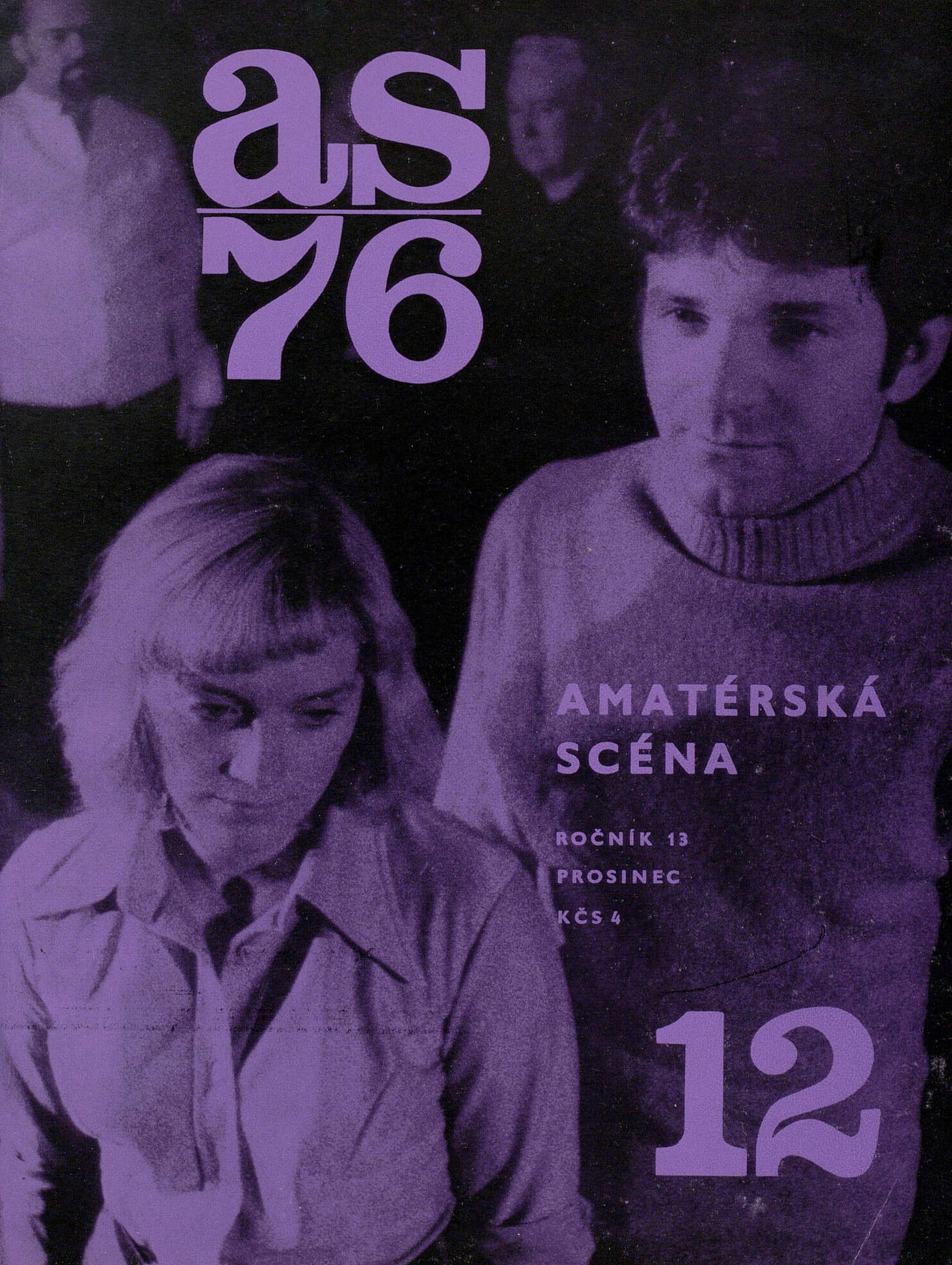


AS 76

AMATÉRSKÁ SCÉNA

ROČNÍK 13
PROSINEC
KČS 4

12

Rousovy snímky z vystoupení vimperského souboru Boubíňáček na Kaplickém Divadelním létě („Hry a nehry")

KAPLICE

Vlevo záběr z vystoupení brněnského Pirka („Jak šumí les")

Soubor ZDŠ Vysoké Mýto uvádí Mlejnkovu Létající třídu

Doc. Dr. MILAN KLUSÁK, CSc.

NA STARTU PĚTILETKY ZUČ

Z projevu ministra kultury ČSR na II. národní konferenci o ZUČ

Na XV. sjezdu KSČ bylo právem řečeno, že řešení problémů na jednotlivých úsecích života naší společnosti bude o to náročnější, oč větší jsou úspěchy, jichž jsme dosáhli. Současná fáze procesu výstavby rozvinuté socialistické společnosti se vyznačuje pokračujícím **ideologickým zápasem** o další prohloubení socialistického uvědomění pracujících, úsilím o optimální využití a co nejširší rozvoj tvořivých sil lidu. Výsledky, jichž jsme dosáhli, nám již zítra nemohou stačit. Tím spíše, když víme, že i v této oblasti existují ještě **velké rezervy a možnosti**, které jsme povinni využít. XV. sjezd rozšířil prostor pro další rozvoj i v této oblasti. O tom, jak využít tohoto prostoru, těchto možností, má brněnská konference jednat a přijmout potřebná doporučení.

