nábytek —

čalouněná pohovka s opěradlem.

SPEAKER — jazyk —

[„Spíkr“] — mluvčí — hlasatel — označení komentátora nebo konferenciéra při kolektivním poslechu gramodesek nebo magnetofonových pásků s nahrávkami populární hudby („diskjockey“).

SPEKTRUM — opt —

duhové barevné pásmo, na němž se rozložilo bílé světlo, které dopadlo na lom skleněného hranolu. Základní barvy spektra jsou: červená, žlutá, zelená a modrá (viz: barva). Vlnové rozmezí viditelné části spektra se pohybuje přibližně od 400 mikronů (tisícina milimetru) — fialová barva — až po 760 mikronů — červená barva. O vlnách kratších mluvíme jako o ultrafialovém záření, o delších jako o infračerveném.

V osvětlovací technice divadla se setkáváme s nežádoucím S. při průchodu světelných paprsků okrajem nekvalitních litých čoček některých reflektorů (RD, RDM), kdy se jejich tzv. „barevná vada“ projevuje duhovým okrajem kolem výsledného světelného kužele. Částečně lze „duhu“ odstranit rozestřením nebo zvětšením kužele.

SPL — techn —

vrátek — rumpál (viz). V některých divadlech se S. používá jako zařízení k ovládání závěsných částí kulis nebo textilií do prostoru nad jevištěm (viz: provazíště).

STAFÁŽ — div —

část výpomocného hereckého souboru (techničtí nebo externí spolupracovníci divadla), která oblečena do kostýmů „hraje dav“. Výrazem S. označujeme také nemluvenou a nedůležitou roli.

STARTÉR — el —

„zapalovač“ — výměnná součást el. obvodu zářivky, která pomocí takzvaného dvojkovu (bimetálu) sepne tento obvod, aby mohlo dojít k el. výboji v zářivce a tím k jejímu rozžáření. Jakmile zářivka „naskočí“, rozeprve startér pomocný el. obvod a zářivka svítí. Vadný S. se v okruhu projevuje blikáním zářivky.

Schopnosti S. spojit a rozpojit el. obvod s úspěchem v divadelní praxi využíváme i při světelných efektech. Startér sériově zapojen do okruhu se 40 W žárovkou transparentně pomalovanou červenou a oranžovou barvou způsobuje její přerušované blikání a tím v kulíškách krků, kamen nebo i otevřených „ohnů“ vyvolává iluzi plápolajícího ohně.

STATIV — osv —

[„Štendr“] — stojan, na němž je upevněn šrouby přenosný reflektor nebo fotoaparát. Stativ pro div. reflektor má na svých třech nohách provrtány otvory cca ø 10 mm, kterými lze provléci divadelní vrtík (viz) a tak Stativ pevně přichytit k podlaze jeviště a zajistit před pádem. Stativ s kolečky nazýváme filmový.

STEREOFONICKÝ — zvuk —

zvukový záznam reálného zvukového prostředí (orchestru, divadelního představení, hluku ulice apod.), snímáný dvěma mikrofony a reprodukováný dvěma samostatnými reproduktory. (Stereo, stereomagnetofo.) Smyslem takového záznamu je vyvolat při reprodukci ve sluchu posluchačů pocit prostorového vjemu, odpovídající původnímu zvukovému obrazu.

STOJKA — div. techn. —

část kulísové divadelní dekorace, která může stát samostatně ve scénickém prostoru. (Paraván, výkryt za dveřmi, plochá kulisa apod.) Stojka je k jevištní podlaze přichycena tzv. měkkým vrtíkem (viz) a zezadu, mimo divákův pohled, podepřena vzpěrou (viz) nebo trojúhelníkovou podpěrou, napantovanou k základnímu rámu stojky.

