

as
76

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 13

BŘEZEN

KČS 4



3

SOCIALISTICKÝ ZÁVAZEK KKSDR V ÚJEZDĚ U RADNIC NA POČEST XV. SJEZDU A 55. VÝROČÍ ZALOŽENÍ KSČ



1. Na počest XV. sjezdu a 55. výročí KSČ sehraje tři divadelní hry, a to soubor dětský, mládežnický a soubor dospělých. Všechny hry budou přihlášeny do soutěže ZUC a dva soubory do soutěže vesnických a zemědělských souborů.

2. Dětský soubor, ve kterém jsou zapojeny všechny děti naší obce i z okolí, připraví kulturní pásma k oslavám roku 1976, jako jsou Vítězný únor, MDŽ, oslavy 31. výročí osvobození, MDD, předvolební schůze, vánoční besídka. Estrádní soubor dospělých připraví kulturní pásmo, které bude využito pro slavnostní schůze, zvláště pak při předvolebních schůzích. S tímto pásmem bude zajíždět i do okolních vesnic.

3. Členové KK se zavazují, že provedou generální opravu osvětlovacího parku, jeviště i sálu, veškeré odpracované hodiny budou zdarma. KK bude nadále spolupracovat s MNV a se složkami NF a umožní konání všech akcí těchto složek na sále KK. Čtyři členové divadelního souboru budou nadále pracovat ve ŠKK-MNV a nadále povedou rozhlasový kroužek MNV.

4. Členové KK se zavazují, že pro MNV v akci „Za Rokycansko krásnější“ a akci „30 hodin republiky“ odpracují 500 hodin.

Tento závazek byl předán MV-NF a byl zařazen jako součást JP KVČ v Újezdě u Radnic. Závazek byl schválen na schůzi KK dne 1. 12. 1975.

Snímky z újezdské inscenace Jilkova Silvestra. V titulní roli Václav Cílek (též na první straně obálky)

STIBORŮV ODKAZ DIVADELNÍKŮM Z OCHOTY

V roce 1932 vydal šéfredaktor olomoucké činohry tehdejšího Českého divadla (dnes Divadla Oldřicha Stibora) útlou knížku *Cestou k ochotnickému jevišti*. Široké ochotnické obci je tato knížka málo známá, takže u příležitosti Stiborových nedožitých pětasedmdesátin, které připadají na letošní 16. březen, nebude zbytečné oživit si jeho divadelní odkaz určený amatérským divadelníkem.

Oldřich Stibor se narodil v lašské obci Řepiště u Frýdku-Místku. V mládí kromě vyvolávání duchů neprojevoval nijakých výrazných sklonnů k divadlu. Dokonce je známo, že jako sokolský ochotník přednášel bez jakékoli gradace, unyle a téměř bez zájmu. Ač se v hostinci jeho otce hrávalo ochotnické divadlo, jako herec se nijak neprojevil. Přesto však — po gymnasijských studiích, nedokončených právech a úřednické epizodě u ostravské policie — náhle zakotvil u ostravského divadla. Maje za sebou mnoho bystrých článků o divadle, které zkoumal z hledisek světového vývoje, stal se v ostravském divadle referentem pro věci intelektuální. Tehdejší ředitel ostravského divadla Miloš Nový vycítil v neklidné Stiborově duši (měl za sebou knížku povídek *Město bez minulosti* — 1929) divadelní spár. Po ostravském lektorování objevuje se Stibor v Praze v Intimním divadle již jako režisér. Po seznámení se s výtvarníkem Josefem Gabrielem, s kterým spráhne svůj režisérský osud, přichází v srpnu 1931 do Českého divadla v Olomouci jako první režisér činohry, který však, dychtivý syntetického divadelního projevu, záhy okusí i operní režii, a to s dobrým výsledkem. Touží po zrealističtění operního projevu. Stiborovo režijní usilování často převyšuje dramaturgické možnosti maloměsta, jímž tehdy Olomouc byla. Teoreticky poučen na sovětském divadle, především na Tairovově snažení (Tairovovy Režisérské zápisky vyšly v roce 1921), vyznával divadlo bez tzv. čtvrté stěny. Každým představením útočil přímo přes rampu k divákovi, zavedl v Olomouci točnu a pohyblivě se dekorace, každý text, ať sebeběžnější, měl za libreto. Nenáviděl dilétantismus, nevyznával však nijaký z tehdejších moderních „ismů“. Klonil se k divadlu srozumitelnému, k divadlu lidu, nikoli vytlačanému v kavárnách a na fakultách, nýbrž k lidu věcnému a odhodlanému k dynamickým společenským změnám. Jeho protiměšťácké tendence a záhy i protifašistické usilování vedly k vzácnému přátelství s marxistickým kritikem Bedřichem Václavkem, který byl přeložen do Olomouce z Brna, a to z trestu v roce 1933. Václavkovo vyhnanství mělo však na Stiborův vývoj i na vývoj olomoucké činohry blahodárný vliv. Oldřich Stibor, který už od svého vstupu do olomouckého divadla uváděl hry sovětských autorů, zpevnil svá dramaturgická přesvědčení. V zimě 1934 jede do divadelní Moskvy a Leningradu, aby na vlastní oči spatřil tehdejší zázrak sovětského divadla. Všestranně rozvinuté sovětské divadlo, neomezené jednostranným formálním pohledem, bylo pro mladého režiséra inspirující. Všestrannost barev a chutí divadla, sloužícího očistné budoucnosti, hluboce zapůsobila na Stibora jako režiséra i vůdčího dramaturgického ducha olomoucké činohry. Od Tairova si přiváží Višněvského Optimistickou tragédii, kterou u nás uvádí poprvé 5. listopadu 1935 v Týdnu sovětské kultury. Vynikající představení vítají pokrokové složky národa jako umělecký čin, zatímco reakční síly usilují o Stiborovu likvidaci. Naštěstí Olomouc Stiborův skálp nevydala. Stibor nadále bouří za očistné práva lidu a proti fašismu. V dubnu 1940 je jako člen ilegálního krajského výboru KSČ zatčen a desátého ledna r. 1943

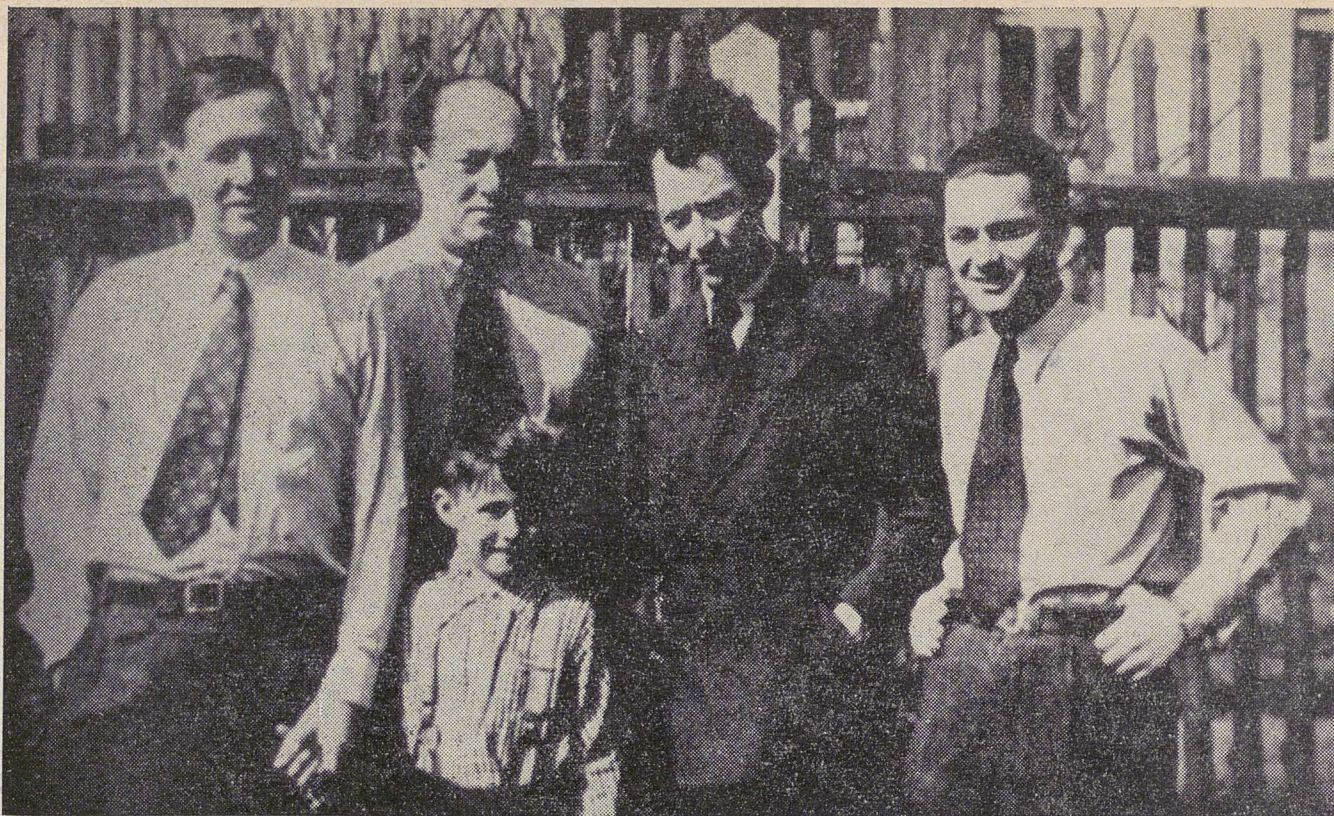


Oldřich Stibor tři dny před zatčením gestapem v dubnu 1940

za nepředstavitelných muk umírá v nacistickém vězení v Briegu.

V Optimistické tragédii hraje důležitou roli i tzv. dav. Stibor si ho vybral ze svého ochotnického Studia, které po příchodu do Olomouce založil. Znameníť portrétista jevištních inscenací Jindřich Vodák, z jehož referátu dodnes máme plastickou představu, jak Stiborova Optimistická tragédie vypadala, o tzv. davu píše jako o tvůrčí složce celého představení. Nikoli tedy statisté, avšak ve všem všudy hnací síla děje, to byli Stiborovi amatéři, kteří udivili nejen Olomouc, ale příštího roku i Prahu u příležitosti hostování olomouckého divadla s Optimistickou tragédií ve Vinohradském divadle.

Oldřich Stibor, který byl nadmíru pracovitý (za devět let působení v Olomouci zrežisoval jen v činohře 146 premiér), viděl v době školeném ochotnickém hnutí posilu divadlu profesionálnímu. Proto na každém kroku podporoval amatérské divadelní hnutí, věnoval mu ze svého krátkého života i sporného zdraví mnoho stovek hodin. V knížce *Cestou k ochotnickému jevišti* s podtitulem *Úvahy a pokyny pro divadelní ochotníky* píše o poslání amatérského divadla jako o dobrovolném ústavu, který má dbát o ušlechtilou a krásnou zábavu, jež je poučná i výchovná. Podle Stibora má ochotnická scéna odklánět diváky od hrubého nevku, od zpoždění a sentimentality. Ochotnické divadlo má být *mravní a životodárné*.



Oldřich Stibor s Bedřichem Václavkem (první zleva) v Olomouci roku 1934

„Je věcí individuálního vkusu,“ píše Oldřich Stibor, „jak kdo chápe mravnost a životodárnost. Dnes v době nekonečných proměn mravního světového názoru, v době sta a tisíců ryčných hesel, která mají povětšinou povahu útočnou a často i nezodpovědnou, je mravní cit a životní názor ponechán více na uzpůsobení jedincova citění, než na kolektivní rozloze povahové. ... Dva lidé cítí stejně určité příkoří a přece jeden se vzpíná a druhý se v potutelném smíchu hrbí a dozrává se falešně k pasivní spokojenosti. Tím nejvíce trpí mravní názor člověka, mravní poměr dvou jedinců a mravní rovnováha celé společnosti.“

Píše se rok 1932. Oldřich Stibor jako komunista je prozíravým kritikem soudobé společnosti, Divadlo se mu promítá do společenského dění a společenské dění zpět do divadla. Divadlo považuje za společenskou školu bez školní osnovy. Divadlo je zápasem o lidskou důstojnost, dokonalejší krásno zítřků, odličováním záhadných tváří, jaké vynesla na povrch doba ukvapené civilizace.

„Divadlo musí sblížovat člověka s člověkem v těch nejlidštějších a nejideálnějších vztazích.“

Již dávno předtím, než se seznámil Stibor s Lunačarského definicí socialistického realismu, stal se mladý režisér revolučním romantikem. Životodárné poslání divadla vidí ve vyjádření skutečného života, v němž se sváří zápor i klad ve jménu životodárného pohonu.

Zajímavým a dodnes platným zjištěním Oldřicha Stibora je jeho přesvědčení, že ochotnické scény se neobejdou bez dramaturgů a režisérů, kteří budou vzdělání ve směru, který již naznačil: bojovat proti nevkusu, vyznat se v hodnotách, mít divadlo za ušlechtilou zábavu, ozřejmovat a vychovávat v divácích smysly očištného zítřka.

„Jisto je, že i ochotnické divadlo má svůj ideální program, z něhož nesmí a nemůže slevovat, má-li udržet svůj nesporný lidovýchovní význam a má-li vůbec být považo-

váno za platný a účelný prostředek krásného lidového umění.“



Oldřich Stibor se dále ve své knížce, určené amatérským divadlům, zabírá dodnes živým problémem: tzv. rodinným ovládnutím ochotnického souboru. Vyvyšování soukromých ambicí nejrozumnějších rodinných klanů zamítá. A zároveň varuje: „Běda divadlům, jež vzklíčila v rozmarných očích!“

Nade vším jako Jitřenka září Stiborův požadavek, aby ochotnické divadlo bylo zrcadlem doby, neboť jinak nutně zajde na nezajímavost:

„Aby bylo chlebem i solí duševního hladu, který je často horší tělesného, musí být divadlo pokrokové.“

Později, když se vrací z divadelní Moskvy a Leningradu, upřesňuje význam pokrokového divadla (v knížce Cestou k jevišti v SSSR — 1935) jako divadla, které svádí souboj s dneškem a proto je divadlem dneška. Herci z ochoty, na kterém leží velká odpovědnost za zajímavé a časové, prosté a srozumitelné, krásné a zušlechťující ochotnické divadlo, radí, aby byl prost hrdopyšství, aby byl kritický k sobě a aby byl disciplinovaný (přesně navštěvoval zkoušky). Oldřich Stibor říká ochotnickému herci, aby zušlechťoval soustavným studiem jevištní mluvu, aby svou roli zvládl z paměti a aby nebyl samolibý. Ochotnické režiséry pak nabádá k suverenitě, která pramení z vědění (co chci a proč to chci). Amatérský režisér musí být i pedagogem, má vycházet ze subjektivních vlastností herců, které musí umět formovat v potřebný tvar, vyžadovaný tou kterou rolí.

I dnes je zajímavé číst o ochotnických dramaturzích: „Dramaturg vykonává literární dispozice každého slušného ochotnického divadla, které nepracuje nahodile, příležitostně...“

Stiborova útlá knížka, která dodnes hovoří potřebnou řečí k amatérským souborům, zůstává živá i dnes, jako Stiborův režisérský i dramaturgický odkaz.

J. F.

My, účastníci oborového aktivu amatérského divadla a uměleckého přednesu, sešli jsme se dne 15. prosince 1975 v Praze, abychom zhodnotili vývoj amatérského divadla a přednesu od XIV. sjezdu KSČ a vytyčili další perspektivy našeho amatérského divadelnictví.

Tímto jednáním a závěrečnou rezolucí chceme pozdravit XV. sjezd KSČ a vyzvat společenské instituce, kulturní zařízení, kolektivy a jednotlivce, aby se iniciativně zapojili do příprav XV. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů v duchu výzvy ÚV KSČ, ÚV SSM a Ústřední rady odborů k rozvíjení pracovní a společenské aktivity.

Jednání aktivu potvrdilo, že amatérské divadlo ve všech svých formách i umělecký přednes jsou důležitými nástroji k rozvíjení osobnosti socialistického člověka, příležitostí k uplatnění a rozvíjení aktivity a společenské angažovanosti.

Vytvořením systému diferencovaných festivalů a přehlídek byl učiněn první krok k hlubokému a všestrannému rozvíjení dramatických a přednesových aktivit dětí, mládeže a dospělých, k neustálému a výraznému zvyšování jejich ideově umělecké úrovně. Na tento pevně vytvořený systém musí v nejbližším období navázat neméně pevný, účinný, rozvinutý a diferencovaný

vaný systém vzdělávání vedoucích pracovníků amatérského divadla a přednesu.

Doporučujeme, aby se příští oborový aktiv zabýval komplexním pohledem na společnou problematiku oborů (na základě konkrétních přehledkových představení) a společenskými a odbornými perspektivami jednotlivých oborů v jejich vzájemné souvislosti.

V roce XV. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů ještě více vzroste úloha a společenské uplatnění souborů mládeže a přednesu, které vedle bezprostředně agitačního působení uplatní i své výchovné poslání směrem k mladým lidem, zejména k mládeži učňovské a zemědělské, a prohloubí pojetí společenské angažovanosti, spočívající zejména v rozvíjení a uplatňování aktivity jedince.

Obracíme se proto při této příležitosti na všechny amatéry i profesionální kulturně výchovné pracovníky, členy poradních sborů na všech stupních řízení, aby svou prací přispěli k úspěšnému splnění kulturně politických úkolů roku 1976 a navázali tak na dobré výsledky, kterých amatérské divadlo a přednes dosáhly v roce 30. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou.

JDE O STANOVISKO K ŽIVOTU

Z úvodního referátu oborového aktivu ÚKVČ

Strana bude podporovat všestranný rozvoj vlastní iniciativní zájmové a kulturní činnosti pracujících.

(Z rezoluce XIV. sjezdu KSČ)

Převážně nebo snad výlučně věci mládeže jsou malé jevištní formy. To koneckonců nalezlo svůj výraz v tom, že se na všech akcích tohoto typu divadla podílí a zúčastňuje i ÚV SSM. Proto zcela zákonitě a logicky se v poslední době řídil hlavní smysl činnosti na tomto divadelním poli především a zásadně těmi pasážemi stranických usnesení, které zdůrazňují na jedné straně vztah k mládeži a její postavení v socialistické společnosti, na druhé straně potom nutnost rozvíjet a upevňovat všemi prostředky činnorodá stanoviska mládeže k životu vůbec.

Právě tato formulace se pro malé jevištní formy stala v posledním období formulací rozhodující jak pro praktickou, tak pro teoretickou činnost. Obojí šlo a jde ruku v ruce a aktivita v obou těchto směrech zaznamenala nepochybně úsilí pozitivní a přínášející výsledky.

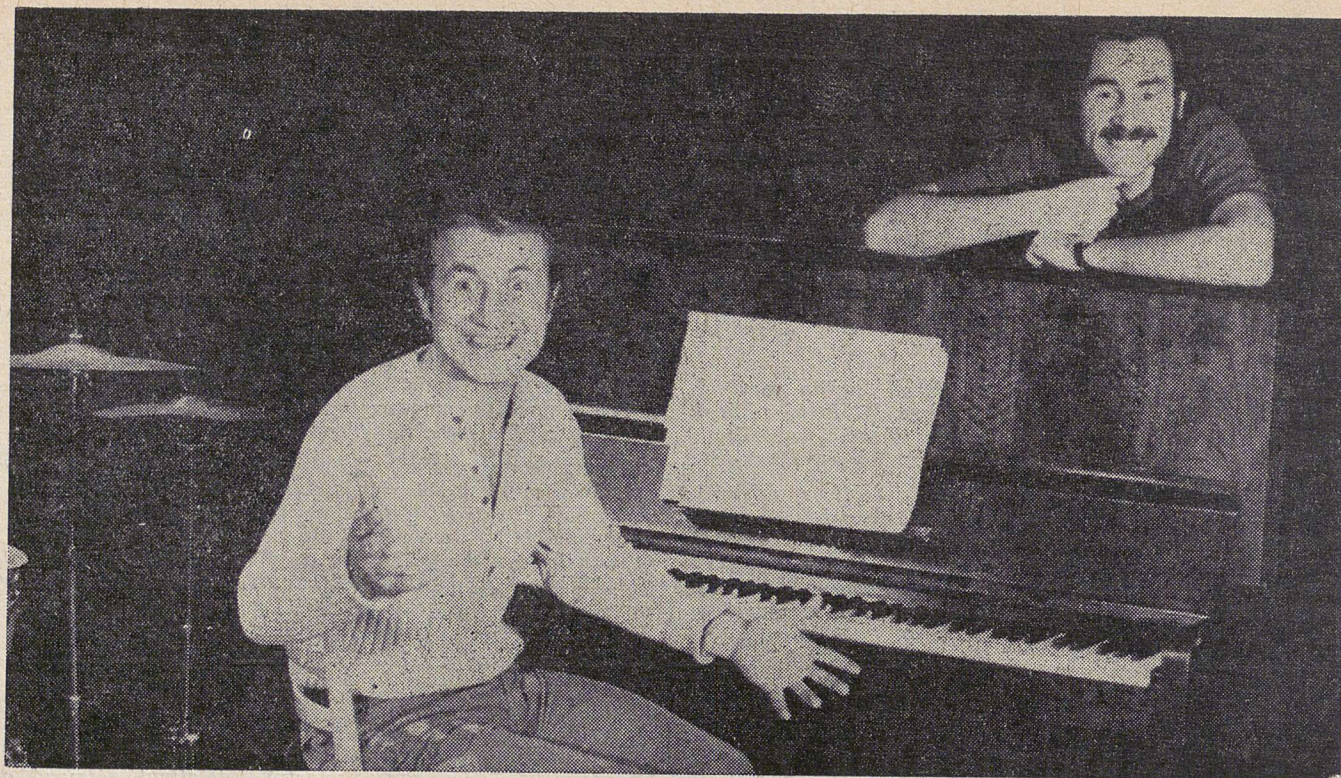
Samozřejmě, že hlavní a nejdůležitější je činnost praktická, to jest vlastní tvořivá činnost souborů, jejich představení a veřejná vystoupení. Ale přesto: právě na poli malých jevištních forem, ale i dramatické výchovy dětí i uměleckého přednesu, byla nutná — a nadále bude — i aktivita teoretická, která půjde souběžně s činností praktickou a bude schopná jí poskytovat impulsy. Je totiž potřebné si uvědomit: málokterá oblast prodělává tak silné a výrazné vývojové změny jako obory mládeže a dětí, a nejvíce z nich právě malé jevištní formy. Projevuje se to koneckonců i v názvu, který dnes zdaleka nevystihuje podstatu tohoto divadelního jevu. Neboť pojem malé jevištní formy se váže k období, kdy se divadelní podoba i smysl této jevištní činnosti projevoval skutečně v poloze malých jevištních útvarů — zhruba řečeno útvarů, jež oscillovaly mezi kabaretem a literárním textapealem. Jenže tohle už zdaleka neplatí. A proto ono úsilí teoretické, jež se jednak pokouší zmapovat to, co wskutku dnes v mladém divadle a v projevu dětí existuje, a zároveň z tohoto přehledu vyvodit i závěry pro budoucnost.