Byl-li náš přístup k řešení otázek rozvoje zájmové činnosti až dosud spíše globální, podařilo-li se vyřešit základní zabezpečení příznivého společenského klimatu pro její vývoj, zvýšit její společenskou prestiž, zabezpečit její větší společenské uplatnění, musíme se nyní podívat důkladněji na jednotlivé specifické otázky z hlediska sociálního uplatňování různých oblastí lidové tvořivosti, a zejména pak na problémy ideově uměleckého zaměření v jednotlivých oborech a žánrech, **na kvalitativní stránky vývoje.**

Tak například nám nemůže být lhostejné, že se na této činnosti podílela dosud málo učňovská a pracující mládež, která bude naší dělnickou třídou příštích let.

Nemůžeme nechávat bez povšimnutí, že přes velmi výrazné zvýšení kulturní úrovně života na vesnici je vlastní tvořivá aktivita mladých lidí na vesnici zatím málo rozvinuta.

Náročnější představy máme rovněž o zapojení studentské mládeže — středoškolské i vysokoškoláků — do aktivní zájmové umělecké činnosti a zejména přípravy a výchovy jejích organizátorů.

Nemůžeme být spokojeni s tím, že ideově obsahová orientace řady souborů a kroužků je často neujasněná a bezbarvá a že někdy ani odborné poroty v soutěžích neuplatňují jasná a jednotná ideová kritéria. Začínajícím souborům dětí a mládeže se dostává minimální nebo vůbec žádné odborně metodické pomoci.

Problémy a nedostatky jsou i v činnosti zřizovatelů, v otázkách materiálního, ekonomického rázu, v nedostatku prostorů pro činnost, ve vybavení, ve finančním zabezpečení a podobně.

Při řešení všech konkrétních problémů rozvoje zájmové umělecké činnosti nesmíme ovšem pouštět ze zřetele **vlastní smysl této aktivity.** To znamená, v čem je její hlavní význam pro společnost, v čem je její společenská hodnota. Ta není ve snaze konkurovat profesionálním umělcům, nahrazovat profesionální umění. Dosahovat uměleckých vrcholů budou amatéři i v budoucnu vždy spíše výjimečně. Pro amatéra musí vždy platit, že hlavní a prvořadá je jeho práce v povolání, na pracovišti a že zájmová činnost mu má pomáhat v této práci a ne ho od ní odvádět. V tom je přece podstata společenské funkce, kulturně výchovného působení zájmové umělecké činnosti všeho druhu. Jen u skutečných a výjimečných talentů je možné a správné, aby tento zájem přerůstal v hlavní životní poslání.

XV. sjezd proto záměrně zvýraznil formativní, **stylotvornou funkci** zájmové umělecké činnosti, její místo v tvorbě socialistického životního stylu, **její schopnost rozvíjet tvořivé síly člověka.** Z filozofického hlediska tu nejde o nic jiného než o konkrétní součást celkového procesu označovaného Marxem jako „osvojování světa člověkem a pro člověka".

Už dnes lze říci, že hmotná životní úroveň našeho lidu je vysoká a s postupující výstavbou rozvinuté socialistické společnosti se bude nepochybně dále zvyšovat. Socialistický způsob života předpokládá dostatek hmotných statků. Ovšem nemůže a nechce spočívat na ryze spotřebitelském vztahu ke společnosti, k hodnotám, k životu. Jeho neopomenutelnou součástí je socialistická morálka, uvědomělý, aktivní a činorodý vztah jednotlivců ke společnosti, aktivita, pracovitost, kolektivnost, vzdělanost a všestranná kulturnost. Aktivní zájmová umělecká činnost nepochybně posiluje tyto vztahy a vlastnosti.

V praxi má a musí mít zájmová umělecká činnost svůj ideově výchovný vliv nejen v dimenzích pouze kulturních, ale také **v širších společenskoekonomických souvislostech a vztazích.** Zájmová umělecká činnost jako jedna z forem rozvíjení tvořivých sil člověka pozitivně ovlivňuje i jeho primární činnost, to je práci a tím i tvorbu materiálních hodnot, rozvoj myšlení, kolektivismus, vztah ke společnosti, dobrovolnou kázeň, rozšiřuje uvědomělost, ideově politické i kulturní obzory člověka.