SUBTRAKTIVNÍ METODA MÍSENÍ BAREV

— výt —

Základním primárním barvám světla (zelené, červené a modré) odpovídají sekundární doplňkové (komplementární) barvy (fuchsinová, žlutá a modrozelená). Při mísení dvojic doplňkových barev dochází k odčítání (rušení) těch barevných tónů (složek), které nejsou dvojicím společné. Např. žlutá barva odráží červené a zelené světlo, modrozelená modré a zelené. Při vzájemném mísení žluté a modrozelené barvy se tedy červená a modrá ruší a zůstává pouze společná zelená. Subtraktivní metoda je tedy opakem aditivní metody mísení barevných světél (viz). Při subtraktivním mísení barevných pigmentů dostáváme achromatickou barvu černou. Se zákonitostí mísení barev musí počítat malíři divadelních dekorací.

SUFITA — div —

součást základního textilního vybavení jeviště vykrývající svou plochou a černou barvou nežádoucí pohled diváků nad jevištní prostor. Spodní hrana S. vykrývá i zavěšené dekorace v provazišti (viz). Sufity bývají ušity z černého sametu nebo jiného nelesklého materiálu a jsou svojí delší stranou vázány pomocí tkanic na tahové tyče (trubky) provaziště.

SVASTIKA — výt —

staroindický ornament, tvořený lomeným (hákovitým) křížem, zneužitý ve XX. stol. nacistickým Německem.

SVĚTELNÝ PARK DIVADLA — div —

světelný park divadla tvoří všechna svítidla a zařízení rozvoden, osvětlovací kabiny, mostů, lávek, portálových věží, lóží aj. — celé elektrotechnické zařízení divadelní budovy, jeviště i hlediště. Jeho rozsah je dán typem divadla a počtem míst pro sedící diváky. Světelný park divadla musí odpovídat předpisům ČSN 34 1310 — Elektrická zařízení v divadlech a kulturních domech. Stav a bezpečnost parku musí být podle normy každoročně revidován ustanoveným znalcem, sepsána revizní zpráva s návrhem odstranění zjištěných závad. O dobrý chod SP se starají vedle elektroúdržbáře osvětlovači divadla, kteří jednotlivá zařízení obsluhují.

SVĚTELNÁ ZKOUŠKA — div —

je součástí tzv. technické zkoušky. Jejím obsahem je nalezení optimální realizace předem připraveného osvětlovacího programu připravované inscenace.

Toto číslo bylo redakčně uzavřeno 28. května 1976. Na titulu záběr z úpické inscenace Sonatiny pro páva

Amatérská scéna, ročník XIII [Ochotnické divadlo, ročník XXIII], číslo 7, červenec 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš [vedoucí redaktor], Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8, tel. 26 4351—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.



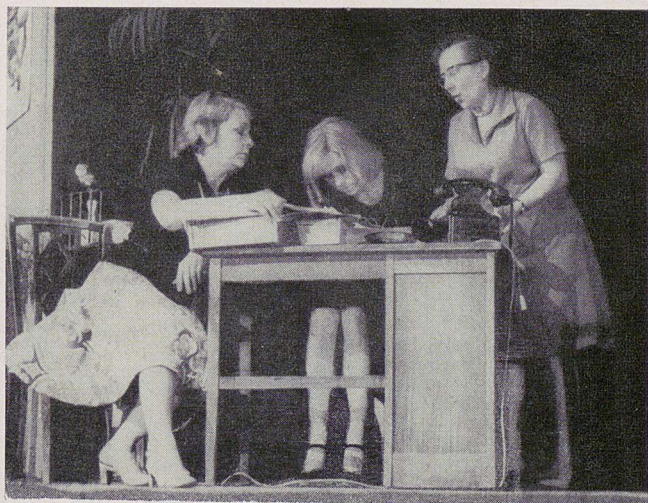
DS Tyl Bakov nad Jizerou: N. Matjukovskij – Amnestie



Nahoře – soubor z Bakova nad Jizerou, dole – řevnický soubor uvedl komedii Sůva autorů Braginského a Rjazanova

Štollovy snímky z Krajské soutěžní přehlídky
ruských a sovětských her v Nučicích:

Dole – inscenace nučického souboru (E. Ranet – Probuzení), vpravo
dole – Gogolův Revizor v nastudování souboru z Mělníka





M. Calábek: Čas nočního světla. Na Tůmově snímku z vinohradské inscenace P. Haničinec v hlavní roli