Považujeme-li Šrámkův Písek za vrcholnou přehlídku mladého divadla nebo malých jevištních forem, potom můžeme

konstatovat, že pokud jde o prostředky, kterými se toto divadlo vyjadřuje, je těžko najít jakékoli jednotící hledisko. Existují tu ona — v tomto druhu vlastně už tradiční — divadélka stojící na literatuře, slovním projevu, ale jsou tu i soubory usilující o maximální výraz fyzický a zase soubory inspirované hudbou či výtvarným nápadem. A to nemluvíme už o tom, že stále jsou tu soubory pohybující se na předělu mezi divadlem poezie a malými jevištními formami. První pohled tedy zprostředkuje dojem různorodosti, bohaté diferencovanosti, nesmírně široké palety, do níž se vlastně pojme všechno kromě toho, co prezentuje přehlídka hronovská.

Tato zmínka o Hronovu tu nestojí náhodou, neboť odtud je možno začít nejpřesněji onu úvahu o současné společenské funkci mladého divadla dnes. V poslední době hovoříme stále častěji o tom, že Hronov je přehlídkou amatérského divadla tradičního typu. A stejně tak se zdá, že onu různorodost Šrámkova Písku by bylo možné shrnout pod pojem divadla netradičního. Obojí je samozřejmě nepřesné, ale v případě Šrámkova Písku rozhodně dnes blíže skutečnosti než onen pojem malých jevištních forem. Neboť tato netradičnost se projevuje v poslední době právě a především jako vůle najít jakýkoli vlastní způsob vyjádření vlastního vztahu ke světu, jako vůle k spontánní aktivitě ve všech směrech.

A z tohoto důvodu se v popředí všech úvah o malých jevištních formách ocitl termín autorské divadlo. Je to termín nepřesný v tom, že svádí k představě divadla, v němž je nejpodstatnější napsat si vlastní text a zahrát jej. Není tomu tak, autorství je pojmem daleko širším. Ale zůstaňme zatím u jeho smyslu užšího, abychom se dobrali alespoň nějak jeho podstaty. Neboť právě faktem, že si píšou vlastní text, se projevuje nejsilněji ona vůle vyjádřit nepokrytě, bez jakéhokoli prostřednictví svůj vztah ke světu, své přesvědčení — tedy svou aktivitu. A tohle lze chápat obecně jako touhu vytvářet divadlo, v němž — ať už je inspirace jakákoli a prostředky sdělení této inspirace nejrůznější —



Českobudějovické Divadlo pro 111 uvádí autorský pořad Váni a Peterky Za málo peněz hodně muziky. Foto Lavička

existuje onen společný základ ničím nezprostředkovaně vyslovované tvůrčí aktivity.

Obdobná je situace v práci dětských souborů: zatímco na přehlídce dospělých hrajících pro děti i některé špičkové soubory dosud spíše nařikají nad stavem dramatiky pro děti a váhají nad tím, zda je či není dovoleno do textu zasáhnout, zda existuje či neexistuje cesta, jak si vytvořit repertoár vlastní, vedoucí dětských divadelních souborů — aspoň těch špičkových — přistupují k problému tvořivým, aktivním způsobem. Je pravda, pro dětské soubory vždycky psali vedoucí, kdo jiný také pro ně má psát. Nastal tu však kvalitativní zlom — zatímco dříve někteří vedoucí jakoby tvořili dramatickou literaturu, cosi na souboru nezávislého, cosi, co napodobuje naopak hry pro dospělé herce a přebírá automaticky z dospělého divadla pro děti i tematiku — dnes vedoucí dětských souborů přistupují k této činnosti spíše jako k procesu vznikání hry uvnitř souboru a ve spolupráci s ním, tvoří hry v plodném dialogu s dětmi, vycházejí z jejich akcí, a texty se natolik stávají jednou z neoddelitelných součástí konkrétních představení, že je někdy i dost obtížné je přenášet do souboru jiného. Obdobný aktivní postoj k dramaturgickému problému mají vedoucí divadel poezie: až na výjimky sborníků vydávaných k různým výročím v této oblasti vlastně téměř neexistuje publikovaná literatura, kterou by bylo možné přejímat. Proto se považuje za zcela běžné a samozřejmé, že si vedoucí nebo celý soubor montáž textu vytváří sám, pro sebe, a dokonce bez ambicí vydat ho a předat dalším, protože i ti další si vlastně chtějí své vytvořit také sami.

Jde tu o nejvlastnější smysl a společenskou funkci, která na tomto poli tvořivosti a činnosti vůbec velice úzce navazuje na citovaná slova stranických dokumentů, zvláště na ono akcentované čínorodé stanovisko k životu vůbec. Neboť stále zůstává nejobecnějším cílem a smyslem aktivity člověka a socialistické společnosti, co Marx charakterizoval jako „uvědomělý a v rámci veškerého bohatství dosavadního vývoje skutečněný návrat člověka k sobě ja-

kožto společenskému, tj. lidskému člověku“. A právě pojetí mladého divadla, otevřeně a svobodně projevujícího a realizujícího aktivitu mladé generace současné socialistické společnosti, vede ve svých důsledcích k tomuto osvojování si společenské podstaty člověka, k úsilí vytvořit příslušný lidský smysl pro vnímání celého bohatství lidské bytosti a přírody. To samozřejmě znamená dvojí společenskou funkci dětského a mládežnického divadla: jednak tu, která je obrácena dovnitř souborů, a jednak tu, která jde ven, která je sdělením této vnitřní aktivity, která se realizuje svým působením na obecenstvo.

Bývá zvykem hodnotit klady i zápory. Nepochybně i zápory by bylo možno vypočítávat, počínaje stále ještě malou — proti jiným oblastem amatérského divadla — kvantitativní základnou souborů mladých a konče tím, že je dost zájemců o práci v souborech malých jevištních forem, kteří mají pramalou schopnost i vůli jít onou nesnadnou cestou realizace vlastních tvořivých nápadů, takže buď mají velké plány oděné do velkých slov, nebo očekávají, že jim někdo přesně řekne, co a jak dělat. Toho všeho jsme si vědomi, nijak žádný z těchto problémů nepodceňujeme a snažíme se najít způsoby a cesty, jak pomoci všem, kteří mají jen trochu dobré vůle dělat a nemít ruce složené v klín.

Ale to vše není a nebude možné bez zásadního pohledu na to, jaké místo mají malé jevištní formy uvnitř amatérského divadla dnes a jaké místo zaujmají ve společenské činnosti vůbec. A právě z tohoto důvodu lze považovat za stěžejní a rozhodující onu tendenci vedoucí k seberealizaci, aktivitě, čínorodosti — k tomu, co prozatím nazýváme autorským netradičním divadlem. To jest divadlem, v němž se projevuje vůle poznat svět, abychom jej mohli měnit. A je-li toto nejvlastnější ideologická funkce revolučního socialistického umění vůbec, lze jenom konstatovat, že přes všechny potíže a obtíže si malé jevištní formy v uplynulém období upevnily základní smysl své existence, svého působení uprostřed zájmové umělecké činnosti ve společnosti socialistického Československa vůbec.

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN DRUHÝ — O ÚPLNĚ JINÉM KLASIKOVI

PEŠEK: *Jen se nestarej. Já se s nimi už domluví. Mám teď dobrého přítele, a ten je silnější nežli velebná vrchnost.*

BŘEZINA: *A ko ho —*

PEŠEK: *Brandeburk nás evangeliky chrání.*

BŘEZINA: *S Brandeburkem jdeš?*

PEŠEK: *On nám otevřel cestu do vlasti.*

HLASY: *Už jdou!*

HLAS: *Koňáci už jsou v Bukavici.*

HLASY: *Prajlz Utíkejte! Utíkejte!*

PEŠKOVÁ: *To jde tvůj přítel! Ubohé dítě!*

Alois Jirásek: Emigrant, jednání I., výstup 14

Jiráskův Emigrant nikdy neměl na jevišti — ba ani ne u historiků a teoretiků divadla — velké štěstí. Vždycky stál hodně, hodně v pozadí; vždycky byl zastíněn jinými dramaty Jiráskovými. Mám dokonce pocit, že pro mnohé, Jiráskova méně znalé čtenáře či diváky, existuje dnes už jenom v podobě nápisu nad jednou z lóží v hrnovském divadle, kde je výčet Jiráskova dramatického díla úplný. Říká se, že čas prověřuje hodnoty. A protože Emigrant byl psán v letech 1895—96 a poprvé uveden v Národním divadle 30. ledna 1898, tak toho času uplynulo více než dost, abychom si mohli klidně říci, že něco na tom asi bude zákonitého, že tato hra pomalu zmizela a nadále mizí v zapomnění.

A přece...

Četl jsem Emigranta už mnohokrát. A nakonec jsem vždycky skončil u onoho 14. závěrečného výstupu prvního jednání. Neboť jej považuji za klíč, kterým by se text dal otevřít, přečíst i realizovat na jevišti zcela jinak. Považuji jej za vstup k zajímavé, silné — a nebojím se říci velké — dramatické situaci.

Jiráskův Emigrant se dá přečíst ve své základní situaci také asi takto:

Jan Pešek, který pro víru opustil Čechy, se vrací po mnoha letech s pruským vojskem domů. A to domů znamená především k dceři, kterou opouštěl s krvácejícím srdcem. Ovšem jeho spolenectví s nepřátelským vojskem, které loupí a pálí, odvádí mladé muže na vojnu a připravuje o životy pokojné obyvatele, jej přivádí do stále větších rozporů se zájmy dcery, takže nakonec prohrává svou při o ní a mizí zase jako opuštěný psanec nenávratně a s konečnou platností v emigraci.

Člověk chce své tajné sny vidět skutečně. Nebo si alespoň myslí, že by se přece jenom uskutečnit mohly. A tak se přiznám, že už jsem několika amatérským režisérům podsouval myšlenku, že by se to s tím Emigrantem mohlo zkusit. A po každé jsem narazil na tento výklad a na závěrečnou pochybnost, která je formulována — v co nej- obaženější a nejelementárnější podobě — asi tímto způsobem: Já ten Pešek je přece sympatický člověk, má svou velkou pravdu a nakonec nad ním vyhrají lidé, jako je páter Bonaventura Pitř; nakonec je a zůstane štvancem ten nejspřavedlivější.

A zrovna v tomhle je podle mého názoru velikost této hry. A znamená to čist dramatickou situaci v duchu onoho už zmiňovaného 14. výstupu prvního jednání.

Její jádro je asi v tom: ochranu spravedlivé věci Peška a jeho druhů poskytují Prusové. Na bodácích jejich vojsk se vrací Pešek do vlasti. A to jsou bodáky, pro něž jsou Čechy nepřátelskou zemí. Závěr — poslední repliky — onoho výstupu považuji za rozhodující. Neboť v okamžiku, kdy Pešek veřejně prohlásí Prusy za své přátele a spojence, nechává Jirásek promluvit v podobě hlasů za scénou bezejmenný lid, který se jeho přátel bojí. A utíká před nimi.

Podstatu dobré dramatické situace lze vyjádřit velice jednoduše: je to taková situace, v níž všechny její složky — čas, prostor i vztahy mezi lidmi — vytvoří napětí, které je pro všechny účastníky této situace nesnesitelné. Jinak řečeno: lidé v této situaci nemohou dále žít. A musí tedy něco udělat, aby žít mohli. Odtud tedy každá dobrá dramatická situace musí vést k jednání všech osob hry. Neboť toto jednání je řešením situace, která ještě řešena nebyla, ale přitom řešena — právě pro svou nesnesitelnost — být musí.

Takže: Pešek se objevuje v prvním jednání, aby řešil svou osobní situaci, kdy touží vidět svou dceru, kterou tak těžce opouštěl jako malé dítě. Jeho jednání jako by směřovalo pouze a jediné k tomu, že využívá možnosti, aby se s pruským vojskem podíval zpět domů. Jenže právě onen závěr citovaný na počátku a přivádějící do hry — byt skrze hlasy za scénou — široké masy, ukazuje věci jinak. Pešek přišel také jako spojenec nepřátelského vojska. Jeho soukromá záležitost, jeho soukromé jednání je jen součástí velké mocenské — politické a vojenské — hry, rozepře. A všechno, co učiní jako soukromník, veškeré jednání, jímž bude řešit své soukromé osudy, svou soukromou situaci, je součástí situace daleko širší — společenské, vojenské, politické. Nebo ještě lépe a přesněji řečeno: společenské jednání Peškovo je rozhodující a určující pro jeho jednání soukromé.

Zkusme tedy přečíst a určit dramatickou situaci Emigranta od tohoto východiska: Jan Pešek opustil vlast proto, že se nechtěl vzdát své evangelické víry. V Prusku našel ochránce a s vojskem tohoto státu se vrací, aby dosáhl spravedlnosti pro věc, v níž věřil a věří, pro miz žil a žije. Mocenského zápasu o dědictví rakouské chce využít ve prospěch své víry, ve prospěch postavení evangeliků v Čechách. Neřeší tedy svým jednáním na místě prvním svou soukromou nesnesitelnou situaci, ale nesnesitelnou situaci jisté skupinky lidí, jistou společenskou nespravedlnost. A pospěšme si hned říci, že v zájmu velikosti dramatické situace, která se rozvine, je třeba akcentovat ušlechtilost a oprávněnost jeho záměru.

Jenže záměr nemusí být ještě práv objektivní realitě.

Jestli je drama — a mám tu teď na mysli především dramatický text — čím společensky jedinečné a nenahraditelné mezi ostatními uměleckými druhy, pak je to právě tím, že skrze jednání člověka, jež roste z dramatické situace, prověřuje na straně jedné subjektivní schopnosti lidí jednat a na straně druhé objektivní možnosti toto jednání uskutečnit. To jest na straně jedné zkoumá, jak člověk je připraven, odhodlán a ochoten jednat v jisté situaci, a na druhé straně zase tímto subjektivním jednáním obnažuje určité objektivní kvality společenské situace, za níž se toto jednání uskutečňuje.

Jirásek byl především historik a nikdy to nezapřel. Jako historik dobře věděl, že v roce 1741 vpád pruského vojska do Čech nemohl znamenat a neznamenat pro prosté venkovské české lidi nic jiného než utrpení, bídu, neštěstí. A stejně tak dobře věděl, že jakékoliv společenské problémy se v souvislosti s tímto vpádem, s tímto mocenským zápasem právě pro tyto lidi nedaly řešit a vyřešit. To je objektivní kvalita historické situace, z níž vychází. A z níž konečkonců ve všech svých historických dramatech vycházel. Ve většině jeho historických dramát mu potom tato historická situace automaticky vytvářela situaci dramatickou. Jestliže v sobě skrývala vlastním průběhem historických situací (jako je tomu například v případě Jana Husa či Jana Roháče z Dubé) ony dva základní faktory: subjektivní schopnosti a jednání člověka ve vztahu k objektivní realitě — zrodilo se drama. Jestliže převaha byla spíše na dramatickosti objektivních poměrů, na historické dramatičnosti doby, vznikla velkolepá freska, v níž vlastní možnost dra-

matické situace a tedy i jednání lidí zůstala jen naznačena.

Emigrant je v tomto smyslu v Jiráskově díle hrou zvláštní. Neboť objektivní situace historická je jenom podkladem pro vznik uměle vytvořené situace dramatické a otevírá předpoklady pro analýzu lidského jednání jako schopnosti člověka pochopit smysl společenských událostí.

Neboť problém Peškův je v tom, že se tragicky minul se svou dobou. Platí tu to, co už bylo řečeno: to, co pro většinu prostých lidí je ohrožením jejich existence, jejich bytí v kořenech nejzákladnějších, je pro něho krokem do budoucnosti. Společenským krokem, s nímž zároveň věří ve vyřešení svých problémů soukromých. Ano, Peškovi krutě ublížili, Pešek byl obětí zvěle a nenávisti, Pešek bojuje za spravedlivé napravení minulých křivd, Pešek je osobně čestný, poctivý, důsledný, charakterní, pevný, nesmlouvavý a zase citlivý vůči svým blízkým. Ale to nic nemění na tom, že svou velkou společenskou při prohrál, protože nepochopil omylnost svého společenského jednání.

Rekl jsem už, že považuji dramatickou situaci Emigranta za zajímavou, silnou a velkou. Tohle je první předpoklad těchto vlastností. Pešek není ničím předem handicapován, ničím není předem předurčen jako člověk neschopný vykonat to, co si předsevzal. Na počátku je v jistém slova smyslu přímo pozitivní hrdina jakoby stvořený pro to, aby získal sympatie diváka. Ale přesto žádný jeho čin není pozitivní. A ani být nemůže. Neboť všim, co dělá, každým svým činem v onom základním směru a smyslu jednání — to jest společenském — se ocitá mimo reálnou půdu a usvědčuje sám sebe ze společenské neschopnosti.

Vím, že lze samozřejmě namítnout: jak to, že Pešek neudělá žádný pozitivní čin? Vždyť přece zachrání před Prusy snoubence své dcery. Zajisté, že to udělá. Ale právě tento čin považuji za největší důkaz oné zajímavosti, síly a velikosti dramatické situace Jiráskova Emigranta. Uvažujme dobře: bez Prusů by se Pešek nemohl vrátit, bez Prusů by neměl pranepatrnou naději odčinit zlo minulosti a vidět svou dceru. Tohle Pešek ví a v tom je naprosto důsledný a nikdy neuhýbá. Pro jeho základní společenskou orientaci (a samozřejmě z toho vyplývající možnost

vyjasnění soukromých osudů) není žádné buď — anebo. On musí jít jenom s Prusy. Jirásek také Peška takto vede. I v momentech, kdy Pešek vidí a chápe evidentní křivdu a násilí, jichž se Prusové dopouštějí, nedovolí mu Jirásek od jeho základního společenského směřování uhnout. Ale čím houževnatěji se Pešek drží své jediné společenské možnosti, tím více si uzavírá cestu k dceři, neboť ona žije životem těch, kteří jsou Prusy trvale a krutě postihováni. Společenské jednání Peškovo se staví proti jeho jedné osobnímu. A opačně samozřejmě také: neboť v okamžiku, kdy poprvé kvůli dceři zaváhá, ztrácí důvěru svých souvěrců, jimž nabídl perspektivu, budoucnost pod ochranou Prusů.

A tak se Pešek sám přivádí — protože nepochopil objektivní realitu — do neřešitelné situace. A nakonec mu zbude jediný možný čin — záchrana milé dcery. Čin, kterým Jirásek završil beznadějnou a bežvýhodnou zoufalost Peškovy situace. Společensky tím zrazuje Pešek sám sebe, neboť se obrací proti Prusům, zneužívá jejich důvěry, aby je zradil. Tím se samozřejmě rozchází i s možností být vůdcem svých spolubratrů ve víře. Společensky vyřadil tímto činem sám sebe. A co získal? K dceři se dostal jen a jen s Prusy. Jde-li proti nim, uzavírá si už jakoukoliv cestu domů. A tak mu zůstane jen — a to ještě snad — dceřina vděčnost. To je málo, strašně málo na všechny plány, s nimiž přišel. Všechno ztroskotalo tváří v tvář realitě, kterou Pešek nepochopil. Zbývá jen útek mrazem, sněhem a Lenorčino: Pán Bůh vás prováže!

Jirásek píše na titulní straně Emigranta: Děj v Polici nad Medhují r. 1741. Nuže, faktografická přesnost historiografie nás může svědět, že pochopíme Emigranta jako obrázek dob dávno minulých. Ale já stále sním o tom, že se jednou tato hra dostane na jeviště v podstatě své dramatické situace. Jako příběh politický, chápeme-li politiku jako vůli a schopnost prosazovat činy zájmy lidí v souladu s objektivní pravdou, jako praktický výraz poznané nutnosti, která diktuje a vede naše společenské jednání. A pak to bude úplně jiný klasik.