V takto širokém rámci spatřujeme současnou společenskopolitickou funkci zájmové umělecké činnosti, v tom vidíme její hluboký smysl a význam z hlediska ideových cílů socialistické společnosti, cílů, které mají na zřeteli všestranný rozvoj člověka, rozvoj všech rozumových, citových, morálních a estetických stránek jeho osobnosti v zájmu jeho plnějšího a šťastnějšího života. Tato činnost má tedy pro společnost **cenu v celém širokém spektru svých obsahů, forem i žánrů, od prostého estetického projevu, vyjádření radosti ze života, přes angažované úsilí o rozšíření a zušlechtění estetických obzorů a citových sfér člověka, až po uvědomělé úsilí pomoci revolučnímu politickému hnutí za socialistickou přeměnu světa umělecky účinným, smyslově konkrétním vyjádřením politických idejí, kdy se soubory a kroužky dávají do služeb politického boje, stávají se politickými agitátory.**

Aniž bychom tedy podceňovali specifický přínos zájmové umělecké činnosti jako zdroje trvalých uměleckých hodnot, přece jen **spatřujeme v této tvořivé kulturní aktivitě především fenomén kulturně výchovný.** Nelze hovořit o skutečné kulturnosti, o všestranném rozvoji člověka tam, kde odumřela přirozená touha po estetickém sebevyjádření, touha tvořit, aktivně se podílet na kulturním životě. Poznali jsme, že v zájmu člověka je nutné chránit přírodu proti devastaci a činíme v tomto směru rozhodná opatření. Analogicky však musí právě naše socialistická společnost hledat a činit rozhodná opatření proti nebezpečí devastace citové sféry člověka, proti citovému zpovrchnění, zpohodlnění a změšťáčtění, proti tendencím ryze spotřebního přístupu k hodnotám i k životu.

Vlastní aktivní kulturní činnost je jedním z účinných prostředků zmnožujících a rozšiřujících škálu citových podnětů a prožitků, schopnost na emotivním základě rozvinout v člověku fantazii, lásku k tvůrčí práci. Pěstovat v lidech smysl pro krásu, pro harmonii, to současně znamená i tříbit jejich smysl pro spravedlnost, moudrost, pro skutečné hodnoty. Proto také máme zájem na tom, aby se této činnosti v jejích nejrůznějších oborech a formách věnovalo co nejvíce lidí, zvláště mladých lidí.

I když tedy klademe stále větší **důraz na otázku ideových kvalit,** neznamená to v žádném případě, že bychom ustupovali od požadavku jejího **dalšího masového rozšiřování** ve všech věkových i sociálních vrstvách. **Větší maso-**

Čelákovický divadelní soubor uvádí v režii J. Hraše adaptaci Olbrachtova Nikoly Šuhaje

vost je tu základním předpokladem většího výchovného efektu. Nesouhlasíme s názory, že nových kolektivů už není zapotřebí, že stačí pracovat s těmi, co jsou. Nepovažujeme za správné snahy řešit požadavky na zkvalitnění této činnosti za cenu zužování její široké zájmové základny, výběrovostí, orientací pouze na talenty a podobně. Kvalita může a musí, obdobně jako ve sportu, spolehlivě vyrůstat z co nejširší masové základny. Všichni víme, jak velké rezervy v tomto ohledu ještě jsou. Využívat jich je třeba soustavně, rozvážně a plánovitě.

Spočítáme-li na základě statistických údajů, kolik lidí z celkového počtu obyvatel se na této kulturní aktivitě podílí v organizovaných formách — kdy soubor či kroužek je vlastně základním organizačním článkem — pak zjistíme, že jsou to zhruba jen asi tři procenta všech občanů, což vzhledem k naší bohaté tradici není ještě nijak zvláště uspokojivé.

* * *

Takové je naše základní stanovisko a zásadní přístupy, z nichž vycházíme při stanovení programových cílů rozvoje zájmové umělecké činnosti pro období dalších pěti let. Snažíme se v souladu s celkovou linií XV. sjezdu KSČ vidět věci reálně a rovněž cíle a úkoly určit náročné, ale splnitelné.

Podle našeho názoru je možné — učiníme-li pro to všichni co je v našich silách — **dále kvantitativně rozšiřovat základnu** aktivních účastníků této činnosti včetně založení nových souborů a kroužků dětí a mládeže, přičemž **máme zvláštní zájem na rozvoji této činnosti mezi učňovskou a pracující mládeží.** Pokládáme za reálné, aby na každém závodě, v každém domově pracující mládeže, v každé obci soustavně pracoval alespoň jeden amatérský soubor nebo kroužek mladých.

Při zabezpečení tohoto úkolu ovšem musíme přejít od povšechné proklamace ke konkrétním činům. Máme zhruba 220 000 učnů, z nichž je 55 procent ubytováno v domovech mládeže. Tedy v kolektivu lidí shodného věku a profese, lidí s relativně značným množstvím volného času. Kde najdeme vhodnější předpoklady a podmínky, aby tito mladí lidé mohli část svého volného času věnovat rozvíjení svých tvořivých schopností, kulturních zájmů, práci v souborech a kroužcích?

Proto také vláda ČSR v příloze k unesení č. 305 z prosince 1975 k rozboru, záměrům a dalším perspektivám práce s mladou generací uložila resortům průmyslu, zemědělství a výživy, stavebnictví, obchodu a zdravotnictví prověřit ve svých resortech úroveň péče o rozvoj kulturní aktivity učňovské a pracující mládeže a přijmout opatření, aby se v plném rozsahu realizovala usnesení, týkající se zřízení a zaměření činnosti metodických středisek odborného výcviku.

Národní výbory společně s orgány ROH a hospodářským vedením závodů a podniků by měly **zvyšovat úsilí k získání většího počtu externích vedoucích,** kteří by v domovech mládeže založili a vedli umělecké kolektivy učňů. Iniciativně v tom musí pomoci i okresní kulturní střediska. Jejich kulturně výchovnou práci budeme napříště hodnotit především podle toho, nakolik pomohou rozvinout uměleckou tvořivost učňů.

Některé resorty, například zemědělství a výživy, začaly už ve spolupráci s odborovými svazy organizovat specializované soutěže učňů nejen v pracovně technickém, ale i zájmově uměleckém směru. Bude správné působit k tomu, aby se tento systém uplatnil ve všech odvětvích. Naše odborně metodická zařízení se musí o tyto akce hlouběji zajímat a poskytnout organizátorům účinnější odbornou pomoc.

Další rozšíření základny v této činnosti mezi učni a mezi mládeží a dětmi vůbec by se ovšem mělo stát také záležitostí amatérů samých. Každý vyspělejší soubor či kroužek byl měl považovat za svou morální povinnost pomoci založit další podobný na škole, v učňovském zařízení, v sídlišti, na vesnici, udržovat s ním kontakt, pomáhat mu.

Pro každý závod, pro každé představenstvo JZD, pro každou školu, pro každou obec by mělo být věcí cti, aby se navenek mohly reprezentovat také kulturně. Každé střediskové klubové zařízení by mělo mít zájmové kolektivy všech základních oborů.

Nejde přece o to, aby každý soubor či kroužek dosahoval vynikajících kvalit, aby přinášel vavříny ze soutěží, reprezentoval v zahraničí. **Jde o to, aby si mladí lidé v širším měřítku uměli společně zazpívat, zatančit, aby se doma ve volných chvílích více muzicírovalo,** aby se prohloubila družnost, kolektivnost, vztahy mezi lidmi, aby se posiloval socialistický způsob života.

Chtěl bych ocenit rostoucí **podíl resortu školství** na rozvoji zájmové umělecké činnosti dětí v uplynulých pěti letech. Konkrétní opatření resortu k prohloubení mimoškolní práce s dětmi se tu projevila velmi pozitivně. Proto také největší přírůstek v počtu souborů a kroužků je z řad dětí.

Znovu jako by začala ožívat dobrá tradice slavných českých kantorů, kdy učitel nebyl jen lektorem a examinátorem svých žáků, ale také jejich vychovatelem, kulturním organizátorem, zaujatým propagátorem a průvodcem po krásách vědy a umění. Právě tato zaujatost, propojená do mimoškolní kulturní činnosti, by měla být ve školské praxi plně doceněna. Měla by nacházet plné pochopení a podporu ředitelů škol i školských orgánů, měla by být sledována formou tematických inspekcí a pravidelně vyhodnocována.

Do budoucna, kdy se počítá s ještě organičtějším spojením výchovně vzdělávacího procesu při vyučování s výchovně vzdělávací prací školy mimo vyučování, bude třeba zabezpečit, aby rozvoj vlastní kulturní aktivity dětí ve školních družinách a školních klubech nebyl ponechán živelnosti a improvizaci. Školní soubory a kroužky by měly být opravdu všude, měly by mít své pedagogy a odborné vedoucí. Zatím je náplň této zájmové činnosti ve školách

Štollovy záběry z čelákovické inscenace Olbrachta

často ponechána na Pionýrské organizaci SSM, která k tomu ovšem není odborně vybavena. Domnívám se proto, že by příprava učitele k vedení zájmových kulturních kolektivů měla být obligatorní, nikoli jen dobrovolnou součástí odborné přípravy mladých pedagogů.

Zvláštní otázkou, kterou bude třeba řešit zásadně, je systém odborně metodické pomoci kolektivům dětské tvořivosti na školách. Tuto pomoc zatím často neposkytuje nikdo. Domy pionýrů a mládeže se v tomto směru zpravidla omezují na práci se svými vlastními kroužky.

Významnou roli v rozvoji tvořivosti dětí sehrávají **lidové školy umění** a specializované soutěže LŠU, organizované v rámci společně vyhlašovaných festivalů. To je významný a někde ne po zásluze doceňovaný přínos resortu školství rozvoji kulturní aktivity mladých lidí.

V mezích možností se lidové školy umění snaží plnit jak své poslání vyhledávat talenty pro dráhu profesionálních umělců, tak vychovávat děti a mládež pro činnost v amatérských kolektivech. Právě tyto školy jsou potenciální líhní nových mladých vedoucích zájmových kolektivů, které tolik potřebujeme. Obracím se na učitele lidových škol umění, aby ještě cílevědoměji pomáhali při vyhledávání a výchově vedoucích zájmových kolektivů z řad svých vyspělejších žáků.

Společně s představiteli ministerstva školství se zamýšlíme i nad náplní středních a vysokých škol v uměleckém směru z hlediska potřeb rozvoje zájmových kulturních aktivit, aby byly vytvářeny dostatečné předpoklady pro uplatnění absolventů tohoto typu škol jako profesionálních vedoucích zájmových kolektivů.

Krajská a okresní kulturní střediska, která se alespoň někde poctivě snaží metodicky pomáhat i dětským amatérským kolektivům, vesměs dosud nejsou pro práci s touto věkovou kategorií odborně vybavena.