JAN ČÍSAŘ



V neobvyklé roli zachytil fotograf Jaroslava a Pavla Zikmundovy (zprava), jinak vládne nad světelnou technikou DS TYL OB Říčany. Při slavnostním otevření rekonstruovaného Domu osvěty dne 4. 12. 1975 převzali na zasedání MěstNV z rukou představitelů města čestná uznání za iniciativní brigádnickou práci. Spolu s nimi byli vyznamenáni i další členové souboru, Zb. Hřivnáč, J. Jerie, J. Šatoplet a V. Špirit. Divadelníci při přestavbě odpracovali na 5000 brigádnických hodin. Zbývá jim ještě dokončit II. etapu, která pro soubor znamená nové šatny, zkušebnu a vyšší jeviště. Brigádníci budou pracovat i přes zimu, aby se v květnu mohla v Říčanech uskutečnit divadelní přehlídka okresu Praha-východ a soubor mohl si opět po třech letech zahrát na domácí scéně.

HERECKÁ HRA A HERCOVO POSELSTVÍ

VYNECHÁVÁNÍ A TVOŘIVOST

Montážní „kousek“ (zvláště pak detail), to je podle Ejzenštejna část (pars). „Podle principu pars pro toto vyvolává tato část ve vědomí dostavbu nějakého celku“. Spojení několika „montážních kousků“ nevnímáme tedy podle Ejzenštejna jako řadu detailů, ale jako posloupnost celků: celků nikoli přímo vyobrazených, nýbrž vznikajících průběžně v divákově představě. Ale copak to není se Stanislavského „kousky“, vytvářejícími linii průběžného jednání, vlastně podobné? Dalo by se namítnout, že divadlo nám přece vždy ukazuje jen celek. Jistě, ale jen ve smyslu jistého druhu filmového záběru. Všechno, co tvoří předpokládátný celek daného dění, není na jevišti přítomno nikdy — a dokonce ani nesmí být. Přítomná „část“, vyvolává nepřítomný „zbytek“ v divákově představě. „Je naprosto jasné,“ píše Ejzenštejn, „že stupeň **prožitku takového obrazu** je mnohem silnější než **vyobrazení**, které **uskutečnil** a vytvořil někdo jiný.“ To, co je „vynecháno“, si divák samozřejmě doplní po svém: výsledný obraz je individuální, protože jeho zdrojem nejsou jen prvky příslušného objektu vnímání, ale i prvky subjektivní.

Vynecháváním se uvolňuje prostor k uplatnění divákovy tvůrčí představivosti. Ale není to podobné i s prostorem pro hereckou tvořivost? Představme si jen nejbanálnější případ: herec má nést nějaký kufr s těžkým nákladem; sám náklad bude v kufru chybět, aby měl herec co **hrát**.

Když ke konci padesátých let hostoval v Československu poprvé Berliner Ensemble, vyslovil jistý recenzent podiv nad tím, že zatímco Helena Weiglová jako Matka Kuráž oškubává úplně „naturalistického“, tj. pečlivě do všech podrobností vyrobeného kapouna, Ekkehard Schall jako Eilif — a dokonce v téže scéně — „pije“ vedle ve stanu vrchního velitele z poháru, který je evidentně prázdný; nestřetává se tu v jednom okamžiku „naturalistické“ jevištní jednání s „náznakovým“? Nespokojíme-li se jen takovým povrchním pohledem a zamyslíme-li se nad citovanými příklady z hlediska herectví, zjistíme brzy, že rozdíl mezi nimi není nejpodstatnější. Samozřejmě, zatímco v Eilifově poháru nebyla žádná tekutina, na kapounovi jako by nechybělo ani peříčko. A nedostí na tom: to peří opravdu drželo, takže Helena Weiglová musela skutečně vyvinout příslušné úsilí, aby je mohla vyškubnout. Zatímco případ s pohárem jako by se podobal případu s kufrem, protože tu cosi „skutečného“ bylo ponecháno, aby herec mohl („jenom“) hrát, v případě s kapounem musela herečka skutečně škubat. Ano, musela, a to proto, aby — také mohla hrát. Vtip spočívá totiž v tom, že neměla hrát škubání kapouna.

REÁLNÉ A HRANÉ JEDNÁNÍ:

„JAK“ A „CO“

Zatímco v případě s kufrem, příp. s prázdným pohárem máme co dělat s **hraným** jednáním (herec dělá, že nese něco těžkého, příp. že skutečně pije), Weiglová nehraje, že škubá, nýbrž doopravdy škubá (i když jen divadelního) kapouna. Herec jedná, **jako by** kufr byl neobyčejně těžký, anebo **jako by** v poháru bylo víno; Weiglová jedná, **jako by** poprvé slyšela vyprávění svého syna Eilifa u vrchního velitele a jeho rozhovor s ním.

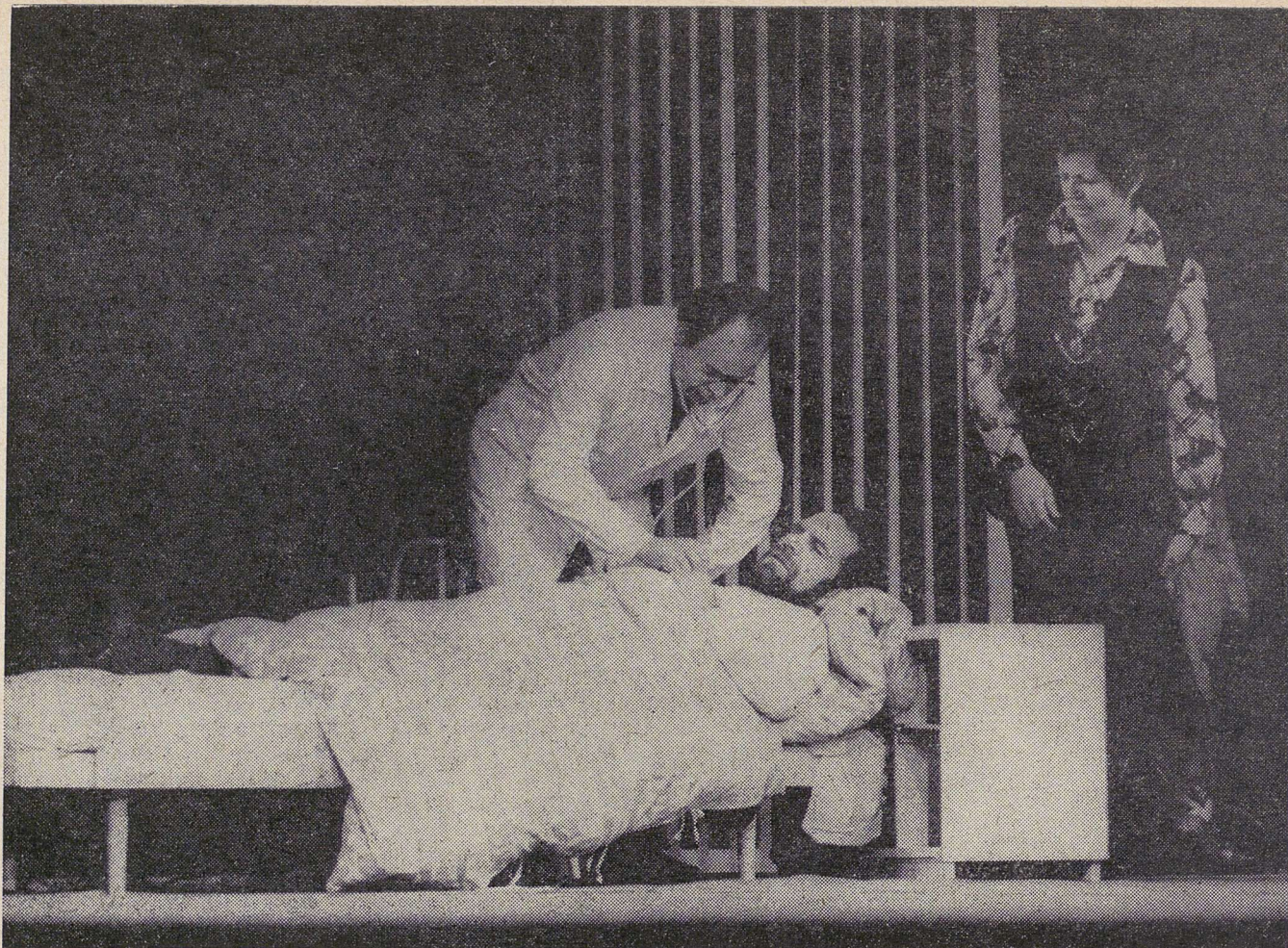
Řekli jsme, že Weiglová **jedná**; to znamená, že nejenom slyší, co se vedle mluví, ale opravdu poslouchá a na to, co slyší, reaguje. Obecně řečeno, zezáчатку jen září, ale pak se nasupí. Nasupí se jaksí doslova: použité sloveso vyjadřuje dosti přesně její držení nad džberem, nad kterým kapouna škubá. Kromě tohoto držení a poměrně velice střídmého výrazu tváře umožňuje nám vytvořit si

představu o tom, co Matka Kuráž při poslechu vedlejšího dialogu prožívá (a běží o skutečný psychický proces, a ne o pouhý emocionální stav), především právě to, jak herečka oškubává (případně přestává škubat) kapouna; v jistý moment s ním dokonce vztekla mrští do džberu.

Rozdíl mezi tímto „reálným“ škubáním a případným „reálným“ pitím Schallova Eilifa spočívá samozřejmě

Ceskolipský soubor Jirásek uvádí Daňkovu Sklenku krétského vína.
Foto Stoll





Stollův záběr z dobkovické inscenace Vampilovova Metéra

v tom, že zatímco nehrané škrubání dokonale vyrobené napodobeniny umožňuje Weiglové věnovat se tomu, co má doopravdy hrát — tedy soustředit se na to, **jak** reagovat na rozhovor, který poslouchá (a to i způsobem škrubání kapouna) — Schall by se při plném poháru musel soustředit především na to, aby jej opravdu naráz vypil, místo na způsob, **jak** má pít takový hrdina, což je přirozeně daleko důležitější. „Jak“ se totiž z hlediska herecké hry mění v „co“; herec svým jednáním něco představuje: právě v tom, **jak** jedná, je obsaženo, **co** sděluje divákům.

Jestliže si herec přendává kufr každou chvíli z ruky do ruky, supí a nohy spíš vláčí po zemi, ale v tom okamžiku, kdy to vypadá, že se už zastaví a kufr odloží, aby si odpočinul, nakonec přece jen pokračuje dál, usoudíme, že ačkoli jej fyzický náklad důkladně zmáhá, má stále ještě dostatek síly, aby to překonal, nebo mu na rychlém přemístění tohoto obtížného nákladu záleží natolik, že dokáže svou fyzickou vyčerpanost, příp. lenost přemoci. Když vidíme pít Schallova Eilifa, řekneme si, že takhle pít patří k normě chování německého lancknechta. Když vidíme, jak se Weiglová chová při poslechu vedlejšího rozhovoru, přinejmenším uhadneme, že tím, co se touto cestou dovídá o synově hrdinském počínání, není Matka Kuráž na rozdíl od vrchního velitele nikterak nadšena.

Každé herectví je představování. Někáký jev se představuje něčím, co není se samotným tímto jevem totožné. V případě herectví máme co dělat s představováním pomocí hraného jednání. Hrané jednání můžeme definovat

jako jednání za podmínek existujících nikoli reálně, ale **jakoby**.

Jde samozřejmě jak o jednání bez textu, tak — častěji — o jednání s textem, který herec nejenom určitým způsobem říká, ale také činí konsekventní součástí svého celkového — a celistvého — jednání. Můžeme říct, že herec tímto svým — psychickým i fyzickým, vnitřním i vnějším — jednáním daný text motivuje. To znamená, že způsob, jak jej mluvit, mu napovídají představy, city a myšlenky, které v něm tento text probouzí a které ovlivňují celé jeho jednání. A tím, že daný text na základě nějakých svých představ, myšlenek a emocí určitým způsobem říká a činí součástí svého celkového a celistvého jednání, činí i své (hrané) jednání reprezentací obsahů, které se samotným tímto textem nelze ztotožnit.

INTERPRETACE A VCÍTĚNÍ

Bylo řečeno, že podle jednání Weiglové si můžeme udělat představu o tom, co Matka Kuráž při synově přijetí u vrchního velitele **prožívá**. Užiti tohoto ústředního pojmu emocionalistické teorie herectví v souvislosti s výkonem z Brechtovy inscenace může poněkud překvapit (i když tento výkon tu neslouží k demonstraci nějakého zvláštního „epického“ způsobu, nýbrž obecných principů herecké hry). Samozřejmě, Weiglová ani doopravdy neprožívala, ani jenom nereprodukovala obecně předpokladatelný emocionální stav matky, shledávající se po dvouletém od-

loučení s milovaným synem, o kterém ani nevěděla, zda ještě žije, a který je teď přijat samotným vrchním velitelem, protože se mu má dostat odměny za hrdinství, projevem ovšem nikoli v boji s nepřitelem, ale při násilném rekvírování: Weiglové Matka Kuráž nebyla při jejich dialogu ani celá dojatá, ani se demonstrativně nehrozila ať už nebezpečí, jakému se její syn vystavuje, či násilností, kterých se dopouští — jak by na takový dialog nepochybně reagovala herečka, přístupující k roli emocionalistickým způsobem a představující koneckonců obecné mateřské city, jimiž by dojala diváky. Jednání Weiglové vyjadřovalo určitý postoj, pochopitelně zrovna tak emocionální jako intelektuální, bráný publikem jako výsledek duševních pochodů, které v tuto chvíli vzbudil vedlejší rozhovor ve sverzáně uvažující Matce Kuráži, která má přirozeně jako každá matka starost o syna.

Citované průběžné jednání vyplývalo skutečně z prožitků podnícených vedlejším dialogem, a to nikoli z domnělých prožitků nějaké fiktivní postavy, nýbrž z odpovídající psychické aktivity její představitelky, reagující na vedlejší hovor v rovině dané postavy **za sebe**; přitom nikoli na základě pouhého pasivního **vcítěnění**, ale v rámci specifické herecké zaměřenosti. V tomto rámci činí herec předpokládané jednání svěřené postavy (tj. například to, že Matka Kuráž má poslouchat rozhovor svého syna s vrchním velitelem, nebo že jiná postava má nést neobyčejně těžký kufr, nebo že Eliif má vypít pohár, který mu nabídl vrchní velitel) nejenom předmětem „ztělesnění“, ale i předmětem **interpretace** — aspoň pokud má jít o skutečnou tvorbu, tzn. nikoli o pouhé emocionální prožívání něčeho předem daného. Příslušná interpretace nevyplyvá také jen z nějakých předběžných úvah, ale rodí se v celkovém a celistvém — intelektuálním i emocionálním, psychickém i fyzickém — procesu vytváření role konkrétním jevištním jednáním, které herec nemůže „najít“ bez praktického zkoušení. Realizované jednání pak představuje **skutečný předmět hry** (tj. — velmi zhruba řečeno — např. to, že Matka Kuráž se zjevným nesouhlasem sleduje, co si říká vedle vrchního velitele s Eliifem, nebo to, že nějaká postava silou vůle nebo ze strachu zmobilizuje poslední síly a těžký kufr nakonec přece jen odnese, případně to, že Eliif jako pravý lancknecht jedním douškem vyprázdní pohár, když mu jej nabídně velitel), tedy předmět hry v jeho konkrétní podobě, v níž ale máme co dělat i s jeho **obecnou ideou a původním principem**.

Můžeme nepochybně říct, že jsme schopni si na základě uvedeného hereckého jednání Heleny Weiglové udělat jakýsi obraz o momentálních duševních pochodech Matky Kuráže. Pokud se týká herce s kufrem, můžeme si například učinit představu o duševní síle, případně o strachu postavy, kterou hraje; v každém případě půjde o reprezentaci nějakého duševního obsahu, stejně jako v případě citovaného výstupu Weiglové. A v případě Schallova Eliifa? Zatímco předešlé dva příklady se týkají psychiky a psychologie, v tomto případě nejde ani tak o ni, jako o jakýsi ideál „lancknechtství“, tj. nejenom o jeden jeho konkrétní případ, ale — současně — o zachycení samotného jeho principu a ideje. Toto „lancknechtství“ není vyobrazeno přímo, jeho obraz vzniká střetnutím rysů, které jsou v Schallově způsobu pití rozeznatelné: v tom pití je totiž jak náramná pijácká bravura, tak bezhlavá horlivost v plnění rozkazu; řekli bychom, že tenhle mladý muž pít umí, ale nepije, protože z toho má skutečné potěšení, nýbrž má potěšení z toho, jak umí pít na povel. Samozřejmě, i jednání Weiglové či herce z hypotetického výstupu s kufrem není jen reprezentací nějakých konkrétních duševních pochodů, nýbrž — současně — i jejich principu a ideje: velmi zhruba řečeno, v tomto případě třeba „vítězství ducha nad tělem“ či „všepřemáhajícího strachu“, v onom — tedy u Weiglové — principu „zdravého selského rozumu“. Zkrátka, ve všech případech máme co dělat nejenom s konkrétním jednáním, nýbrž i s principem a ideou, jimiž se řídí a které teprve činí příslušné hrané jednání motivem, tj. prvkem tematické struk-

tury zakládající danou postavu, která i jako celek i svými jednotlivými motivy spolutvoří strukturu celého díla, v jehož kontextu se toto jednání realizuje.

OBECNOST A INDIVIDUÁLNOST

S nějakým ideovým, příp. ideálním obsahem máme ovšem co dělat i v případě, je-li herecká hra založena na vcítěnění (citovém ztotožnění), jako je tomu u emocionalistického (někdy se také říká psychologického) způsobu hry: i herečka, která by své jednání v citovaném výstupu z Brechtovy Matky Kuráže založila na střídání radosti se shledáním se synem a hrůzy z nebezpečí, kterému se vystavuje, případně z násilností, jichž se dopouští, řídila by se při své hře tak jako tak nejenom prožíváním (v emocionalistickém smyslu), ale také jistou interpretací: její hra by byla nejenom reprezentací (prakticky výlevem) citů, ale — v daném kontextu — i principu a ideje „mateřskosti“, ztotožňované ovšem v tomto případě s čistě a jenom citovým přístupem, který je pro emocionalistické herectví nejobecnějším principem. V jiném případě by také mohlo jít přímo o samu citovou **spontánnost**; v takovém případě bychom měli co dělat s jednáním jakoby totožným se spontánní emocionální reakcí, při níž není ani tak důležitá, aby divák identifikoval určitý obsah projevených citů, jako to, aby na něho působily právě jako city spontánní: šlo by zde totiž nejenom o citovou spontánnost in concreto, ale i o její princip a ideu.

Jako souvisí emocionalistický přístup s romantismem, souvisí intelektualistický přístup se slohem klasickým a klasicizujícím: zatímco v prvním případě má jít o svobodný, žádnými normami nespoutaný individuální citový projev, jde ve druhém o projev udržovaný rozumem v mezích obecných požadavků na ideální vystupování. Je-li tedy u projevů klasicistně intelektualistických způsob herecké hry (tj. odpovědi na otázku, **jak** jednat) ne-li dán předem, tedy aspoň apriorně přísně vymezen, u projevů romanticky emocionalistických by se měl řídit jen citovým prožitkem. Víme ale, že to tak není, přesněji řečeno, že řídit se jím znamená rovněž řídit se nějakou obecnou ideou a principem; to ovšem přináší pro herce dost značné tematické omezení. Z druhé strany, sám emocionalistický přístup nezajišťuje původní individuální realizaci hereckých výkonů, které jsou přes všechnu svou takřkájící přímo agresivní emocionalitu pořád jenom obecné.

Zatímco obsahem podobných projevů je často jen jakási emocionálnost či emocionální zainteresovanost an sích, klasicisticky (ale např. i civilisticky) orientované herecké vystupování, které se řídí příslušnými normami a v jehož rámci musí být každý případ citové zainteresovanosti přísně zvládnut rozumem, jako by herci nedovolovalo vyjádřit kromě daného obecného ideálu už nic jiného: nic individuálního, vyjadřovaného jenom ze sebe a za sebe. Ale individuální, tj. původní herecký obsah nechybí ani v takových projevech. Vzhledem k tomu, že odpověď na otázku „jak“ nemůže být ani zde předběžně vymezena do všech podrobností, ale právě jenom obecně, může se herec v těchto podrobnostech — tj. v tom, o č opravdu jde v herecké hře — řídit jen podle sebe, tj. dát se vést ne-li svou interpretací, tak prostě svou přirozenou osobitostí, projevující se herecky oním individuálním půvabem, který se v tomto případě stává důležitým činitelem nejen v rovině smyslové, ale i v rovině tematické: není totiž jen „ztělesněním“ nějakého obecného ideálu, ale rozvine-li se v podrobnostech hraného jednání, může z něho být vyvozeno téma, které reprezentuje jen on. Tak se ani nej- obecnější téma (tj. v daném případě třeba statečnost nebo noblesa, mužnost nebo ženskost jako cosi ideálního) nerealizuje přímým vyobrazením, tzn. jenom obecně, ale vzniká až v divákově představě z podrobností individuálního hraného jednání, řízeného vlastní ideou a principem, které nazývat tajemstvím dané herecké osobnosti nemusí být nikterak nepřipadné; s jejich diváckým prožitkem je také spojeno rozluštění vlastního hercova poselství. **dš**

ALŽBĚTÍNSKÁ TRAGÉDIE

Anglické divadlo alžbětínské doby, za něž můžeme jako pars pro toto dosadit jméno: **William Shakespeare** (1564 až 1616), představuje nejen vyvrcholení renesančního divadelní kultury, ale z dnešní perspektivy se jeví jako pupek evropského divadelního světa, odkud vedou markantní cesty k nejživějším a neplodnějším tendencím moderního divadla a dramatu. Alžbětínské divadlo je ovšem jev vnitřně neobyčejně složitý, rozporný a vývojově proměnlivý. Dílo Shakespeara je může reprezentovat nikoli jako „summa“, toliko jako umělecký i myšlenkový vrchol.