To všechno ovšem také svědčí o tom, že jsme teprve na začátku cesty, zatím jen na stopě **skutečného systému**, který by měl mnohem účinněji v širokém měřítku získávat mladou generaci k hlubokému a zasvěcenému vztahu ke kultuře, důsledněji objevovat skryté talenty, jimiž by právě socialistická společnost mohla oplývat. Cestu k těmto cílům vidíme v rámci rozpracování celkového kulturně výchovného systému „Kultura a mládež", k němuž jsme společným úsilím v uplynulých pěti letech položili prvé základy. Nemusí a ani nemohou všichni vyrůst ve slavné interprety, dirigenty, režiséry a choreografy. Ale mohlo by být podstatně více těch, kteří mohou své nadání a odborné znalosti realizovat jako dobří kulturní pracovníci, metodici, kulturní organizátoři, nebo přímo jako vedoucí souborů a kroužků dětí a mládeže.

Dosažení větší masovosti, další rozšíření základny souborů a kroužků totiž především předpokládá najít mnoho nových mladých vedoucích těchto kolektivů. A musím bohužel říci, že skutečně dobrých, odborně fundovaných vedoucích zájmových uměleckých kolektivů je poměrně málo. Chceme této otázce společně se soudruhy ze Socialistického svazu mládeže a z Revolučního odborového hnutí, jakož i z ministerstva školství věnovat zvláštní péči a přijmout soubor perspektivních opatření, která pomohou změnit situaci.

Vyhledávání a příprava nových vedoucích souborů a kroužků je tedy, podle našeho soudu, **základním a klíčovým úkolem** všech orgánů, organizací a institucí, jimž o další rozvoj tvořivosti mladých lidí jde. To samozřejmě souvisí se společenským doceněním této činnosti zvláště ve smyslu morálně politickém. Proč by schopní soudruzi nemohli mít vedení zájmového kolektivu jako stranický úkol, jako odborářskou nebo svazáckou funkci, jako dlouhodobý závazek? Zvláště v těch případech, kdy není odměňována finančně, je třeba na tuto činnost pohlížet jako na výkon významné veřejné funkce, funkce velmi odpovědné a pracné, kterou nemůže vykonávat každý. Lidí schopných úspěšně vést zájmové kolektivy bychom si měli vážit, protože bez nich vyjdou všechna naše přání a snahy o další rozvoj této činnosti naprázdno.

SLOVA NEPADAJÍ DO TRÁVY

ÚVODEM NOVÉ ANKETĚ

Ve dnech 28. a 29. září tohoto roku se konala v Brně dlouho připravovaná II. národní konference o zájmové umělecké činnosti pod hesly: ZA DALŠÍ ROZVOJ ZUČ, ZA SPLNĚNÍ ZÁVĚRŮ XV. SJEZDU KSČ! Konferenci uspořádaly: ministerstvo kultury ČSR, ministerstvo školství ČSR, Jihomoravský KNV, Hlavní politická správa ČSLA, Česká odborová rada, Český ústřední výbor SSM, Ústřední výbor Svazu družstevních rolníků ČSR, Český ústřední výbor SČSP, Český svaz žen, Ústřední výbor Českého svazu protifašistických bojovníků. Po hlavním referátu ministra kultury ČSR a vystoupení představitelů resortů a společenských organizací byl projednán Plán rozvoje ZUČ na období 1976–1980 a vyhlášen Festival ZUČ 1977–78. Plán rozvoje (vydalo ho ministerstvo kultury ČSR) spolu s materiály, rozmnoženými ÚKVČ (zvláště: Koncepce festivalu ZUČ 1977–78 a Charakteristiky ústředních akcí Festivalu ZUČ 1977–78) a s materiály brněnské II. národní konference, s nimiž budeme postupně naše čtenáře seznamovat, tvoří dohromady úctyhodný program budoucího úsilí také našeho amatérského divadla. Připočtěme k nim ještě celou řadu projevů programového charakteru, přednesených u příležitosti právě končícího Celostátního festivalu, vyhlášeného na počest XV. sjezdu KSČ a k volbám do zastupitelských orgánů. I v Amatérské scéně jsme z nich otiskli myšlenky ministra kultury ČSR dr. Milana Klusáka, jeho náměstka dr. Josefa Švagery, zástupce vedoucího oddělení kulturní politiky ÚV KSČ dr. Josefa Semína a dalších. Ne, opravdu si nelze stěžovat na nedostatek péče, věnované orgány koncepční práci na tomto úseku. Jde však o realizaci velkorysých plánů, o naplnění koncepcí konkrétními činy, jde o to, aby slova nepadala do trávy. Úkolem našeho časopisu bude zejména sledovat, jak jsou všechna hesla, koncepce a plány chápány a realizovány v praxi, v krajích, okresech, městech, vesnicích, souborech. Tím je současně formulována hlavní součást plánu Amatérské scény na rok 1977.

REDAKCE

Proces tvůrčího začleňování literatury, umění, vědy, filozofie či vědeckého světového názoru do lidského a společenského života je proces mnohostranný. Spojování slovesné, výtvarné, hudební i společenské kultury s životní a společenskou praxí se stává trvalým zdrojem formování socialistického životního stylu. Důležitým systémem aktivních nástrojů prohlubování demokratizace a socializace kultury je i zájmová umělecká činnost, která má v našem kulturním životě dlouholetou revoluční tradici.

Tato činnost nemůže být v podmínkách rozvinuté socialistické společnosti činností jen zájmovou, ale především činností u m ě l e c k o u. Proto v konkrétních podmínkách sledujeme nejen cíle kulturně politické, ale především zdůrazňujeme **funkce a hodnoty esteticko-výchovné.** Jde o složitý proces formování estetického vztahu člověka k naší socialistické společnosti. Estetické sebevyjádření člověka rozvíjí jeho tvůrčí fantazii, kultivuje jeho smyslovou schopnost, pomáhá vyrovnávat nepříznivé důsledky dělby práce, harmonizuje osobnost, rozšiřuje estetické obzory člověka, formuje ho morálně a aktivizuje společensky. Aby byl schopný hodnoty nejen vytvářet, ale také jich moudře užívat k dalšímu rozvoji vlastní osobnosti i celé společnosti.

Takto jsme pochopili myšlenky výše zmíněných materiálů a probudila se v nás ctižádost proměnit slova v alespoň malý čin. Pracujeme v podmínkách městského kulturního střediska v malém městě Roztokách u Prahy. Rozhodli jsme se ustavit Divadelní studio při MěKS.

Z praménků iniciativy a bohatého fondu zkušeností studentů, učňů a dalších byl v srpnu 1976 sestaven studijní, dramaturgický a výchovný plán pro nejbližší dny a měsíce. Mladý kolektiv, bývalí členové dětského divadelního souboru OČKO při ZDŠ, je poměrně zkušený a pro ochotnické divadlo plně zaujat. Má za sebou účast na okresních, krajských i celostátních přehlídkách dětských divadelních souborů, mnozí z nich úspěšně reprezentovali své umění v přednesu na mnoha přehlídkách STM. Ostatně kronika jejich bývalého souboru, vedená od r. 1972, je dokladem jejich rozsáhlé kulturně politické a zájmové umělecké činnosti. Aktivní vztah k divadlu a umění vůbec se jim stal trvalou potřebou pro život. Proto divadlo chtějí hrát i nadále, ale přitom lépe, než hráli dosud.

Víme, že nároky na ZUČ, a amatérské divadlo zvláště, právem rostou. Proto se kolektiv rozhodl, že nedílnou součástí souborové činnosti bude školení. **Ve studijním plánu** jsou například témata: interpretace díla, postup práce herce při vytváření herecké postavy, vyjadřovací prostředky herce, jazyková, hudební a pohybová kultura, psychologie hereckého projevu, otázky jevištní techniky, scény a kostýmů. Přednášky, semináře a diskuse budou pravidelné. S výukou nám pomohou dramaturg, scenárista, režisér, teoretik, herec, divadelní kritik, psycholog, sociolog divadla a další odborníci z pražských divadel a škol.

Úměrně zkušenostem, průpravě a potřebám je koncipován i dramaturgický plán na letošní a příští rok. Cíle jsou postupné. V květnu 1977 se zúčastnit přehlídky sovětských divadelních her v Nučicích a v listopadu 1977 Libčického divadelního podzimu. V plánu se rovněž počítá s nastudováním několika titulů malých jevištních forem (agitky, aktovky apod.), jejichž užitečnost jsme poznali v kulturních částech programů na letošních veřejných předvolebních schůzích.

Jedním z prvních počinů nově vzniklého Divadelního studia při MěKS byl večer poezie a hudby z děl národních umělců V. Závady a V. Dobiáše na téma Člověk je pravda, který se konal 30. září 1976 v roztockém zámku. Básně V. Závady recitovaly členky Divadelního studia, v hudební části byly provedeny tři poetické polky a dva zpěvy V. Dobiáše. O svém životě a umění hovořili oba přítomní umělci. Večer múz byl pořádán pro mladé kandidáty na poslance a pro mládež, která šla poprvé k volbám.

Divadelní studio současně umožní svým členům další rozvoj jejich literárních schopností. Někteří z nich totiž již delší dobu píší verše, povídky apod., jako např. H. Vydrová, L. Nyklesová,

Vlevo Václav Dobiáš, vpravo Vilém Závada – diváci programu Studia

P. Eis, M. Zahradníčková atd. Přijde snad čas, kdy bude možné s jejich pokusy seznámit širší veřejnost.

Bohaté zkušenosti i autorita vedoucí tohoto Divadelního studia, učitelky Mariny Volšické, která se amatérskému divadlu věnuje aktivně herecky i režijně více než dvacet let, je prvním záručním listem nově rozepsané kapitoly divadelního života našeho města.

Naplňovat náš lidský čas konkrétními tvůrčími činy, vtiskovat mu trvalé lidské hodnoty bude vyžadovat pevnou vůli, vytrvalost, kázeň i důslednost. Pokusíme se dokázat, že slova o společenském významu zájmové umělecké činnosti ani v Roztokách u Prahy nepadají do trávy.