Specifičnost, svéráz a jedinečnost alžbětínského divadla nespočívá v originalitě námětů a postupů, ale v **originalitě syntézy**, představující v nový tvar materiál vytěžený z nejbohatších zdrojů předchozího divadelního vývoje. Schematicky řečeno jde o syntézu tradice antického divadla, jak ji zprostředkovala italská renesance, s domácí tradicí středověkou. V rané fázi Shakespeareovy tvorby vystopujeme toto ovlivnění jako zřetelnou dvojdomost. Mladý Shakespeare píše takřka současně ryze renesanční **Komedii omylu**, k níž si vypůjčuje námět od římského komediografa Tita Maccia Plauta (cca 244–184 př. n. l.), a historické hry **Jindřicha IV.** (tři díly — 1590–9 a **Richarda III.** (1592–93)¹), pro něž nenajdeme vzory ani v antice, ani v renesanční Itálii.

Historické hry (shakespeareologové je nazývají „historie“ a počítají k nim pouze hry s náměty z **anglických dějin**) mají na formování osobité shakespeareovské dramatické formy rozhodující podíl. Jejich látkou jsou mocenské boje ze jména z období války Červené a Bílé růže (rodů Lancesterů a Yorků). V Shakespeareových historických hrách se kříží ideologické představy středověku (feudální morálka cti, kolo štěstí, velký řetěz bytí) a renesance (humanistický ideál dobrého vladaře, renesanční individualismus). Jejich konflikty jsou nejen předmětem zpodobnění, ale promítají se i do hodnotícího postoje autorského, který zdaleka není jednotný — rozpory nalézáme nejen mezi jednotlivými hrami, ale i uvnitř jednotlivých koncepcí.

Novum Shakespeareových historií spočívá především v tom, že pojednávají vsutku o historii. Na rozdíl od italských tragédií, ale i od tragédií pozdějšího Jeana Racina, které si z historie vypůjčují toliko náměty a postavy, ale tematikou a pojetím zůstávají ve sféře individuálních vášní, starostí a problémů.²) Shakespeare se pokouší předvést na jevišti osudy anglického státu. Jeho vidění dějinných událostí nejde ovšem tak daleko, aby pochopil úlohu národa, lidu v dějinách, nicméně už to byl velký pokrok, že nespatořoval v historickém dění jenom střetání vládařských vůlí, ale i boj různých společenských skupin s různými politickými programy a cíly, že se pokusil znázornit praktiky a taktiky, mechanismus boje o moc.

Historickou látku nešlo při takovém nazírání stěsnat do úzkých kadlubů renesanční tragédie. Pevnou dramatickou kompozici nahradila volná forma **historické kroniky**, chronologicky (a tudíž „epicky“) a v širokém záběru řadí události vedle událostí, epizodu vedle epizody. Komplex několika, podle důležitosti hierarchizovaných, dějových pásem je bohatě zalidněn postavami různých společenských vrstev, „vysokých“ i „nízkých“ (jímž byl doposud přístup do vysokého žánru zapovězen), od vladařů přes šlechtu a duchovenstvo až po měšťany a poddané.

Zpochybněny jsou i hranice žánrové; jestliže např. oba **Richardy** můžeme považovat za víceméně čisté tragédie, pak **Jindřich IV.** je žánrově takřka nezařaditelný; vážné (ale nikoli tragické) dění dvorské a válečné má rovnocen-

nou protiváhu v divokých komických a tragikomických výjevech falstaffovských.

Souvislost dramatické techniky Shakespeareových historií (i tragédií, jak vyplývá dále) s technikou středověkých mystérií je nasnadě. S tím důležitým rozdílem, že u Shakespeara jsme zcela ve světě lidských, světských dějin, vyvíjejících a proměňujících se lidskou aktivitou a energií, svárem lidských, světských zájmů, bez transcendentálního zaměření a zarámování, jež dávalo v mystériích dějinám apriorní smysl a zapojovalo je do vyššího plánu boží prozřetelnosti.

Tragédie, v nichž spočívá zajisté těžiště Shakespeareova divadla, představují protipól i korektiv onoho renesančního optimismu, jímž jsou skrz naskrz proniknuty Shakespeareovy nejlepší komedie (pokud v nich zaznívá melancholický hořký tón — např. **Jaques v Jak se vám líbí** — je přehlušen převahou životního elánu a radosti ve výsledném dramatickém akordu). Z tohoto hlediska lze nazvat většinu Shakespeareových tragédií **tragédiami renesančního individualismu**.

Je to příznačně právě touha po moci, vystupňovaná až k zločinné zpupnosti a cynické aroganci, která je tu pohnutkou dramatického sváru a příčinou tragického krachu. Tedy obdobný materiál, z jakého byly budovány historie, ale v jiné, koncentrovanější optice, **v zobecňující konkretizaci**, jak by se dala paradoxně, ale výstižně charakterizovat shakespeareovská typizace.

Ale je tu i živel opačný, bytostně kladný: ona pozitivní vesmírná energie, zvaná v lidských podmínkách láska. Vedle tragédií, v nichž pyšná moc, bezuzdná vášně, bezbřehý individualismus a imoralismus sám sebe hubí, stojí řada takových, v nichž svět moci a nevráživosti tragicky hubí lásku (**Romeo a Julie** ve sféře nevinnosti a jejich protějšek **Antonius a Kleopatra** ve sféře zkušenosti, ale svým způsobem i **Othello** a další). Shakespeareovy tragédie nejsou však pouze psychologickými analýzami, tragédiami vášně. Vztahy mezi 3–4 protagonisty, v nichž spočívá zpravidla jádro hry, vytvářejí nejen tragédii lidských jedinců, ale i jakési komprimované theatrum mundi, divadlo světa, projektované do mikrosvětla lidské duše. Právě tato podivuhodná schopnost zároveň zobecňovat i individualizovat, vycházet z historicky jedinečného a dospívat k obecně lidskému je příčinou Shakespeareovy takřka nadčasové životnosti: každá doba znovu hledá v Shakespeareových příbězích a postavách vzorky lidských situací a problémů, lidského jednání a chování. Přes Shakespeareovu věcnou a psychologickou konkrétnost a názornost, zůstává v jeho tragédiích vždycky prostor nedorozumění, neuzavřenosti, prostor svobody a možnosti, dovolující hledat nové motivace, nové koncepce, nová řešení.

Mezi mistrovskými díly tragického žánru zaujímají nicméně dvě z nich zvláštní místo. Jsou to **Hamlet** a **Král Lear**. Proti partikulárnosti zaměření takového **Macbetha**, **Othella**, **Julia Caesara** se tato díla, vrcholná mezi vrcholnými, pokoušejí postihnout úděl obecně lidský, pokoušejí se v novém zření a v novém tvaru, v souřadnicích lidskosti o to, co v souřadnicích náboženství schematicky vyjadřovaly středověké morality a mystérie.

Hamlet je výrazem toho, co bylo krásně nazváno „smutkem renesance“. Iluze neomezených lidských možností (protože v individualistickém pojetí **byly** iluze) se tříštily o neúprosné danosti vnějšího světa a vyústily do skepse, do pochybností o člověku a smyslu lidské existence. Hamlet je komentátorem tohoto světa roztržitých iluzí, jeho kritikem i satirikem, ale též jeho dítětem a vězněm, hledačem východiska a smyslu. Ironií osudu je vtělen do staré fabule mstitelské tragédie, kde je mu přisouzen úkol pomstít otcovu smrt, potrestat vraha, který je vládcem. Vynaloží nemalou energii a důvtip na to, aby se dověděl pravdu, aby Klaudia (pro sebe) usvědčil ze zločinu. Poznávací motiv je u něho velmi silný, kritická zvědavost je základní vlohou

jeho povahy. Hamlet chce poznat svět, aby v něm našel místo. Daný stav věcí je pro něho nepřijatelný, nechce se mu přizpůsobit a nemá sil ho změnit. Nezbyvá mu tedy než pozice kritického outsidera, ušlechtilého, vědoucího osamělce, který by mohl být dobrým vladařem, kdyby... K tomu, aby vykonal z vlastní vůle pomstu nemá při svém založení a postoji dostatečnou osobní pohnutku: stačí mu vědomí a soud, nemá chuti k řeznické práci mstitele, již se stejně na podstatě daného stavu nic nezmění. Obvyklé úvahy o Hamletově neschopnosti činu jsou nedorozuměním: Hamlet není *ochoten* k činu, protože v něm nenalézá smyslu. Požadavek pomsty je požadavkem ve smyslu systému, jemuž Hamlet odmítá smysl přisoudit. Jestliže nakonec přece jenom své poslání splní, je k tomu doslova vyprovokován vnějšími událostmi, nikoli přiveden vlastními pohnutkami. Myšlenkovou páteří tragédie je Hamletův lidský postoj, proces Hamletova poznání a sebeuvědomování (sebebičování, jímž se provokuje k vykonání tradičního úkolu msty, je charakteristickým pozůstatkem starého, tradičního nazírání, jež Hamlet v tomto procesu překonává). Starý mstitelský příběh je toliko paradoxní kulisu, před níž se Hamletův vnitřní příběh kontrastně a proto tím názorněji demonstruje. **Hamlet** je tragédie tak bytostně rozporná, že přímo provokuje lidskou touhu po klidu, stálosti a určitosti k změkčujícím interpretacím, snažícím se podříditi hrdinu díla (z pohnutek etických, psychologických či sociologických) zákonům onoho nespravedlivého světa, jemuž Hamlet řekl své kategorické: Ne.

Král Lear znamená vrchol i krajní mez, k níž dospěla shakespeareovská tragická forma. Stará, převzatá látka je přizpůsobena novému záměru, takže složitá fabule přesně vystihuje složitou významovou strukturu. V tom je mimo jiné Shakespeareovo dramatické mistrovství; vyšší významy uměleckého díla se nikdy nerealizují *vedle* fabule, ale *skrze* ni a *nad* ni. Tragičtí hrdinové se neprojevují v první řadě tím, co říkají, co myslí a cítí, ale tím, co dělají (se zvláštní výjimkou v případě Hamleta, kde je významonosná právě **absence vnějšího konání**). Jejich myšlení a citění je pouhou součástí jejich konání, jejich aktivního postoje k světu a společnosti. Tragický příběh staříckého panovníka, jenž musel rozdělit své království a ztratit vládařský majestát, dočkat se nevděku svých dcer a klesnout až na samé dno lidské společnosti, aby prohlédl nespravedlnost světa, jemuž vládl, aby rozlišil upřímnost od přetvářky, pravdu ode lži a dobro ode zla, — tento tragický příběh je vpravdě kvintesencí Shakespeareova umění. Předmětem dramatického zájmu už nejsou jednotlivé, dílčí lidské příběhy, vyrůstající ze střetávání jejich jednotlivých, dílčích lidských zájmů a vášní, ale samotná podstata a smysl (individuálního i společenského) lidského bytí. Na pozadí boje o moc, v němž jeden zločinec požírá druhého, probíhá drama lidské duše, královská cesta za poznáním, jejíž stupně jsou: krize, revize a rehabilitace základních lidských hodnot. K poznání tu nevede abstraktní úvaha, ale lidská, společenská praxe: král Lear se musí bolestně na vlastní kůži přesvědčit o vratkosti systému hodnot, na němž celý život stavěl; musí být vyvržen z malého, uzavřeného dvorského světa do velkého, otevřeného světa přírody; musí ztratit vše, na čem zakládal svou moc, musí odložit všechny slupky — korunu, moc, družinu, příbytek — a stanout nahý tváří v tvář nelítostným živlům; musí na vlastním těle zakusit utrpení žebráků a ubožáků, lidí na dně společnosti. Teprve bezprostřední, osobní sociální zkušenost ho přivede k pravému lidskému kontaktu — k soucitu a účasti. Základní téma je zdvojeno, ba ztrojeno paralelními osudy Glostera a jeho neprávem zapuzeného syna Edgara. Jednotlivé dějové linie se vzájemně osvětlují a znásobují dramatické poznání.

Tragika se tu organicky snoubí s hořkou komikou: drama lidského poznání je zároveň i dramatem lidského bloudění a blouznění, zahrnujícím celou škálu šaškovství: od profesionálního, leč hluboce soucitného Learova šaška, který bohatě využívá své „bláznovské“ výsady říkat pravdu, přes bolestně předstírané bláznovství Edgarovo, sloužící jako zá-

obránná maska, až po vědoucí, jasnoživě „šilenství“ (či spíše „vykloubení“ mysli) Learovo, v němž pravda vystupuje na povrch tím jasněji, čím více se nebohému králi „zatemňuje“ (podle kategorií světa) mozek. **Král Lear** je tragédií paradoxní: v duchu bláznovské filosofie musí Lear projít cestou pošetilosti, aby zmoudřel (jako Gloster musí oslepnout, aby prohlédl), musí ztratit vše, aby našel holou pravdu, musí klesnout na dno, aby se stal opravdovým člověkem. Velkolepost Shakespeareovy koncepce spočívá v bolestně nalezeném kladu: musela se navršit otřesná hromada záporu, zla a absurdity, aby byla posléze přesvědčivě (protože za nejvyšší cenu) prokázána možnost dobra: dobro jako lidská možnost.

Ve svých vrcholných tragédiích vytvořil Shakespeare dramatickou formu protichůdnou oné klasicizující tendenci k dokonalosti a uzavřenosti, již se dostalo definitivní podoby v divadle Racinově. Vytvořil otevřenou formu s uvolněnou kompozicí, s fabulační a významovou vrstevnatostí a polyfoničností; dramatický kontrast, v němž se mísí různorodé žánrové linie; pestrý mumraj osudů lidí z různých společenských vrstev v širokém záběru prostorovém a časovém. Praktická negace tří klasických jednot: místa, času a děje.³⁾

I Shakespeareova dramatická objektivita je nového rodu: subjektivní lidské postoje a zájmy nejsou poměřovány předem daným, objektivně platným, nadosobním zákonem, ale objektivní pravda vyplývá z napětí mezi relativními subjektivními pravdami: **objektivita jako dialektická intersubjektivita**. Hodnoty nejsou dány, ale hledány a právě toto hledání je jedinou trvalou pravdou lidského bytí. Shakespeare je bytostný, byt' živelný dialektik divadla.

William Shakespeare první učinil předmětem tragédie samotný lidský úděl, vytěžil tragiku z krize základních lidských hodnot, stvořil tragédii lidské existence. Dosáhl tak polohy, kde tragédie umělecky i myšlenkově vrcholí, ale zároveň se jako žánr dostává na práh krize.

Tragédie je svým založením žánr metafyzický, jehož předpokladem je neochvějná platnost základních lidských norem. Prvním, kdo zproblematizoval tuto její konstantu — zejména ve svých tragédiích trojského okruhu — byl starořecký skeptik Euripidés. Shakespeare šel dále; zřekl se jakékoli konstanty a nahradil ji pohybem — stále obnovovaným spěním k proměňujícímu se cíli, lidským hledáním lidských hodnot.

Vytvořil tak — zejména v **Králi Learovi** — totální dramatický útvar, o kterém se jeden z nejlepších soudobých shakespeareovských interpretů Peter Brook vyjádřil, že je to „hora, na jejíž vrchol dosud nikdo nevyšplhal.“

ZDENĚK HOŘÍNEK

1) Chronologie Shakespeareových her není spolehlivá. K většině dat přičiňují shakespeareologové otazníky.

2) V předmluvě k **Britannici** (1669) hájí Jean Racine svou tragédii poukazem na její nepolitičnost: „V mé tragédii nejde o záležitosti politické: Nero je zde zpodoběn v soukromém životě a v rodinném kruhu.“

3) Uvolněný je i verš shakespeareovského dramatu. Je jím **blankvers**, nerýmovaný pětistopý jamb. U Shakespeara dosti nepravidelný: počet slabik kolísá mezi 9–14 s převahou deseti-slabičných veršů.



VAVŘIČKA ŠEL JINUDY

„...Na počátku šedesátých let se v našich divadlech objevila vlna inscenací velkých heroických her z rodu Višněvského Optimistické tragédie. Bylo to v situaci hledání dramatiky rozhodného činu, schopné polemizovat s bezcílnými, jen diskutujícími hrdiny současných domácích i zahraničních her. Je zajímavé, že tato tendence našla odezvu i v ochotnickém divadle — ve slavné královéhradecké inscenaci Jiráskova Jana Roháče v roce 1961. Hlavní idea inscenace byla „nezaleknout se násilí“, hrálo se v žánru oproštěného, strohého, monumentálního heroického dramatu, velká gesta, ostré divadelní odlišení Roháčova a Zikmundova světa, jednoznačné charaktery, přímé srážky. Hrál se ovšem s podstatnými škrtky, představení trvalo jenom asi půldruhé hodiny. Dodnes si vzpomínám na překrásnou jevištní metaforu, jíž představení končilo. Roháč s hrstkou svých věrných, všichni spoutáni dohromady jedním dlouhým řetězem, se dají do pohybu, vyvolávající představu laviny, která všechno smete, která je nezastavitelná, když se dala na pochod s Roháčovým heslem: Pravda zvítězí! Smetla samozřejmě i Zikmunda, který chtěl triumfovat, ale před spoutanými, zdánlivě poraženými, zoufale prchal on, zdánlivý vítěz!...“

„...Na ochotnické scéně v Hronově, jsem viděl pozoruhodný pokus o Pozdní lásku. Tato Ostrovského hra má nemalou inscenační tradici, kterou lze charakterizovat jako sentimentální: hrává se o tom, jak jedna hodná stárnoucí dívka přivedla sebeobětavou láskou jednoho kolísavého mladíka na cestu ctnosti a jak sama při tom šťěstí manželského došla. Hronovská inscenace se především snažila

výrazně ukázat negativní znaky společnosti, kterou autor staví na pranýř, a zařadit do ní i Nikolaje, tedy onoho mladíka dle sentimentální tradice kolísajícího a k dobru se vyvíjejícího. Vyložila ho jako nebezpečného, na slunce se deroucího kariéristu, pro něhož je i Ludmila v cestě za kariérou jenom figurka na šachovnici. Ludmila byla rovněž netradiční — polodětská, něžná dívka jednající bez velkých vnitřních bojů podle příkazů srdce svého, své nekompromisní lásky k Nikolaji. Efekt této dramaturgicko-režijní koncepce: místo happy-endu prvky tragédie a posílení společensko-kritického záměru inscenace...“

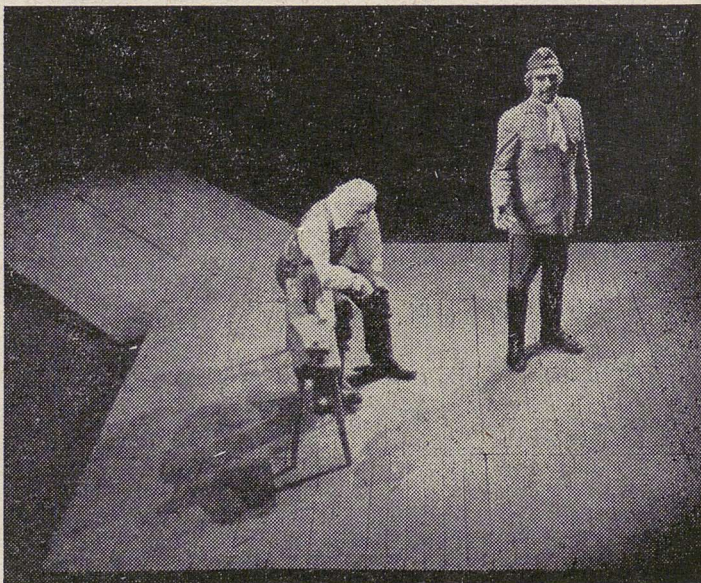
Když se píše o jubilentovi, bývá zvykem přikrašlovat, ba i hledat zásluhy neexistující. Proto jsem do čela postavil dva citáty ze své loňské přednášky (vydal ji KKS v Ostravě pod názvem K aktuálním problémům dramaturgie amatérských divadel). Ze budu dnes psát jubilejní článek jsem tenkrát netušil a jméno režisérů obou zmíněných inscenací, uváděných jako typické příklady amatérských snah o moderní, mladé divadlo, mohu tedy dnes doplnit: Josef Vavříčka, narozený 12. března 1906! Viděl jsem na vlastní oči v jeho občanském průkazu! Ty dva vykřičníky proto, že sedmdesátku jsem tomuhle zvědavému mladíkovi s bystrými očima nadšeného dorostence odmítal věřit.