Dr. FRANTIŠEK ČERNÝ

ŠKOLA AMATÉRSKÉ SCÉNOGRAFIE ZAČÍNÁ

Scénografická komise Ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků vyvolala v živct scénografickou školu pro výtvarníky amatérského divadla. Zájem o ni je nemalý, a je to pochopitelné. Scénografie na amatérském jevišti už dlouho stagnuje. Vysoce zjevné to bylo na posledním Jiráskově Hronově. Kraje i okresy postrádají fundovaného jevištního výtvarníka v porotách a tato absence se pak odráží v přehlídkových výsledcích a kritických odezvách v tisku. Snad k tomu ani není třeba dodávat, že v syntéze jevištního díla je výtvarná stránka prostoru mezi prvními komponenty a že divadlo bez výtvarníka není myslitelné. Vůle, cíle a záměry autcra se mohou optimálně realizovat jen tehdy, směřuje-li výtvarník ke společnému cíli ruku v ruce s hercem a režisérem.

Scénografická škola amatérských výtvarníků bude vycházet ze zásad kulturního dědictví a moderního pohledu na současnou scénografii. Posluchači školy by si v ní měli osvojit schopnost vžít se do různcrodých problémů divadla, vypěstovat si svou individualitu a maximálně se realizovat v závislosti na dramaturgii a režii. Je situována do tří ročníků a má svou řádnou reguli, svůj statut, vypracované osnovy a fundovaný prcfesorský (lektorský) sbor. Čteme v něm jména dr. Věra Ptáčková z Divadelního ústavu, dr. Sylva Šimáčková, výtvarnice kostýmů Jarmila Konečná, nositelka zlaté medaile Pražského Quadriennale 75, arch. Zdeněk Pavel, šéf výpravy Městských divadel pražských, docent dr. Jan Císař, arch. Antonín Vorel, šéf výpravy Divadla bří Mrštíků v Brně, prof. Oldřich Šimáček, výtvarník, nositel zlaté medaile Pražského Quadriennale 71 a další. Scénografická komise bude na dcplnění přednášených témat vydávat pro vnitřní potřebu školy „Radar", metodický list s obsahem výlučně zaměřeným ke scénografii. Osnovy školy do uzávěrky tohoto čísla nejsou dosud dopracovány, ale budou obsahovat historii vývoje jevištního prostoru, historii a vývoj architektury a řemesel v různých historických dobách, dále vývojové etapy odívání a historie kostýmu, základy jevištní techniky, výtvarné jevištní směry od humanismu k socialistickému realismu, osvětlovací techniku, kinetiku, projekci, zadání hry výtvarníkovi k scénografickému pojednání a celou fázi jevištního výtvarného díla. Osnova obsahuje pojednání o vlásenkách a líčení, o rekvizitách, c ochraně a bezpečnosti práce s poukazem na státní normy. Osnova je větším dílem zaměřena na praktickou stránku scénografie. Poslední seminář se uskuteční na závěr každého ročníku vždy v Hronově při příležitosti Jiráskova Hronova, kde se budou konat též závěrečné pohovory. Škola není určena pouze pro členy Svazu českých divadelních ochotníků, ale je otevřena všem, kteří mají zájem o práci amatérského výtvarníka v divadelních amatérských souborech.