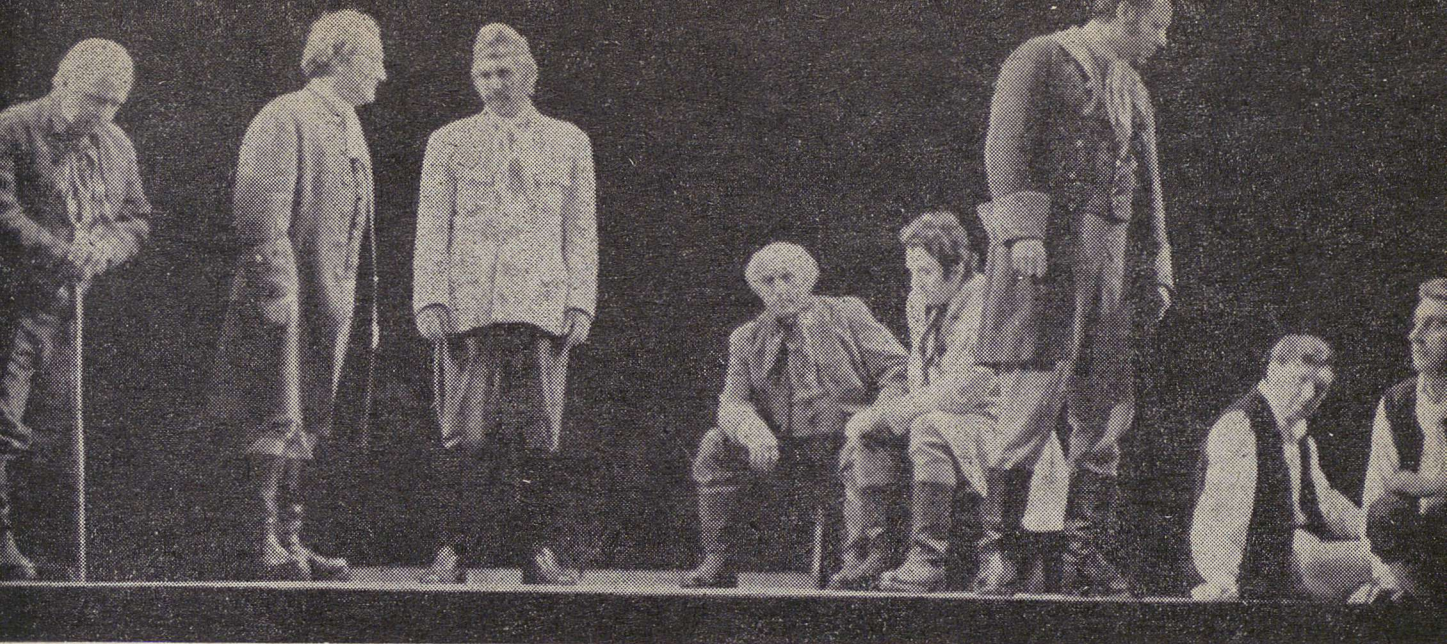
Vavříčka je učitel a organizátor ochotnického divadla ve Východočeském kraji. Vavříčka je zakladatel a dělník Kruhu přátel Jiráskova Hronova. Vavříčka je kritik českého amatérského divadla. Vavříčka je duše hronovského ochotnického souboru. Vavříčka je amatérský režisér, který se z oddaného tradičního ochotničení stal průkopníkem mladého divadla jako výrazu osobitého vztahu dnešního člověka ke světu a hledačem výrazových divadelních možností, jak tento vztah ke světu sdělit divákům. K tomuto přímo koperníkovskému obratu se dopracoval — po své padesátce! Obdivuji se mu, že ve věku, tolik svádějícímu k pohodlnému sebeuspokojení, našel sílu pracovat na sobě dál, nerezinovat, učit se, zkoušet nové — třeba za cenu prohry.

Přemýšlím si o Šrámkově Hlubinovi. Jeho tragédie není v tom, že se z premianta stal „jenom“ papírníkem, ale v tom, že duševně zkornatěl, začal se spokojovat s dosaženým, uzavřel se do vlatního malého světa, ztratil o ostatní zájem a přestal rozumět lidem — i Slávce. Zradil své mládí a stal se sobeckým maloměstáčkem.

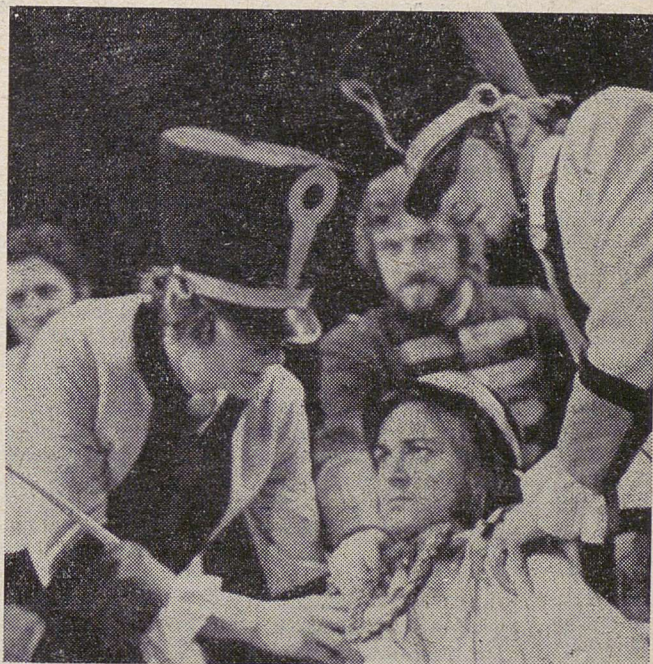
Mám rád Vavříčku, protože šel jinudy, protože je mladý, protože je s ním dobře, protože je nakažlivý činorodostí a optimismem. A tak se těším na jeho hronovskou inscenaci dramatizovaných Skaláků a na práci s ním ve výběrových porotách a na schůzky s ním v Kruhu nebo Ústředním poradním sboru a na setkání s ním na nových a nových Hronovech a všude.

JIRÍ BENEŠ





Mincovy záběry z Vavříčkovy inscenace *Skaláků*, kterou hronovští ochotníci věnovali 150. výročí prvního ochotnického představení v Hronově



KOMUNIKATIVNÍ DOVEDNOSTI V DĚTSKÉ DRAMATICKÉ HŘE

Všichni, kdož se zabýváme dětskou dramatickou hrou a zejména pak dětským divadlem, si neustále ověřujeme, jak je těžké přivést děti k tomu, aby přesně vstupovaly do vztahů s partnerem, aby vyšly ze svého vnitřního soustředění na text, začínáme-li pracovat přímo od samé předlohy dramatického textu. Často máme pocit, že děti vnitřním zrakem text čtou. Hlavně chceme-li, aby si text předem osvojily, dostávají mrtvý školní způsob přednesu, kterého se těžko dokážou zbavit, oživit ho skutečnou situací a představou živého zážitku, organicky spojit obsah s prožitkem a podívat se partnerovi přímo do očí, aniž by to vedlo k výbuchům smíchu či uhýbání pohledu.

K tomu, aby se děti přirozeně chovaly v uměle navozené situaci, je můžeme přivádět v různých cvičeních, která je učí nejprve soustředění u sebe sama a poté „vycházení ze sebe“ a navazování vztahu s partnerem a partnery a vstupování do určitých vztahů komunikovat s nimi. Komunikaci samozřejmě nemyslíme pouze dorozumívání v oblasti slovní. Necháme-li děti volně vést improvizovaný dialog (i na přesně určené téma), zjistíme, že zůstává buď hned od počátku na povrchu, nebo se velmi brzy zvrtné do pouhého „mluvení pro mluvení“, které vlastně nic nevypovídá o konfliktu a situaci. Proto je výhodnější rozšiřovat okruh možností komunikace mimoslovní, kde je nutno se soustředit na to, co je srozumitelné všem, bez ohledu na jazykovou oblast. V mimoslovní komunikaci se vyjadřujeme pohledem, gestem, mimikou, rytmem, zvuky. Odtud už je krůček k citoslovcím, umělé hatlamatice a konečně ke komunikaci slovní, která, aby byla naplněna, je až na konci této řady. V dětské dramatické hře se jednotlivé aktivity prolínají a některá cvičení jsou víceúčelová. Tak např. začínáme-li od soustředění k vlastní osobě, od uvědomění si svalového napětí a uvolnění, od rytmického pohybu podle udávaného rytmu, je to jen nezbytný předpoklad, abychom se dostali k počátkům komunikace mimoslovní. Cvičení, která v této oblasti s dětmi děláme, mají charakter improvizací. Neurčujeme předem, jaký mají mít průběh, jaký výsledek. To ponecháme volně na tvořivém rozehrání dítěte. Posilujeme v nich tak pocit sebedůvěry ve vlastní nápaditost, zbavujeme je strachu z toho, že něco provedou špatně. Kde není předem daných pravidel, není chyb. Ponecháme dětem co největší prostor pro vzájemnou inspiraci.

Komunikativní cvičení mohou být spojena s improvizací vycházející z pohybu, s inspirací textovou předlohou a s improvizací vycházející ze situace.

I. IMPROVIZACE VYCHÁZEJÍCÍ Z POHYBU

Cíl: rytmické, prostorové cítění, komunikace

1. Děti se rozestoupí do kruhu, aby měly mezi sebou víc místa než na upažení. Podle ostinatého rytmu na bubínek pohyb na místě. Po určité době střídání rytmu. Představit si kolem sebe imaginární kroužek. Je to vlastní prostor pro pohyb. Do kroužku nikdo cizí nemůže a „obyvatel“ z něho zatím nemůže ven. Slouží k zachování intimity. Je-li dosaženo soustředění v „intimitě“, vycházíme z kroužku ven. Podle rytmu se rozptýluje po prostoru tak, aby byl stejnoměrně zaplněn. Snažit se nevidět a nevšímát těla kolem sebe (jako v přeplněné tramvaji). Na znamení zastavit, pozorovat sousedy ve směru pohledu. Nenavazovat s nimi. Pokračování v pohybu s pocitem, že nejsou protivní, i když je jich moc. Stále se vyhýbat. Možná, že je mezi nimi někdo milý, budoucí kamarád. Na znamení zastavit a vejít co nejrychleji s někým ve vztah pohledem (bez předchozí domluvy). Vydržet chvíli v pohledu — komunikace mimoslovní. Každý musí vědět, s kým je ve dvojici. Hra nepokračuje dál, dokud všichni nejsou v partnerství. Opakovat několikrát, aby se dvojice vyměnily (opět bez předchozí domluvy). Při navázání komunikace pohledem doplnit o komunikaci gestem, mimikou, ale zůstat v postavení, jaké vzniklo zastavením. Opět pohyb prostorem. Na znamení zastavit. Komunikace pohledem. Děti ve dvojicích se vzájemně přitahují jménem. Od tichého do hlasitého volání. Během toho se snaží dostat k sobě. (Bez předchozího určení, kdo ke komu vyjde dřív.) Setkání zakončit komunikací gestem podle vztahu (přítulení, objetí, za ruce, za ramena, dloubnutí, plácnutí, plus mimika, plus zvuk — smích, citoslovce, slovo, krátká věta).

2. Počátek jako u předchozí až do pohybu ve vlastním kroužku. Děti musí být obličejem do kruhu, aby na sebe viděly. Jeden — komunikátor — vyšle sdělení recipientovi (pohled, mimika, gesto, zvuk), recipient potvrdí zprávu, stává se komunikátorem, až se všichni vystřídají v obou rolích. Je dobře, aby prvním komunikátorem byl vedoucí. Není určeno pořadí. Všichni jsou ve střehu.

3. Děti sedí obličejem do kruhu. Vedoucí jako první komunikátor vyšle sousedovi pohled očekávající kladnou reakci. Recipient zprávu přijímá, ale nechce reagovat. Nechce vidět. Komunikátor musí situaci dohrát. Recipient se stává komunikátorem za těchto podmínek. Probíhá po kruhu. Oběma směry, aby se všichni vystřídali v obou rolích s různými partnery.

4. Rozestavení v kruhu obličejem do středu. Rozestupy dětí větší než na upažení. Zavřít oči. Upažit. Rukama hledat možnost kontaktu. Zužovat kruh. Jakmile se ruce dotýkají, zastavit. Komunikace dotekem ruky. Zkoumání, seznamování, jaké jsou sousední ruce. Nejsou příjemné — pocíťováno na obě strany stejně. Komunikace ustává. Chvilí klidně stát. Po chvíli opět hledat partnera. Zkoumat jako prve. Na každé straně jiná reakce. Po levé straně ruka příjemná, po pravé ruka nepříjemná. Vystřídát. Připažit. Po chvíli totéž jako prve. Komunikace podle skutečných osobních vjemů. Připažit. Po chvíli znovu hledat. Partnerové ruce jsou z obou stran příjemné. Navázat komunikaci. Vytvořit uzavřený kruh spojený pažemi. Vnímat pocit opory a síly. Otevřít oči. Setrvat v předchozím pocitu a komunikaci zesílit pohledem všichni se všemi — pocít bezpečí a vzájemné sounáležitosti. Je dobře, hraje-li vedoucí s dětmi. Pomáhá to nejen lepšímu průběhu a soustředění, jeho návodný slovní doprovod je i organicky zapojen, zároveň se tím popisuje vědomí skupiny jako celku — děti plus vedoucí.

5. Ostinatý rytmus na bubínek je výrazně rytmizován, aby vyvolával představu stroje. Všichni jsou součástky velkého stroje, simultánně, zatím bez kooperace. Soustředění na vlastní rytmickou a funkční činnost. Na znamení přestat. Vytvořit dvě řady proti sobě obličejem. Součástky jsou v chodu po dvojicích vzájemně na sobě závislé. Komunikace a kooperace pohybem, ev. zvukem. Vzájemně se pohybem inspiroují a doplňují. Různě měnit ostinatý rytmus, temporytmus i sílu.

6. Podle bubínku všichni simultánně improvizují obličejem do kruhu. Bez předchozí domluvy se postupně přizpůsobují jedné výrazné rytmické improvizaci, až je pohyb všem společný (přibližně). Mohou jím komunikovat v tanečku, rytmickém řadu, hadu, apod. Takto komunikovaný pohyb nechat chvíli projít, všem zažít, na znamení skončit. Opakovat v jiném rytmu, aby se v roli vzoru vystřídali všichni.

7. Děti sedí v kruhu. V roli komunikátora nejprve vedoucí, později se vystřídají děti. Komunikátor postupně se všemi v kruhu vstupuje komunikací do dvojice a gestem, pohybem, mimikou, zvuky, citoslovci mezi nimi probíhá dialog. Komunikátor vstupuje do vztahu jako typ dominantní, což se během hry může změnit podle reakce recipienta. (Jeden dominantní, druhý submisivní — pasivní, oba dominantní.)

8. Skupina dětí se volně baví. Vedoucí (postupně také děti) jde za dveře, po chvíli se vrátí a všechny děti bezprostředně reagují na jeho vstup a akci. Komunikace mimoslovní, oživena zvuky, citoslovci až řečí.

II. INSPIRACE TEXTOVOU PŘEDLOHOU

1. Děti stojí v kruhu. Postupným opakováním po vedoucím si osvojí text jednoduché říkanky. Např.:

*Letí letí mráček
proklofne ho ptáček
teď mu přelí na mou duši
rovnou na zobáček ...*

K tomuto účelu se velmi dobře osvědčují jednoduché rytmické říkanky z Mateřidousky, z lidové poezie, Stíplová, Hrubín, Nezval aj.

Všichni říkají říkanku společně. Do provádění rytmickým tleskáním. (Můžeme variovat — tleskat všechny slabiky, první slabiku apod.) Text říkají v duchu, nahlas tleskají. Artikulují přehnaně jako při napovídání, bez fonace. Jeden napoví druhému, ten odezví, neopakuje, ale navazuje dalším veršem, napoví dalšímu a tak dokola.

2. Jako u 1. až po rytmické tleskání. Po tleskání zvýraznění rytmu Orffovým nástrojem. Spojit s pohybem na místě. Rozptýlit se po prostoru. Až do tud všichni simultánně. Poté se postupně vystřídat v sólových improvizacích s textem, doprovázeným pohybem a hrou na nástroj a vlastní melodii říkance.

3. Navázat na 2. improvizaci ve dvojicích. Komunikace textem, pohybem, rytmem, variování bez předchozí domluvy a konkrétního návodu provedení. Jedna dvojice improvizuje, ostatní pozorují.

III. IMPROVIZACE VYCHÁZEJÍCÍ ZE SITUACE

Cíl: rozvíjení fantazie, vcitování se do partnerovy situace, citlivé vnímání své situace, vstupování do vztahů, komunikace.

1. Komunikace zprostředkovaná zvuky — smích, citoslovce, zvuky, pláč, apod. Partneri si domýšlejí situaci, dotvářejí vztahy, vcitují se do druhého.

2. Myšlení nahlas — volba odpovídajících životních situací. Jednání zprvu pantomimická, mimoslovní komunikace, posléze slovní, avšak velmi úsporná. (Např.: Noví žáci přijdou prvně do hodiny, cizinci na pláži; ve vlaku; na nádraží; u lékaře apod.).

3. Hra prstů a rukou po stole.

Všichni se sesednou kolem velkého stolu, aby se mohli vzájemně dotýkat rukama. Vedoucí hru uvede: Naše ruce se budou pohybovat po stole a my si budeme představovat, co se děje. Podle toho budeme jednat. Pak si řekneme, co si kdo představoval. — Pro začátek hrají dva partneři, každý jednou rukou, postupně mohou zapojit obě. Všechny děti se vystřídají ve dvojicích s vedoucím. K poslední dvojici se postupně zapojují další, až jsou ve hře všichni. Při větším počtu dětí se vytvářejí skupiny, přátelské a nepřátelské vztahy uvnitř skupin, vytváří se napětí, konflikt. Představy zúčastněných mohou být nejrůznější, a přece je hra velmi napínavá, dynamická a dramatická. Ruce mohou být rostliny,

zvířata, věci, lidi — děti, dospělí. Podle rytmu a svalového napětí se vytvářejí představy o situaci, vztazích, chťení. Každý jedná podle své představy, pokouší se ji rukou vyjádřit. Hra je zprvu zcela bez zvuků, jedinými slyšitelnými a významovými zvuky jsou cupitání prstů, zastavení, úhoz, škrabání, klepání apod. Její cíl spočívá v evokování představ a vytváření konfliktu. Navíc však slouží jako prostředek komunikace a v konečné fázi (přes zvuky, citoslovce) směřuje k navázání komunikace slovní. Tady už jsou vlastní ruce nejednatelji dramatické postavy a mohou vytvářet i dramatický dialog. Odtud pak už můžeme nenásilně přejít k práci na vybraném dramatickém textu.

Všechny tyto hry posilují komunikativní dovednosti nejen pro dramatickou hru dětí, ale i pro jejich osobní život. Nedejme se mýlit zdánlivou odlehlostí výchozí cesty, neupínejme se úzkostlivě hned od počátku k psanému dialogu. Zařazujeme do schůzek souboru pravidelně podobné hry, nemyseleme si, že nám ubírají čas od vlastní práce. V těchto aktivitách si děti vyhraji a zároveň se učí užitečným dovednostem.

A nebojme se náhodné objevy, vzniklé během her, prozkoušovat. Možná, že zjistíme, že se dají použít v širším uplatnění než pouze v dětském souboru.

JANA VOBRUBOVÁ

JUBILANT V OSVĚTLOVACÍ KABINĚ

Ve vzácné svěžesti a zdraví se dne 23. února dožil sedmdesátiletý Miroslav Čermák, dlouholetý člen Divadelního souboru Domu kultury v Radnicích. M. Čermák nikdy divadlo nehrál a přece se o ně nesmírně zasloužil. Miloušek, jak mu všichni v souboru říkají, na ně totiž téměř třicet let svítí. A jak svítí! Pro něho je světelná stránka inscenace právě tak důležitá, jako text básníka, jako režisér, či herci na jevišti. Zlí jazykové dokonce někdy tvrdí, že tajným snem Milouška je jeviště bez herců (kteří se všude jen zbytečně pletou a všechno jen kazí), jeviště s dekorací, na kterou by bylo možné posvítit všemi rejstříky (nikdy ne dosti vybaveného a dokonaleho) osvětlovacího parku.

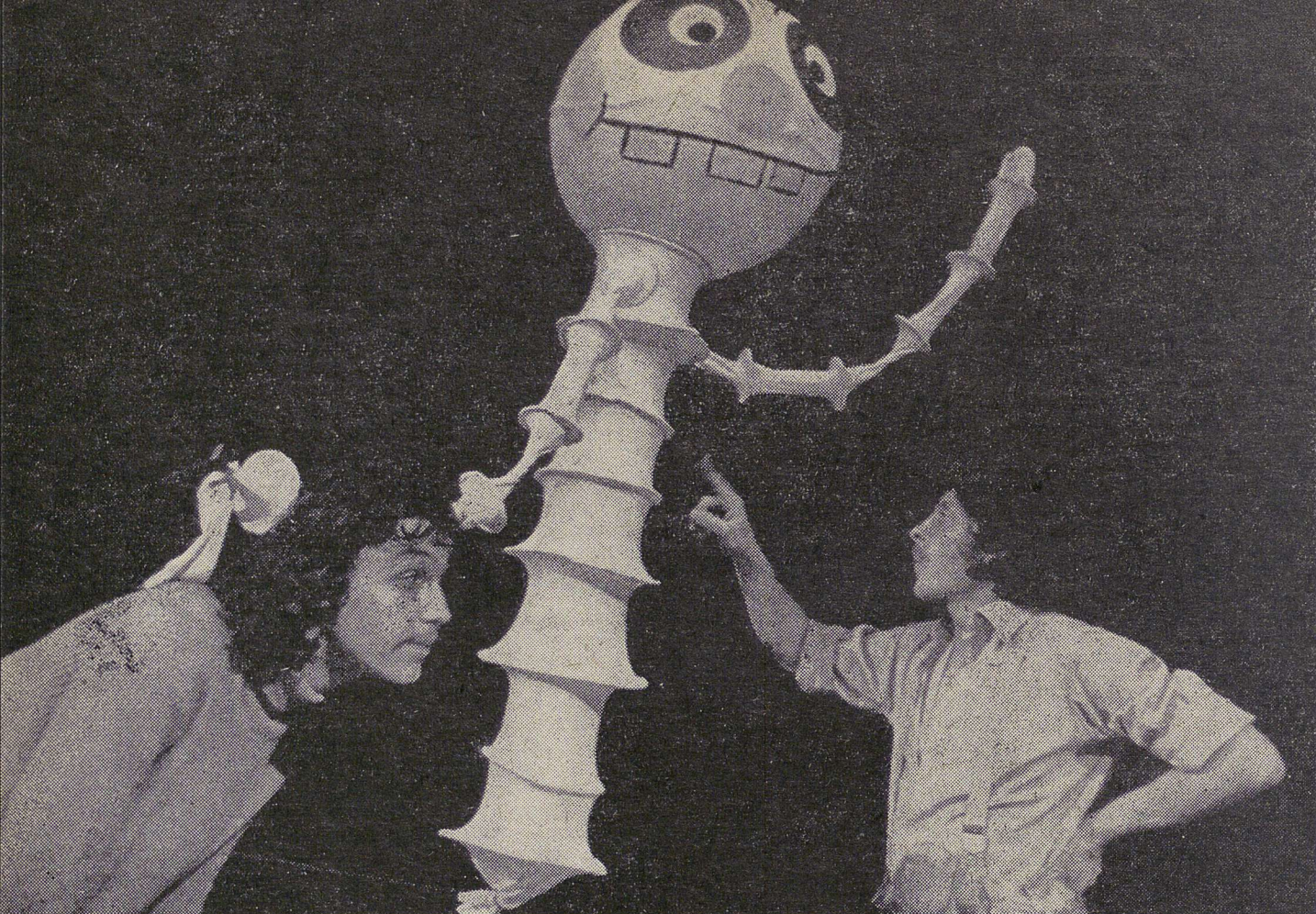
Ale to jsou opravdu jen zlé jazykové. Miroslav Čermák má totiž divadlo nesmírně rád a dokázal se vypracovat ve skutečně citlivého a fundovaného mistra osvětlovače. Svou pílí a houževnatostí přispěl k tomu, že radnický soubor má velmi dobře vybudovaný osvětlovací park, s kterým si jeho správce dovede nejen znamenitě poradit, ale o který také pečuje jako pečlivý hospodář.

Miroslav Čermák je člověk ochotný kdykoliv udělat všechno, co je v divadle třeba. Vždy s největší ochotou a s příkladnou skromností. Dovede se rozčítit, ale vždy jen na chvíli. Ve skutečnosti má lidi kolem sebe rád a proto mají také všichni rádi jeho. Svým životním elánem, svou chutí do práce je příkladem všem členům souboru. Má velkou a opravdovou úctu k divadelní tradici svého rodného města. Tohle všechno činí z Miroslava Čermáka osobnost, která svou prací a svým životním dílem daleko přerůstá rámec souboru a řadí se k těm, kteří se zasloužili o ochotnické divadlo jako celek.

Přejeme Miroslavu Čermákovi k jeho sedmdesátinám ještě mnoho let svěžesti, zdraví a životní pohody. Věříme, že se s ním budeme i nadále setkávat v Radnicích i všude tam, kam radničit s divadlem zajíždí.

F. Š.





HANÁCKÉ DIVADLO V PROSTĚJOVĚ

V. Vančura: Kubula a Kuba Kubikula v provedení prostějovské Hanácké scény. Foto Pacholík

Základ poloprofesionálního divadelního souboru Hanáckého divadla existoval vlastně už dříve jako Studio při prostějovské LŠU. Pod vedením dnešního režiséra Hanáckého divadla Svatopluka Vály získal tehdejší soubor čtyřikrát prvenství na Wolkrově Prostějově a jednou na Šrámkově Písku. Byl to tedy již svým způsobem zkušený soubor, alespoň pokud se týká přednášeného slova. Na základě nového konkursu byli potom přijati další členové a tím se celý soubor ve svém složení ustálil. Jestliže zde mluvíme o divadle poloprofesionálním, pak bychom si měli tento termín poněkud objasnit. Jde vlastně o amatérský soubor s profesionálním vedením, k němuž patří režisér, dramaturg a organizační pracovník. Divadlu jsou ještě dále k dispozici také jevištní pracovníci Stálé divadelní scény. Herci souboru jsou studenti středních škol, mladí lidé z prostějovských závodů a posluchači fakult olomoucké univerzity.

První premiéra se uskutečnila v červnu 1974 pod názvem Revoluční epos.

Byla to scénická montáž básní proletářského básníka Karla Jiráčka — El Cara. Toto pásmo zachytilo stěžejní etapy ve vývoji revolučních bojů — Spartakovo povstání, Pařížskou komunu a Velkou říjnovou socialistickou revoluci — a zároveň jejich revoluční přesah do přítomnosti. Bylo to divadlo stylizované, do značné míry i epické, vycházející z principů B. Brechta a V. E. Mejercholda. El Carův Revoluční epos pobral i něco z Burianova voice bandu: text básní byl rytmizován a podle toho i rozdělen a vystupňován k dynamickému působivému závěru. Jednoduché scénické řešení pracovalo s mnohostranným využitím projekčních ploch. Akce herců v reálu byla násobena promítáním filmů a diapozitivů.

10. prosince 1974 jsme se znovu přesvědčili o smělosti dramaturgie Hanáckého divadla. Dramaturg Josef Kovalčík a režisér Svatopluk Vála si vybrali ke svým záměrům hru Vladimíra Majakovského Štěnice. Jak se sami přiznávají, poetika Majakovského je jim blízká a že hra stará skoro půl

století neztratila na své aktuálnosti, o tom svědčí i fakt, že je doposud na repertoáru některých sovětských divadel. Majakovskij kritizuje některé projevy měšťáctví, šosáctví ve vztahu k ženě, k práci, nekritické západnictví, projevy nekulturnosti apod. Jistě i stálá naléhavost těchto otázek přispěla k tomu, že si soubor vybral právě tuto hru.

Zmiňoval jsem se již, že Hanácké divadlo vychází víceméně z brechtovské epiky v divadle, a právě tato epika se stala výchozím principem při celkovém pojetí inscenace. Přispívalo k tomu především čtení scénických poznámek autora formou mluveného komentáře. Práce herců byla velice náročná i z toho důvodu, že všichni ve hře zpívají a tančí. Tedy opět jakési divadlo akce. Výraznou hereckou osobností z dobrého průměru byl Miroslav Kubes v roli Olega Bajana.

Jestliže jsem mluvil o pozoruhodné a odvážné dramaturgii Hanáckého divadla, pak tato má slova potvrdila další premiéra. 10. března uvedl soubor pro předplatitele Klubu mladého divá-

ka druhou hru Jiřího Wolckra Hrob (1921) pod novým názvem Pramen. Vypovídají se tak trochu po svém s Wolckrem méně známým, Wolckrem dramatikem.

Sv. Vála i Jos. Kovalčuk si byli rozhodně vědomi toho, že před sebou nemají po všech stránkách dokonalý text. Přesto však cítili, že drama „Hrob“ má nesporně své básnické hodnoty a tematikou i dílčími motivy těsně souvisí s Wolckrovou poezií a užívá i stejné metaforické a symbolické prostředky. Šlo vlastně o československou premiéru a bylo tedy nutné připravit text, který by byl blízký dnešnímu divadelnímu citění.

Inscenátoři vložili hru jako střetnutí dvojhojho postoje k životu uprostřed velkých společenských konfliktů. Na jedné straně tu stojí trochu sobecká láska ženy a na straně druhé vystupuje mužovo vědomí společenských souvislostí a jeho vůle k činu i oběti. Proto tedy i změna názvu: hrob může být i pramenem. Jak je vidět, úkol jistě ne lehký, ale o to více ve svém výsledku záslužný a objevný. Při této inscenaci Hanácké divadlo poprvé spolupracuje s profesionálním hercem. Stal se jím Miroslav Rataj z DOS v Olomouci a jeho partnerkou mu byla mladá studentka Taťána Ficnerová.

Dalo by se ve zkratce říci, že první sezóna byla sezónou hledání. Hanácké divadlo zkouší několik postupů, ale je vidět, že soustavná práce má svůj úspěch. V každé inscenaci byl totiž patrný vždy určitý vývojový stupeň. Z tohoto hlediska se zdála nejlepší inscenace s názvem „Benátčanka“ z června 1975. Šlo v ní v jistém smyslu o syntézu všech divadelních snah ročního působení Hanáckého divadla. Za pozornost zde stála především neob-

vyklád dramaturgická práce. Inscenátoři se totiž pokusili o prolínání dvou paralelních dějů, lidového renesančního divadla a úvah o manželství z 3. části knihy Françoise Rabelaise Gargantua a Pantagruel. Nevzniká tu přitom přímý vztah těchto příběhů, i když probíhají současně, ale symbióza dvou samostatných, stylově odlišných poloh, které mají přitom za úkol vzájemně se doplňovat. Oba příběhy jsou projevem životního stylu renesance, reprezentují dva směry, z kterých renesanční divadlo vyrůstalo: na jedné straně lidová komediálnost, na druhé straně učenost navazující na antické tradice. Bylo to představení velice bohaté na pohyb, založené na mnoha vtipných geziích.

V této hře se bohužel naposledy objevil v krásné roli Pantagruela herec amatérského souboru Hanáckého divadla, Miroslav Kubes. O prázdninách roku 1975 zcela neočekávaně zemřel.

Takto tedy trochu smutně skončil první rok Hanáckého divadla, rok tvůrčích činů i hledání specifického projevu. Loňská podzimní část sezóny začala velice milou adaptací Vančurovy pohádky Kubula a Kuba Kubikula. Přestože jde o prozaické dílo, bylo již několikrát uvedeno jako rozhlasová i divadelní hra. Dramaturg Josef Kovalčuk a režisér Svatopluk Vála připravili vlastní dramatizaci tohoto poetického příběhu o hodnotě skutečného přátelství. Od dřívějších úprav se liší především tím, že nepřehlídí pouze k dialogickým pasážím prózy, ale organicky do textu začleňuje i Vančurův vypravující komentář. Ten ve hře pronáší střídavě Jiří Grepl jako medvěd Kubula a Hubert Schnaubert v roli medvědáře Kuby Kubikuly. Oba jsou vyzbrojeni dostatečně dobrou pohybovou kulturou, aby své akrobatické prvky začlenili do

řádu celého představení. Hlasový projev herců je přísně stylizován v rovině, kde se podtrhuje osobitý styl Vančurovy větné stavby.

Výtvarník A. Šplíchal zvolil jednoduchou scénu, na níž dominuje několik větších dětských obrazových kostek, jejichž otáčením se pohotově obměňuje místo děje. Na principu černého divadla je do představení uváděno roztomilé strašidýlko Barbucha, které svým výtvarným řešením i skvělými pohybovými kreacemi nadechne dětského i dospělého diváka. Vedle dvou hlavních protagonistů jeví se úspěšně v menších figurkách E. Fikarová, H. Pištěková, M. Černoušek, P. Čapek a V. Kolář, abych vůbec za celý soubor jmenoval alespoň některé. Prostějovští se nepodbízejí, a přesto se dospělý i dětský divák upřímně směje. Byla to zároveň hluboká úklona Vančurovu vyšperkovanému slovu. A tomuto autorovi chtějí zůstat věrni i nadále. Přípravují totiž do této sezóny adaptaci Markéty Lazarové.

Činnost Hanáckého divadla byla v sezóně 1974–75 mimořádně náročná už svým rozsahem. Během 10 měsíců uvedlo 22 představení a kolem 30 pořadů a pásem, jak v Okresním klubu mládeže SSM, tak při významných politických a kulturních výročích. Většinu vystoupení Hanáckého divadla viděli diváci v Prostějově, počet návštěvníků a diváků dosáhl počtu téměř 10 tisíc. Z tohoto hlediska můžeme říci, že působení Hanáckého divadla významně zasáhlo do kulturního života Prostějova a obohatilo možnosti kulturního vyžití širokého okruhu veřejnosti. Specifickou úlohu sehrálo Hanácké divadlo v rozvoji kultury určené mladým lidem.

VLADIMÍR PUHAČ

ROK PRÁCE JEDNOHO VESNICKÉHO SOUBORU

Kulturní klub OV Svazu družstevních rolníků v Újezdě u Radnic zahájil svoji činnost v roce 1975 v lednu přípravou a sestavením kandidátky pro výroční členskou schůzi. Bylo jí nutno uskutečnit co nejdříve, protože někteří členové výboru neplnili úkoly vyplývající z jejich funkcí.

Před konáním výroční schůze nás navštívili pracovníci ČTK a po celý den pořizovali snímky z činnosti Kulturního klubu a MNV. Některé z těchto snímků se během roku 1975 objevily v denících a dalších časopisech. Poslední den v měsíci lednu jsme uspořádali zájezd na zemědělský ples do Rokycan. Celý měsíc leden, stejně jako ostatní zimní měsíce probíhal nácvik dvou nových inscenací. Po úspěchu na národní přehlídce ve Vysokém n. Jiz.

s divadelní hrou Vojnarka byl náš divadelní soubor požádán sehrát tuto hru při oslavách 100 let trvání divadelního souboru v Holoubkově 8. února 1975. Po představení jsme byli požádáni sehrát Vojnarku ještě v únoru ve Strašicích.

V tomto období byl jeden člen našeho souboru požádán divadelním souborem Jiří Poděbrady o záskok ve Vojnarce při divadelním festivalu Tylova Kutná Hora. V této době další členka hostovala v souboru OK Radnice. Oba tyto záskoky byly kladně hodnoceny a člen souboru byl pozván jako čestný host na týdenní festival do Poděbrad.

Dne 15. února 1975 byla uskutečněna v sále Kulturního klubu výroční členská schůze. Po zahájení vystoupila s pásmem kytarová skupina. Na schůzi

byla podána podrobná zpráva o činnosti a hospodaření za volební období 1973–74. Do funkce předsedy byl zvolen František Fišer. Dále byla uzavřena smlouva s uklízečem, byl předán návrh OV SDR na odpisy některého zařízení klubu a schválen nový statut mezi Kulturním klubem a OV SDR.

Při oslavách Vítězného února jsme se podíleli zajištěním a výzdobou sálu, kulturním pásmem dětského divadelního souboru a přednesem básně, s níž se Blažena Stupková probojovala až do krajského kola soutěže.

Estrádní soubor připravoval v únoru vystoupení na oslavy MDŽ. Prvního března sehrál u nás divadelní soubor z Mýta francouzskou komedii Dámský krejčí jako výměnné představení.

Počátek března byl ve znamení oslav

MDŽ. Náš estrádní soubor účinkoval v Radnicích pro ženy místních Komunálních služeb a ve Stupně pro členky JZD. V Újezdě při oslavách MDŽ účinkoval dětský soubor.

U příležitosti oslav 30. výročí osvobození jsme uskutečnili výstavku spojenou s besedou s proletářským básníkem Karlem Jiráčkem, nositelem Řádu práce a Ceny Antonína Zápotockého.

V plném studiu nových inscenací byl náš dětský divadelní soubor požádán o účast na mezikrajsové přehlídce v Jindřichově Hradci jako reprezentant Západočeského kraje se hrou J. Hanžálkové Zapomenutá studánka, kterou jsme museli znovu obnovit a některé role přeobsadit a znovu nacvičit. Po mezikrajsové přehlídce měl dětský soubor plné ruce práce, protože již 18. dubna 1975 probíhala v Radnicích divadelní přehlídka dětských divadelních souborů. Pro tuto přehlídku nacvičila Jana Veverková hru J. Tvarůžka Vzpouřa hraček. Dva dny před účastí na přehlídce se uskutečnila premiéra na domácím jevišti. O úspěchu naší účasti na přehlídce svědčí šest získaných cen. Vzpouřa hraček jsme reprízovali ještě v naší obci, ve Lhotě p. Račem, v Nejdku (se souborem dětí v Nejdku má náš soubor družbu) a v Radnicích pro pionýrský aktiv. Dětský divadelní soubor vystupuje při všech významnějších akcích a oslavách. V současné době udržuje na repertoáru Vzpouřu hraček a studuje pro okresní přehlídku Mlejnkovu Zlatou bránu. V srpnu jsme uspořádali třídení tábor u Čisté pro dětský soubor.

Při výroční schůzi byli vyhodnoceni nejaktivnější členové dětského souboru a jejich vedoucí Jana Veverková. Zájem o práci v souboru mají i děti z okolních vesnic a z města Radnic.

Soubor dospělých reprízoval Vojnaruku a současně studoval komedii Jana Jílka Silvestra. S touto inscenací byl náš soubor vybrán pro účast na krajské přehlídce ve Žluticích. Získali jsme druhé místo a čtyři ceny. Silvestra jsme hráli dvakrát v Újezdě, připravujeme se ho zakrát v Podmoklech, Rokycanech a v Cheznovicích. Nelze opominout ani společenskou událost — společný zájezd členů souboru na ples ochotníků do Prahy v dubnu 1975.

Největší potíže s vystupováním a s novým nácvikem má stále estrádní kroužek. Přesto vystupoval doma i v Radnicích, Stupně a Klabavě. Někteří členové estrádního kroužku vystupovali jednotlivě při nejrůznějších akcích.

Toto je stručný výčet roční činnosti klubu pro veřejnost, k níž patří ještě zajišťování ostatní kulturní činnosti v obci, taneční zábavy, spolupráce s ostatními složkami NF, zajišťování sálu pro akce MNV a složky NF. Je třeba mít na zřeteli, že členové klubu pracují ještě v jiných složkách a MNV

a že veškerou tuto činnost dělají ve svém volném čase a zdarma.

Myslíme, že můžeme být právem hrdi na to, že náš klub byl vyhodnocen jako nejlepší složka NF v obci a odměněn předsedou ONV. V roce 1975 se soubor přihlásil do Soutěže aktivity SČDO. Na 45. Jiráskově Hronově získal v této soutěži páté místo za velkými městskými soubory.

Naši členové se zúčastňují všech aktivit, školení, přehlídek a podobných akcí. To vše na úkor své dovolené. Letos navštívili dva naši členové třídení školení režisérů v Poděbradech, které pořádá ÚKVČ. Čtyři členové se zúčastnili 45. Jiráskova Hronova (dva z nich po celý týden). Na národní přehlídce ve Vysokém n. Jiz. byli tři členové souboru po celou dobu přehlídky. V provincii jsme poslali zástupce na třídení scénografický aktiv do Chebu. Dva členové divadelního souboru jsou členy okresního poradního sboru pro divadlo, okresního výboru SČDO, krajského i ústředního výboru SČDO. Jedna členka je v okresním poradním sboru pro dětské divadlo. Čtyři členové výboru jsou zároveň členy kulturní a školské komise, další dva členové jsou poslanci NV.

VÁCLAV CÍNK

BUDIVOJ A DÁLE...

(Příspěvek
k dějinám ochotnického divadla)

Ve všech dosavadních knižních záznamech o počátcích či vzemutích obrozeneckého ochotnického divadla na Moravě chybí na mapě jihozápadní Moravy jedno ze středisek, kde se v minulém století odehrával uvědomovací zápas pomocí ochotnického divadla. Bylo to místo méně významné než nedaleká Třebíč, přesto však si nijak nezadal právě s tímto prominentním městem. Tímto střediskem, dosud zapomenutým, byly Moravské Budějovice, kde před 110 roky položili základy k českému ochotnickému divadlu. Vše začalo velmi nenápadně, založením čtenářského spolku Budivoj (název je odvozen podle Budivoje či Buděje, podle pověsti zakladatele města). Trvalo to dvě léta, než byl roku 1866 řádně ustaven. Budivoj pořádál hudebně recitační besedy v české kavárně na Dolním náměstí čp. 5. U zrodu Budivoje stál spisovatel Václav Kosmák, jenž například v románu Evženie, umístěném do tehdejších Mor. Budějovic, projevil značnou dávku realismu. Václav Kosmák patří dodnes k významným, ač nevyzvednutým obrozencům. (Na jihozápadní Moravě začalo obrození až po Bachově absolutismu.)

Dalším mužem v řadě, který po trestném odchodu Václava Kosmáka do vyhnanství do vísky Hostim vedl Budivoj, byl advokát dr. Eduard Špatinka. Ten

začal pěstovat v Budivoji i divadlo. Ža významné spolupráce Velebína Urbánka (bratra hudebního nakladatele F. A. Urbánka) a ředitele tehdejší hlavní školy Jana Javůrka, který dal v roce 1872 vybudovat školní divadelní jeviště, začalo se se skutečným ochotnickým divadlem. Jeviště tehdy stálo v Obecním domě na Dolním náměstí v čp. 11.

Naprostým zlomem, a to už dnes před 100 lety, byla schůzka písaře Karla Ludvíka, koželuha Jakuba Osvačila, poštovního expedienta Jakuba Fischera, řezníka Jaroslava Meška mladšího a dalších, kteří se v Kneslově kavárně (čp. 276) umluvili na založení Ochotnického divadla (volné společnosti divadelních ochotníků), které hned v únoru 1877 předvedlo českému obecnstvu Tylovu hru se zpěvy Enšpígl aneb Každou chvíli jiné čterdactví. Ač šlo o hru nikterak výraznou, představení na diváky hluboce zapůsobilo. Ono někdy i málo bývá více, když se národ probouzí a nemůže více, než slyšet a přitom ve srozumitelném mlčet. Taková právě byla tehdejší doba. Poté se hrál Štěpánkův Čech a Němec.

Eduard Špatinka, který se zaslíbil především hudbě, na tehdejší dobu to však byl člověk i jinak umělecky citlivý (dodnes je ve městě po něm pojmenována jedna z ulic), dbal o to, aby se veselo-herní repertoár spolku proplétal i s vážnými hrami. Tak byla v roce 1881 dávána Mosenthalova Debora, a to ve prospěch Národního divadla v Praze.

Význam českého ochotnického divadla v Moravských Budějovicích, které čtenář jedoucí dnes na Vranovskou přehradu zaznamenal na cestě z Jihlavy do Znojma, byl i v tom, že pomohlo vyhrát roku 1882 volby nad německou stranou. A od té doby mělo moravskobudějovické ochotnictvo zelenou. Město se pyšnilo sbírkou na Národní divadlo ve výši 318 zlatých a 91 krejcarů. Výprava divadelního vlaku v roce 1884 do Národního divadla v Praze byla legendární událostí.

Nastává období nebývalého ochotnického ruchu. Budivoj se přestěhoval nejdříve na jeviště hostince U bílého koníčka (zde např. vznikla později opereta stejného jména) a pak do Mittnerovy kavárny vedle fary (čp. 68). V roce 1889, kdy šlo o vítězství nad opětovnou německou snahou získat znovu radnici, vznikl Sokol, jehož členové začali hrát rovněž divadlo. V té době vzniká první stálá ochotnická scéna v Národním domě, mezi lidmi zvaná Budivoj, a po založení Dělnické vzdělávací besedy, která rovněž neopomenula hrát divadlo, Beseda. Národní dům sloužil divadlu dodnes. Roku 1908 sokolští ochotníci otevřeli další scénu v dnešní sokolovně. Moravské Budějovice tím získaly dvě slušné vybavené scény. Divadlo tu kvetlo i ve druhé světové válce i po ní. Jenže v posledních letech jakoby o ochotnickém divadle v Moravských Budějovicích nebylo ani slyšet. Jako kdyby si město, které se ochotnickým divadlem probouzelo, nebylo vědomo svých vzácných odkazů.

JIRÍ FLÍČEK

DIVADELNÍ FESTIVAL CHOMUTOVSKA

Pátý ročník Radonického divadelního podzimu byl současně druhou okresní přehlídkou amatérských divadelních souborů chomutovského okresu. Na festivalu, který se konal každou sobotu loňského listopadu a prosince odpoledne a večer jako významná akce Měsíce přátelství, se vystřídal šest souborů, které uvedly pět představení pro dospělé a tři pro děti. Soubor Slovan Kult. domu pracujících v Kadani hrál Jána Kákoše Dům pro nejmladšího syna, místní soubor sovětskou satiru Arkanova a Gorina Svatba pro 800 milionů, pionýrský soubor Radončák připravil premiéru pohádky místní autorky Jar. Valešové Boty z Pohádkové Lhoty, vejprtský Jirásek hrál Horníčkovy Dva muže v šachu a Sypalovu pohádku Z pekla štěstí, chomutovský Čapek Hrubínovu Krásku a zvíře a Hokrovu pohádku O brejlaté princezně, konečně soubor KD v Klášterci nad Ohří vystoupil s detektivkou Bedřicha Skočdopole Hon na zmije.

Během pěti let se podařilo vytvořit z Radonického divadelního podzimu skutečně tradiční záležitost. Pro soubory z okresu se stal dalším významným kolbištěm — vedle Kadaňského kulturního května a chomutovských Dnů dětské radosti [což je okresní přehlídka dětských divadelních souborů]. Popularita RDP stoupá nepochybně také úměrně s úspěchy, kterých dosahuje místní soubor Klicpera. Už dvakrát úspěšně reprezentoval Severočeský kraj na národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou. Všechna představení RDP probíhají ve výborné atmosféře. Je to zásluha pořadatelů i patronů, kterých se v této nepříliš velké obci nájde vždy dost.

Vítězem 5. ročníku se stal radonický soubor. Porota ocenila objevnost dramaturgie, promyšlenou režii a vyrovnanost hereckých výkonů v inscenaci sovětské satiry, která veseloherní formou zobrazuje zápas o humánnější vztahy mezi lidmi a boj proti recidivám měšťáctví. Druhou hlavní cenu získal chomutovský soubor. Porota ocenila, že inscenace Hrubínovy hry zachovala správně a přesně všechny reálie dramatu a na druhé straně dosáhla i toho, že z ní vyzářovalo ono poeticky-filosofické fluidum, tak příznačné pro básnickovu tvorbu. Z jednotlivců získali ocenění za herecké výkony Fr. Neumann z Kadaně (otec Demeter), J. Hromada z Chomutova (Zvíře) a V. Netolický z Vejprtu (Marcello). Cena za režii byla udělena Jos. Grimlovi z Chomutova. — V dětské části byli oceněni Jaroslava a Vladimír Valešovi za inscenaci původního textu a příkladnou práci s dětským souborem.

Festival je dílem, které může Radonícům kdekdo závidět. Svědčí o tvořiv

vé síle našich pracujících na venkově a jejich neutuchající aktivitě i na kulturní frontě. Svědčí i o velké pomoci, kterou těmto snahám poskytují stranické orgány, orgány společenských organizací a lidosprávy. Za těchto podmínek přináší tvořivá práce krásné plody.

KAREL ROUBÍK

Z vejprtské inscenace Horníčkových Dva muži v šachu. Foto Bezányi



tip pro vás

Čtyři tituly z divadelní edice DILIA, na které vás dnes chceme upozornit, se zabývají složitým a přejemným předivem lidských vztahů a citů. Těch, jimž říkáme soukromé, ale i těch nejintimnějších. Právě ony často ovlivňují jednání člověka na veřejnosti, jeho chování na pracovišti i jeho kolegiální vztahy. Harmonicky utvářené soukromí je pevným základem, je jedním ze zdrojů lidského štěstí. Ono staré: rodina je základ státu, má stále aktuální platnost. Jak si od mládí člověk zvykne chovat se k lidem, jaké citové základy si přinese z domova, to se výrazně projeví v jeho dalším vývoji, v jeho morálních zásadách, v charakterových rysech.

Všechny čtyři hry, jimž je náš Tip věnován, jsou psány autory spíše v komediálním duchu, většinou tónem laskavým, shovívavým nebo jen ironickým, a jejich hlavními aktéry jsou ženy.

Český dramatik Alex Koenigsmark napsal své OSTROVY ZDÁNIVÉ jako konverzační komedii pro šest ženských hlavních rolí. Pět hrdinkám je v průměru šedesát let a jedné osmnáct. Ničím nenarušený, ale také nezrušivý, prázdný a zcela mechanicky již prožívaný nebo dokonce dožívaný život těch starších, zejména čtyř pravidelně se scházejících přítelkyň, naruší poněkud tajemný, ale přitom velice strhující vpád té mladé. Předstí-

rá, že nachází v jedné z žen tetičku, ale hrdinky i divák od první chvíle tuší nesrovnalosti. Avšak vysvětlení, která se nabízejí, že jde o podvodnici, jsou příliš laciná. Navzdory mimořádným okolnostem seznámení vnese příchod dívky do života starých žen nový duch, donutí je k objevným a nezastřeným pohledům na věci a lidi, vrátí jim chuť, elán, radost. Dívka sama pak nečekaně nachází to, co jí chybělo doma, odkud utekla. (6 žen, 3 muži)

Bouřlivé odchody, příchody, citové krize, zmatky prvních starostí — to vše si prodělávají mladí snoubenci, později manželé a rodiče v **NACASOVANÉM ŠTĚSTÍ** od Teréz Dávidové, slovenské autorky píšící maďarsky (3 muži, 4 ženy). Jejich nezralý vztah, problém tolika dnes nakvap uzavíraných manželství, vyvolává nejprve krizi ve vztazích k rodičům, ale konečně i dočasný rozvrat manželství. Opět i v této hře mají významné slovo ženské hrdinky, ty, které nakonec především nesou tíhu závazků a odpovědnosti k rodině a dítětem. Přitom pochopitelně chtějí být rovnoprávnými členy společnosti.

Právě tak je tomu i v další hře téže autorky — **MOUDRÁ JANA**. Vždyť ji Teréz Dávidová napsala na počest Mezinárodního roku ženy. Místo problémů mladé dvojice se zabývá vztahy manželství po pětadvaceti letech, ve chvíli, kdy žena s mladím již za zády a stářím kdesi pro ni ještě v nedohlednu pocítí touhu po lásce, silné a zjevné, propadne pocitu, že pro muže, s nímž žije tolik let, už nic neznamená. Cítí potřebu probudit sebe i jeho z každodenního stereotypu, z nevšímavosti a lhostejnosti. Už v titulu je napsáno „moudrá“, a tak je jen logické, že ona vlastnost na ženách tak obdivovaná zvířetí nad pošetilostmi. (5 mužů, 7 žen)

O něco mladší je hrdinka „příliš hořké komedie“ maďarského dramatika Ákose Kertésze **JMENINY**. Vstávat, snídaně, děti do školy, jesli, do práce, z práce na nákup, pro děti, vařit večeri, uklidit, spát, ráno nanovo — tak připadá mladé ženě její život po osmi letech manželství. Tak ho také žije, podporována v tomto pocitu i chováním muže. Jen v den jeho jmenin s velkými zábrany, zbabělým studem či zase velikašským rozmachem chtějí vybočit ze starých kolejí, do nichž je pak návrat ještě smutnější. Kertészova hra má mnohdy drsný dialog i situace, svou ironii chce varovat před takovýmto utvářením vztahů mezi mužem a ženou, varovat před podlehnutím stereotypu, k němuž někdy navádí pohodlnost či nedostatek opravdového citu; mnohdy i fanatická honba za materiálními statky. Ani největší hromada peněz však nepostačí k nákupu toho, co se při jejím kupení ztratilo či rozbilo v nejelementárnějších lidských vztazích a citech.

ZÁPISNÍK

PRAHA Stalo se již dobrým zvykem a tradicí pořádat v Praze přehlídku her pro děti a mládež. OKD v Praze 6 spolu s domácím souborem J. K. Tyl vytvořily pěkné prostředí a nejenom tomu jistě bude i u příležitosti letos již IV. ročníku. Navíc zásluhou pražských orgánů ZUC, ROH, SČDO a Kulturního domu hl. m. Prahy vznikla v minulém roce i myšlenka obnovení přehlídek celovečerních her pražských amatérských souborů. Byla to dobrá myšlenka, jak prokázal loňský I. ročník přehlídky. Praha tedy konečně dohnala jiné kraje a má své dvě významné přehlídky.

V Praze je řada souborů, které město dobře reprezentují. K nim bezpochyby patří Soubor Máj, Doprapo, SZK Motorlet a IPS, soubor Vlast při OKD Praha 4, soubor Bozděch z Prahy 10, J. K. Tyl při OKD Praha 6, soubor MJF Excelsior a soubor ODPM z Prahy 5. Tyto soubory především ukazují ostatním cestu poctivé snahy i všestrannosti různých směrů divadelní tvorby.

A. H Ü B N E R

ÚJEZD U RADNÍC Tragicky a náhle, daleko od domova až v Trenčianských Teplicích se ukončil plodný život Františka Fišera. Rozloučili jsme se s ním v přeplněném obřadní snění plzeňského krematoria. František Fišer pocházející z chudé rodiny byl aktivním sportovcem — žákem, dorostencem a konečně náčelníkem bývalé

DTJ, ale nade vše miloval divadlo. Jeho láska k divadlu ho přivedla k režii ochotníků v Újezdě u Radnic. Plně se věnoval mládeži, takže jeho zásluhou měl soubor svoji zálahu. Ochotníci z Újezda u Radnic dnes nejsou neznámí. František nebyl jen režisérem, byl hercem, neúnavným organizátorem veškerého kulturního dění v obci, konferencierem, rádcem i učitelem. Svůj soubor měl rád, byl na něj hrdý, těšil se z jeho úspěchů. Soubor měl rád svého režiséra. V poslední době pracoval ve funkci předsedy Kulturního klubu v Újezdu u Radnic, byl předsedou VO KSČ, členem MV NF, měl funkci v organizaci včelařů. Stejně zodpovědně jako ve funkcích si počínal i na svém pracovišti. Nechce se věřit, že již není mezi námi. Dlouho budeme na Františka Fišera vzpomínat a jeho činnorodá práce ponese i dál svoje ovoce. R. F O L D A

PODEBRADY Na počest XV. sjezdu KSČ pracovníci Kulturního a společenského střediska spolu se základní organizací SSM Poděbrady 1 instalovali v sále Městské lidové knihovny výstavu Leninskou cestou míru, přátelství a spolupráce, zapůjčenou Domem sovětské vědy a kultury v Praze. Výstava názorně ukazuje, jak Sovětský svaz důsledně plní politický odkaz V. I. Lenina. B. V.

PRAHA Svaz českých divadelních ochotníků pořádá 27. března ve 20 hod. ve velkém sále na Žořině IV. společenský ples SČDO. K tanci bude hrát velký orchestr Karla Kesla a oblíbená věčná tombola bude rozšířena. Nenechte si tuto významnou společenskou událost letošního plesové sezóny ujít.

CHOMUTOV Divadlo Na rynku spolu se složkami SSM v Chomutově pořádají ve dnech 26.—28. března Festival malých jevištních forem. Festivalu se zúčastní soubory věnující se humoru a satirě. Součástí přehlídky bude seminář a vystoupení profesionálního souboru.

PRAHA Ústřední poradní sbor pro malé jevištní formy a mladé divadlo se na svém lednovém zasedání zabýval plánem práce na rok 1978. Dále rozhodl třídní seminář pořádaný ve spolupráci s ÚV SSM v Mariánských Lázních koncem minulého roku a koncepci dalších vzdělávacích akcí. Předmětem jednání byla i koncepce letošního jubilejního XX. Šrámkova Písku a plán ediční činnosti pro oblast malých jevištních forem na rok 1977.

RAKOVNÍK Krajské kulturní středisko Středočeského KNV, Okresní a Městské středisko v Rakovníku uspořádaly krajskou přehlídku souborů hraji-

cích pro děti od 27. ledna do 1. února t. r. Na programu byly hry Medvěd a vlka (Malé divadlo KDP Kolín), Moudrá ševcová (Scéna KaSS Kralupy nad Vltavou), Kurando a Špádolino (Šroubárna Libčice nad Vltavou), Pohádka o Honzovi a princezně Zlatovlásce (Slánská scéna), Jak se kradou princezny (DOPRAK Praha) a Maryša (Tyl Čelákovice).

VYSOKÁ LIBEŇ Divadelní soubor Mladých při JZD „25. výročí“ Mělnické Vtelno uzavřel na počest XV. sjezdu KSČ tento socialistický závazek: „Tak jako v minulých letech i v letošním roce se chce náš soubor aktivně podílet na kulturně politickém dění v naší obci a svou prací obohatit život našich občanů. Soubor nastuduje hru podle Poláčkovy prózy Muži v offsidu. — Abychom podnítili zájem dětí o divadlo a alespoň částečně zaplnili jejich volná odpoledne, založíme dětský soubor. Nastudujeme s ním hru Josefa Mlejníka Zlatá brána. — Pro ženy z našeho patronátního JZD připravíme program k MDŽ a s pásmem hudby a poezie vystoupíme na schůzích ZO KSČ při příležitosti konání XV. sjezdu KSČ. — Uspořádáme ochotnický ples, na který navštívíme představení ve spolupráci se členy ZO SSM. — Pro děti uspořádáme dětský karneval, sportovní odpoledne k MDD a nadítku. — Pro členy souboru uspořádáme zájezd do divadla do Prahy. — Zařídíme si klubovnu a pomůžeme na akcích „Z“ MNV — odpracujeme 500 hodin. — V letošním roce budeme reprízovat komedie Jednou na Silvestra (Braginskij-Rjazanov) a Vše (Jilek).“

PRAHA První pražská přehlídka celovečerních her se konala v rámci Celostátního festivalu v listopadu a prosinci minulého roku v Bránickém divadle. Vystoupil domácí soubor, Excelsior a Motorlet (se známými inscenacemi Jegora Buljčova, Čechových aktovek a Než kohout zazpívá) a na závěr soubor Doprapo s Asyrským králem, kterého na motivy L. N. Tolstého napsali P. a S. Weigovi. Přehlídka byla nesoutěžní, ale představení byla hodnocena porotou. Členové domácího souboru Vlast se snažili všem připravit co nej příjemnější prostředí a věnovali přehlídce, která se má stát tradicí, mnoho času a práce. P. D V O R S K Á

KOUTEK SAL SČDO

Závazkové hnutí členských loutkářských souborů na počest XV. sjezdu KSČ: Soubor Loutkového divadla ze Smířic, které v lednu vzpomnělo 50 let svého trvání, dokončil I. etapu stavebních prací v akci Z na

teplovodním zařízení. Hodnota závazku představuje částku 300 000 Kčs. Členové souboru při akci odpracovali 8000 brigádnických hodin. Loutkářský soubor Za branou z Rakovníka se zavázal postavit v divadle nový stmívač. Rakovníčtí tento závazek již beze zbytku splnili. O vybudování zařízení se nejvíce zasloužili ss. Vlas, Majer, Moucha, Tintěra, Kalkf, Pěn, Linhart a další, kteří odpracovali celkem 3850 hodin. V závěru dokonce pracovali nepřetržitě tři dny. Hodnota závazku představuje částku 100 000 Kčs. Je třeba rovněž ocenit i materiální pomoc některých rakovnických podniků. — Soubor „C“ Malého divadla JKP ve Svitavě se zavazuje pravidelně informovat veřejnost o své činnosti prostřednictvím okresního a krajského tisku. V prostorách divadla budou pravidelně pořádat výstavy prací svitavských výtvarníků. — V rámci akce „Na pomoc ND“ se k brigádnické činnosti přihlásily zatím dva loutkářské soubory, Kováček a Pimprle z Prahy.

V minulých letech mohli členové SČDO navštěvovat představení všech profesionálních loutkových divadel v ČSR na základě předložené členské legitimace zdarma. K dopisu vedení SAL řada těchto divadel sdělila, že budou členům Svazu poskytovat uvedenou výhodu i v roce 1978. Zatím se ozvala divadla: Divadlo dětí Plzeň, Malé divadlo České Budějovice, Radost Brno, Loutkové divadlo Ostrava a Divadlo Spejbla a Hurvínka. Tomuto poslední jmenovanému divadlu je však třeba ohlásit návštěvu v pokladně (t. č. 25 98 84) v časovém předstihu. P S L

sovětské divadlo

Mezi novými jmény na moskevských plakátech je i autorka **OLGA KUČKINOVÁ**. Její hru ze současnosti nazvanou Bílé léto uvádí Divadlo Jermolovové.

NEDELNÍ SATY je název hry z prostředí jedné textilní továrny na Volze. Napsal ji herec leningradského divadla V. F. Komissarževskij, novinář V. Karsav. Časopis Těatr jí uveřejnil v rámci seznamování čtenářů s novými současnými dramatiky.

Jedním z plánů mladého šedesátníka **VALENTINA PLUČKA**, s jehož režijní tvorbou jsme se mohli seznámit při hostování moskevského Divadla satiry v Praze v listopadu a v prosinci 1974, je uvedení Gribojedova



vova Hoře z rozumu. Postavu Čackého má ztvárnit A. Mironov, který oslnil pražské diváky v postavě Chlestakova v Golově Revizorovi a Figara z Beaumarchaisovy Figarovy svatby.

LEONID ZORIN, autor u nás známých Dobráčků, napsal dvě nové hry. Jedna se jmenuje Divadelní fantazie a uvádí ji moskevské Vachtangovo divadlo v režii nově jmenovaného národního umělce Jevgenije Simonova, syna slavného režiséra Rubena Simonova. Druhá, Pokrovská brána, je na repertoáru Divadla v Malé Bronné v režii M. Kozakova.

JURIJ LJUBIMOV, vedoucí režisér Moskevského činoherního divadla na Tagance, byl společně s výtvarníkem Davidem Borovským pozván, aby vytvořil inscenaci opery Luigi Nona Pod horkým láskyplným sluncem na

scéně milánské La Scaly. Tato spolupráce se uskutečnila v loňském roce a inscenace měla výtečný ohlas.

Sovětská divadelní diskutují o problémech **MĚSTSKÝCH, TZV. MALÝCH DIVADEL**. 109 městských divadel představuje jednu pětinu všech sovětských divadel. Proto jim věnují pracovníci ministerstva kultury SSSR, RSFSR společně se zastupci VTO náležitou pozornost. Projednávají se technicko-provozní otázky, platové problémy i otázky vybavenosti těchto divadel, diskutuje se o počtu premiér, o nutnosti stabilizovat soubory městských divadel. V RSFSR je 71 podobných divadel. V roce 1974 odehrála 32 419 představení, která zhlédlo 10 miliónů diváků. Velkou zásluhu mají tyto soubory o šíření kultury na vesnici. V roce 1974 při zájezdových vystoupeních na vesnici bylo

odehráno 15 700 představení, která zhlédlo 3,4 miliónu diváků.

J. ZAVADSKIJ režisuje představení podle Dostojevského, nazvané Petrohradské sny, v divadle Mossovětu. Hlavní roli vytváří G. Taratorkin, představitel Raskolnikova v pozoruhodném Kulidžanovově filmu Zločin a trest.

Drama Alexeje Arbuza **VE ČERNÍ SVĚTLO**, které se zamýšlí nad otázkami současné etiky, uvádí moskevské Malé divadlo v režii L. Chejfece.

Nová hra Ivana Šamjakina **RODNÝ DŮM** čerpá námětově ze současnosti. Jejími hrdiny jsou kolchozníci a učitelka vesnické školy. Z prostředí současné školy těží i další hra dosud neznámého autora Simona Solovejčika nazvaná **SMUTNÝ MILOVNÍK**.

30. VÝROČÍ OSVOBOZENÍ dalo sovětským divadlům podnět vracet se k ověřeným hodnotám sovětské dramatiky. V rámci tohoto výročí uvedlo např. Vachtangovo divadlo v Moskvě drama O. Kornilčuka Fronta, Malé činoherní divadlo v Leningradě Rozovovu hru Věčně živí, leningradské divadlo Lensovětu válečné Leonovo drama Vpád, Moskevské činoherní divadlo v Malé Bronné poetickou baladu téhož autora Ljonuška. Puškinovo divadlo v Moskvě uvádí dramatizaci Šolochovovy novely Osud člověka a Simonovovu hru Z Lopatiny nových zápisů.

ODĚSA, město Babelovo, Ilfa Petrova, Oleši a mnoha dalších autorů slaví na jaře svůj svátek nazvaný Jumorina. Je to vlastně velkolepý karneval, pořádaný oděskými umělci, kde nechybí ani oblíbená postava Ostapa Bendera. AM

EL CAR K XV. SJEZDU

VERŠ

Verš může být jen věta rým
nebo pták ohnivák
co z bída života
tě unese jak kouzlem do oblak...

Verš má své dobrodruhy
křiklouny a rváče
bolestiny snílky
nactiutřače...

Verš může být i zármutkem
i světlem v temnu v tísni
falešnými brýlemi.
Kdo ví?
Nejčastěji bývá tím
čím člověk žízni
čím hladoví.

Však aby žil
je třeba dát mu srdce celé
cit a cíl!

Potom stane se
i básní
denním chlebem vínem
nástrojem
i zbraní
činem!

SJEZD

Jednoho dne
lidé spatřili na obloze hvězdu.
Rozsvítili ji havíři na téžní věži
zvěstujícíce...
ne příchod biblického spasitele
ale

(pro změnu)
zprávu
že na počest XV. sjezdu
už dnes těží
na hlavu a na směnu
o tolik a tolik tun uhlí více!

S nimi
se závazky socialistickými
soutěží
oceláři, chemici,
dopraváci, rolníci,
stavbaři...
Proslavují dělnickou třídu
pro blaho vlasti
a vyšší životní úroveň lidu.

I těm nejmladším se podaří
příspěť na výstavbu!
Sběr šrotu vydal
na celou jednu pionýrskou tavbu!

Úderky nových brigádnických rodů
Sakmarů, Hrušků,
Wegrichtů, Ferenců, Janošků
přinášejí sjezdu po daru!
Útočí — bez velkých slov
na pevnost včerejších rekordů
jako kdysi slavné paměti
Lydia Gavrilovna Korabelníková
a Alexej Grigorjevič Stachanov!
A tak se stalo co se nestává každý den
XV. sjezd
ne 12. dubna 1976 — ale už dnes
byl slavně zahájen!



GENERAČNÍ

Táto
co je to strana
a co je to sjezd?
Proč ti říkají soudruhu
a práci čest?

Strana
můj synu
jsou lidé, soudruzi,
kteří se spojili k velkému činu:
Uskutečnit sen
kupředu pohnout světem
dát radostný život lidem všem
a všem jejich dětem!

Taková strana je jen jediná
ta která vede lid
pod praporem Marxe, Engelse a Lenina!

A co je to sjezd?
Ten první dal povel k útoku
na zrádce na nepřátele lidu
a cíl si vytknul
osvobodit dělnickou třídu!
Sjezd na který se ptáš můj synu
dá také povel k útoku a povede nás
do boje:
Za trvalý světový mír
za rychlejší tempo rozvoje!

Práci
té vždycky vzdávej čest!
Jen jí život klíčů roste září v květu
dává nejcecnější plody
lidem světu!
Jen z ní se lidské štěstí rodí!

DELEGÁTI

Za skončenou směnou
řeknou kamarádům krátce:
Nashledanou...

a doma na sváteční šat
si připnou zlatou hvězdu
medaili či řád

a v hale kde bude zahájen sjezd
se soudruhy si podají ruce
a pozdraví se Práci čest!

Dlaně ztvrdlé litím ocele
i dusáním betonu
ovládající bezpečně letadlo
krumpáč lopatu
zbiječku páky kombajnu
pero i štětec
se tu setkají...
Vedle dělníka zasedne rolník
ředitel herec básník
úředník ministr i vědec...

A zatím co oči na obrazovkách sítnic
vyladěných do nejbližšího blízka
i nejbzdálenější dálky
kde ve vesmíru
blýská
vibrující nebezpečí války
i vycházející hvězda míru...

... jejich srdce
na velmi krátkých vlnách
vyšlou relaci:

„Pro věčnou člověčí čest a slávu
budiž naplněna touha odvěká
aby vše co člověk kdy na světě
vynalezl a vyrobil svou práci
bylo dáno
ve prospěch a k radosti člověka!

A
aniž kdo co pronese
je odhlasován
slib
lidu a straně:
Vše

co se na sjezdu usnese
se bezpodmínečně
stane!

EVROPSKÝ KARNEVAL

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

PRINC KARNEVAL:

Vážené panstvo, dovolu
te abych se představil.
Jsem princ Karneval.

SBOR:

Karneval!
Bláznů král!

KARNEVAL:

Jsem zde
abych rozdával radost, smích!
Ač

račte pochopit,
že v žertech mých
to často nezalehám
jako píрко páví!
Můj žert zná tnouti do živého
a jako rytíř pravý
nejraději tasím
na kverulanty, sobce, na mamlasy...
Na ty, kteří na vše fráze mají,
kde chladní mají být, tam planou
z jiskry pochyb
požár pomluv rozmýchají
a tam kde hořet mají – hasí!
Když jde do tuhého
stojí stranou!
A, potom ještě jsou tu krysy
co do války by hnali svět
a bohatli zas jako kdysi!
Na ně zvlášť je třeba vzít jed!
Leč, nechme filozofování
mojí milí
zvu vás k tanci, kratochvíli!
Nuž kdo odolá?

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?
Ať žije karneval!
A na škarohlídy potopa!

KARNEVAL:

Aj, jaká to maska?
Nemýlím-li se
milostivá paní Evropa!

MASKA EVROPY:

Ó, prosím...

KARNEVAL:

Jak zajímaví!
Vaše minulost...

EVROPA:

Dost! Pane dost!

KARNEVAL:

Vás podle báje unes býk...

EVROPA:

To bylo za mlada!

SBOR:

Pak ji unes – čalouník!

KARNEVAL:

Doufám, že už není o vás taký svár?

EVROPA:

Jen myslíte si,
dnes kupují mně za dolar!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

KARNEVAL:

Tím spíš rozumíte žertu! (plácne ji)

EVROPA:

Jděte k čertu!

KARNEVAL:

Pardon!
Milostivá má zranění?

EVROPA:

Nádor, pane a podebraný!

KARNEVAL:

Pro Kristovy rány!
Kdepak, že jsem tak smělý?

EVROPA:

(ukáže si dozadu)

KARNEVAL:

Opravdu!
A zrovna tam.

EVROPA:

Na Pyrenejích, pane!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

KARNEVAL:

To je zlé!
Musíme povolát lékaře!
Haló! Pane doktore!

DOKTOR:

Co se děje?
Člověka by uhonili!

KARNEVAL:

Pro pána, jak to vypadáte?
Ta boule na čele!

DOKTOR:

Milý pane, pro vědu
je třeba přinášet oběti!
Volali mě abych pustil pacientovi žilou
mezitím se pacient uzdravil
a teď pouští žilou svým ochráncům!
Vracím se z Afriky
a v tom rána!
Na něco jsem ze všech sil...
Koukám kde to jsem
mám-li správný kurs a směr
a ono to...

KARNEVAL:

Železná opona, že?

DOKTOR:

Ale, kdeže
ta už není v módě!

KARNEVAL:

??? Na co tedy nevím, na mou víru!

DOKTOR:

Na tu zpropadenou pevnost míru!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

DOKTOR:

A nyní, prosím, proč jste mě volali?

KARNEVAL:

Tato dáma potřebuje ošetření!

DOKTOR:

Ale, ale,
to je přece naše stará známá,
milostivá paní Evropa!
Rukulíbám!
Copak vás trápí?
Ach, ano tady je to! (sáhne jí dozadu)
To už léčíme dlouho!
Plných čtyřicet let!
Nu, což prohlédnu vás.

KARNEVAL:

Má se dáma svléknout?

DOKTOR:

Netřeba! Bude to na pokladnu.
Dejte mi prosím, ručičku.
Tep je trochu zrychlený...
To je po těch Helsinkách,
ale srdíčko, srdíčko je v pořádku!
Je to zajímavé, tak často
jí pouštěli žilou
a na srdci to není téměř znát.
Tak
a nyní se podíváme na ten nádor.
Pánové a dámy
račte blíž, račte se přesvědčit
je to vřed tak zvaný

frankus mordus Chuanes Carlos
a je na prasknutí — neřád!

KARNEVAL:

A nepraskne-li?

DOKTOR:

V tom případě nezbývá
než — řezat!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

MASKA:

Proboha, co je to tamhle za masku?

KARNEVAL:

Která, prosím?

MASKA:

Ta s těmi vyceněnými zuby?

KARNEVAL:

Ach, ta?
Ta je přespolní, vlastně přesmořní,
starý známý, strýček Sam!

MASKA:

Chudák! A tak sám.

KARNEVAL:

Ne sám— Sam, jako Samuel!

MASKA:

A, proč je má tak vyceněný?

KARNEVAL:

Stále si dělá na něco zuby!
Nejdřív na Koreu, na Kubu,
potom na Vietnam ...
Nikdy mu to nevyjde
a tak mu ty zuby zůstaly!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?
Zde! Opět jiná maska!

KARNEVAL:

Bravo! Bravo!
To by, ano, to by moh být
Velký Mao!
Proč má ohnutá tak záda?
Omyl, myslíte-li, že tak zrodila ho
jeho máteř!
To od klanění západnímu bohu války
zkřivila se jemu páteř!

MASKA:

A proč si nosí s sebou zrcadlo?

KARNEVAL:

On se s tím rád nechlubí
zrcadlo dostal darem —
nevidí si — do huby!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

MASKA:

Pohleďte tam!
Co ta maska?
Generál! Jednou rukou střílí
druhou bičem praská!
Je to k víře?
Na půl člověk, na půl zvíře!
Viděl tohle svět?
To není ani člověk, ani zvíře

SBOR:

To je Pinochet!

KARNEVAL:

A teď dost!
A masky dolů!

Když jsme se tu sešli spolu
řeknem si i vážná slova!
Každý vtíp své jádro chová!
Jak se říká: Nakonec
ve všem hledej hlavní věc!
Jsou otázky
jež nutno řešit bez masky!
Před sebou máme velký cíl
budovat stavět ze všech sil!
Aby v té naší zemi krásné
každý šťastně
žil!

Kdo o štěstí se vskutku zasloužil!

KARNEVAL:

Pozor však!
Ve všem se vždycky najde brak!
Jsou ještě někteří

kteří to myslí naopak!
A proto
pozor na masky!

SBOR:

Do kola, do kola
kdopak tanci odolá,
do kola, do kola
kdopak odolá?

(Účinkujících může být jakýkoliv počet
a masky se mohou měnit. Masky názna-
kové, popř. na držátkách, které se jen
k obličejí přikládají. Hudba a zpěv mezi
poentami se může měnit podle potřeby.
Režisérovi se ve využívání vtípu i časo-
vých šlehů nekladou meze. Naopak. Je
třeba však dodržet smysl a účel satiry!)

SLUNCE

Nad horami vyhouplo se jako děcko svěží
přeskočilo černé lesy po lučinách běží ...
Rozevláté rozesmáté stříbro dolů stříáslo
zlatem o zem zazvonilo — smálo se a žaslo.

Naklonilo tvář svou k zemi. Proč to ticho teskné?
Na poupatech porozvítěných slzička se leskne.
Zesmutnělo. Krajem tiše stín přeběhl chladný.
Probouzeti svět ze spánku není úkol snadný!

Přes paseku pružným skokem ... Nad tůň se sklání:
Vždyť jsem přece nezestárl — líc mám k zulibání!
Rozběhlo se po lučinách. Do práce se dalo
poupatům do snění tiše něco zašeptalo.

Vysušilo slzy smutku, rázem květy vstaly
dýchly vůní láskou teplem, smály se a smály.
S kopců dolů pohlíželo slunce na své dílo
po květinách v šero lesa k ptáčkům zaskočilo.

Zaťukalo na hnízdečka po dárečku dalo
tomu housle tomu flétnu, ke koncertu zvalo.
Když hospodář budil chasu: Vstávejte, je ráno!
Sluníčko už od té práce bylo uondáno.

Voněl kraj a ptáci pěli jásalo vše vůkol ...
Před sluníčkem ale teprv nejtěžší byl úkol:
Umím vzbudit postesko si slunce náhle trpce
k vůni poupě ptáčka k zpěvu — co však lidské srdce?

Lidské srdce rudé poupě sotva se rozvilo
zapomnělo, že se hlavně k lásce narodilo.
Než co platno do práce se dalo s jasnou tváří
kdo se o nic nepokusil sotva se mu zdaří!

Napustilo hroty šípů lásky vonnou mastí
vyhlédlo si srdce za terč: Ted' uvázneš v pasti!
Na tetivě šíp se zachvěl a již vzduchem sviští!
Zlomen šíp ... Hle na srdci je pancír nenávisť!

Druhý šíp ted' čarostřelec vypustiti chvátá.
Ten uvízl blízko srdce — v plném měsíci zlata!
Za šípem šíp mizí z toulce — práce do úmru!
Spíš by přiměl kámen k slzám v propast změnil horu.

Poslední šíp bez cíle si vzduchem cestu klestí
dvě srdéčka láskou zpitá zasáh na neštěstí.
Holka jako holubička — napsat se to stydím.
Že ten chlapec bohatším byl, vlastní nepřáli jim!

To ale už slunce nízko
nad tou zemí stálo
unavené uzardělé
tiše zapadalo.

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

P

PÁJKA — tech —

měkký kov o nízkém bodu tání (cín, olovo), kterým lze provádět pájení — letování. Pájené místo je třeba nejprve chemicky očistit (letovací pasta, kalafuna), řádně prohrát a teprve potom lze úspěšně pájit. — Pod výrazem P. rozumíme i nástroj, kterým pájení provádíme. Může jít o P. elektrickou s měděným hrotem, traťováku pro práci ve slaboproudé el. technice nebo pájku nahřívací (klempířskou).

PANEL — div —

plochá, jednoduchá rámová dekorace (viz: stojka) —
— tech —
plochý stavebnicový díl — prefabrikát — el —
montážní, rozvodná nebo měřicí deska. Ve starších el. rozvodech z mramoru, později z izolačních materiálů (pentina), dnes kovová konstrukce ve zvláštní skříni.

PANCHROMATICKÝ (film) — foto —
citlivý fotomateriál, který má lepší vlastnosti pro černobílé zpracovávání barevné stupnice než do nedávna užívaný materiál ortochromatický.

PANORÁMA — div —

divadelní prospekt, zavěšený v pozadí scény a do stran mírně zakřivený, na němž je namalován celkový pohled na určitou krajinu nebo jiný, pokud možno perspektivně pojatý prostor. Výhodnější je panoramatický závěs jednobarevný, tvořící tzv. horizontový prospekt. Vyžaduje-li inscenace černý horizont, je panorama vytažena do provozu nebo stočena vertikálně na nosný buben, umístěný na boku jeviště.

PANTOMIMA — div —

jevištní způsob komunikace mezi jednotlivými postavami hry, vyjadřování jejich vnitřního stavu vnějšími gestickomimickými prostředky bez pomoci řeči. Toto umění dramatického výrazu postupuje od studijních etud k mikrodramatům. Nejvýraznějším mímem XIX. stol. byl Jan Kašpar Debureau, který ovlivnil vývoj P. až k Marcelu Marceauovi a našemu Ladislavu Fialkovi (Divadlo Na zábradlí).

PARAPET — div. tech —

ploché nízké kulisy, jimiž z pohledu diváka vykrýváme praktikáblou jevištní stavbu. P. může být rámovanou kulisou nebo jen překližkovým, sololitovým či lepenkovým pruhem. Na některé P. nechává výtvarník scény provést kaširování nízkého reliéfu, znázorňující např. cihlovou zeď, omítku, kamennou zídku aj.

PARKET — arch —

„parter“ — přízemní část hlediště divadla, kinosálu, koncertního či společenského prostoru.

— V zábavních podnicích (kavárnách) místo vyhrazené pro taneční produkci, případně pro tanec obecnosti.

PARODIE — umění —

jevištní herecká napodobenina známé osobnosti s úmyslem vyzvednout komičnost její řeči, pohybu, grimasy a obecně známých návyků. P. může být úmyslnou zesměšňující nápodobou vážného uměleckého díla.

PARUKA — div —

„vlásenka“ — součást herecké masky, vytvořená z přírodních nebo umělých (silonových) vlásk vlásenkářem. Účesový styl, tvar, barva příp. jiný požadavek jsou dohodnuty pro každou postavu hry mezi režisérem, výtvarníkem a mistrem vlásenkářem. Postup výroby: vypraný, příp. obarvený vlas je vyčesan z pramenů a po dvou, třech vlasech poukčován háčkem (vázan pomocí souček) na textilní tylovou monturu, napjatou na hlavový korpus. Po napoutování celé plochy je vlas sestřihán, natočen a učesan podle návrhu. Potom je vlásenka sejmuta z „hlavy“ montura na okrajích sestřihána a hotová vlásenka připravena k použití.

PASPARTA — výt. —
obruha z lepenky, rámuje malovaný scénický, kostýmní návrh, grafický list, kresbu či obraz. Vhodně volená barva P. dá výtvarnému dílu vyniknout.

— kostým —

ztužená lemovka dámských šatů.

PAUZA — div —

přestávka mezi jednotlivými částmi představení — krátká pomlka při reprodukci textu hry, při níž má divákovi či posluchači „doznít“ pointa (viz) myšlenkového celku nebo vtipu.

— tech. —

dřevěná, tesařsky opracovaná kláda.

— výt. —

kopie kresby nebo rysu, provedená technikou světlotisku na tzv. pauzovacím papíře (průsvitný „pergamen“). Pomocí P. lze přenášet kresby v měř. 1:1 na velké plochy (fresky či velké divadelní dekorace). Základní kresba je obtažena rádlíkovým kolečkem, pauza položena na plochu a do dírek vetřen barvící prášek. Následuje opatrné sejmutí P. a obtažení obrysu kresby štětcem.

PERSPEKTIVA — umění —

ve výtvarném malířském umění snaha zobrazit na dvojrozměrném obraze rozměr třetí — zdání prostoru do hloubky. [Předměty v popředí scény se jeví vyšší než vzdálenější.] Perspektivní malba má svoji důležitost i v malování divadelních dekorací. Rozkvětu dosáhla v XVII. stol., kdy italský malíř architekt Andrea Alotti použil tohoto způsobu zobrazování na kulisách divadla

Farnesse. Zajímavou kolekci perspektivně malovaných dekorací lze vidět v litomyšlském záměckém divadle.

PIEZOELEKTRINA — el —

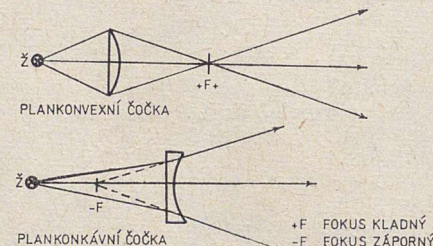
elektromotorická síla, vznikající na ploškách krystalů Seigretovy soli mechanickým tlakem nebo ohybem (tzv. „piezoelektrický jev“). V praxi se s ní setkáváme ve slaboproudé elektrotechnice (např. bezmembránový mikrofon piezoelektrický Tesla AMK 260, nebo u gramofonů).

PINAKOTÉKA — umění —

obrazárna — malířská sbírka — pojmenování malířských galerií především v Itálii a Německu.

PLANKONKÁVNÍ — opt —

ploskodutá rozptylová čočka



PLANKONVEXNÍ — opt —

ploskovypuklá spojivá čočka

PLÁN SCÉNICKÉHO OSVĚTLENÍ — osv —
písemný záznam dohody mezi režisérem, výtvarníkem a osvětlovačem, podle něž bude použito světelného parku divadla (viz: osvětlovací technika) k nasvícení určité inscenace. Tento plán (program) určuje základní světelnou atmosféru jednotlivých dějství, navrhuje rozmístění přenosných světel, projektorů a efektů. Podle plánu scénického osvětlení připraví kolektiv osvětlovačů lustry, lampy a svět. rekvizity (např. svícný). Plán je pouze orientačním záznamem pro osvětlovací zkoušku a nelze jej tedy zaměňovat za světelný scénář (viz).

PLAY-BACK — zvuk —

„plejбек“ — v divadelní zvukové technice způsob, kdy herec na jevišti pouze imituje zpěv či řeč a ta, předem nahráná, je vysílána z reproduktorů. Tento způsob je velmi častý i v televizi a ve filmu, kdy je fyzická herecká akce velmi namáhavá nebo situována do popředí, kdy je kvalitní přímý zvukový záznam vyloučen. Vždy jde o hereckou scénickou akci, komponovanou na dříve natočený zvukový záznam.

PODESTA — div —

plošina — plátó — vytvořené z praktických (viz) a určené k rozehrání hereckého aranžmá na scéně.

— arch —

odpočívadlo na schodišti.

PÓDIUM — div —

jevištní podlaha — stupeň, vyvýšený nad podlahu hlediště. Pódium nebývá rámováno portálovým obrazem (viz), nelze jej tedy před diváky zakrývat oponou. P. známe především z přírodních amfiteatrálních divadel.

Toto číslo bylo redakčně uzavřeno 20. ledna 1976

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník X XIII), číslo 3, březen 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Krakovská 8, tel. 26 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 objednávkou přijímá každá pošta a doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.



LIDOVÁ ŠKOLA UMĚNÍ V PRAZE 1

specializované studium pro pracující — obor dramatický a pantomimy. Předlouhý název pro jedinou školu v Praze, která umožňuje pracujícím získat v jejich volném čase ucelené vzdělání.

Štollový snímky z hodin pohybové výchovy a z konzultační hodiny, kterou vede Zdena Josková.





Tímův snímek z Brooklynské idylly Irwina Shawa. Uvedlo Divadlo Na Vinohradech