B. HONSA

KDYŽ NENÍ SÁL

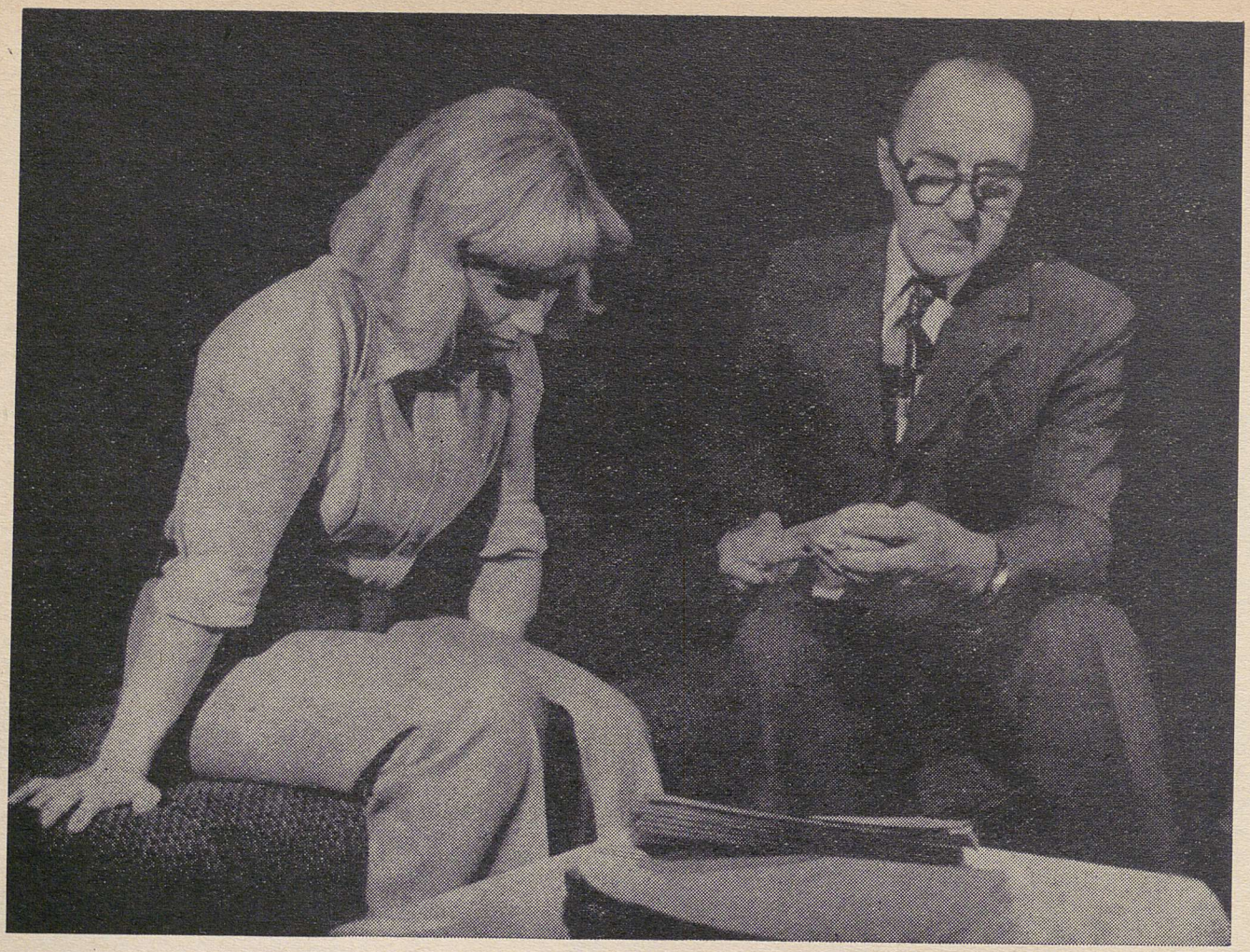
Je to nevelká obec v příbramském okrese. Má typické jméno: Podlesí. Kolem se prostírají tiché a hluboké brdské lesy s rozsáhlými porosty starých smrků a jedlí. Terén se tu zdvihá až do výše 700 metrů. Učiněná krása pro milovníky přírody, turisty, houbaře a vůbec lesáky. V Podlesí mají také dobrý ochotnický soubor. Letos je mu právě třicet let. Navázal na tradici dělnického divadelnictví, která je v tomto kraji horníků a hutníků zakořeněna už od obrozeneckých dob. Mezi jeho členy je devadesát procent dělníků. Zřizovatelem souboru je n. p. Kovohutě Příbram.

Podlesští narazili na zdánlivě neřešitelný problém: nemají pořádný sál. To, co se za něj vydává, je vlastně jakási společenská místnost pro schůze a aktivy bez zákulisí a šaten. Dali proto hlavy dohromady a řekli si: co kdybychom to zkusili v přírodě? Jinde hrají v zimě a v létě odpočívají, co kdybychom to udělali obráceně?

V překrásném prostředí rozsáhlého jehličnatého hvozdu poblíž obce si našli místo pro divadlo jako stvořené: scenérie se skutečnými balvany, svážný terén pro hlediště a překvapující akustika. Takový přirozený exteriér stačilo jen doplnit vhodnými stavbami. Vyřešili to za vydatné pomoci závodu velmi vkusně a prakticky: postavili chatu s balkónem, jejíž přední část slouží jako kulisa a zadní jako prostorná šatna a místo pro techniku. Mají tu moderní osvětlovací park a dobré akustické zařízení se zesilovači. To jim umožňuje uvádět i náročné hry, zejména pak ty, v nichž lze využít přírodní scény. Jinak se tu může hrát za bílého dne i večer. Získali pro svoji práci profesionálního herce příbramského divadla. Je jím Václav Hladík, jehož dlouholetá instruktorská pomoc přinesla již řadu dobrých výsledků. Z posledních inscenací bych rád poukázal na pečlivě nastudovanou veselohru Jaroslava Vrchlického Noc na Karlštejně a po přírodní scéně volajícího Tylova Strakonického dudáka. Zde bych se chtěl na okamžik zastavit. Podlesští se svým režisérem pojali hru tradičně se všemi pohádkovými efekty, s něžnými vílami i divými ženami. Vydatnou pomoc tu získali ve svém dorostu, o nějž už léta pečují, s nímž vytvářejí kompars a připravují jednotlivé nadané členy na budoucí „velké" role. Mladí lidé a školní děti však vytvářejí v souboru i samostatnou složku a jsou schopni každoročně nastudovat několik dobrých inscenací pro děti.

Dobrou propagací organizátorů souboru, v jejichž čele stojí Josef Hudeček, získali své obecenstvo, které přichází na jejich inscenace jako „na pouť" za divadlem. Přírodní divadlo v Podlesí nestojí totiž zrovna nejblíž komunikacím. Jsou hrdi na své dobré výsledky a rádi by je ukázali i jinde. Jejich inscenace, úzce vázané na prostředí v přírodě, by se však těžko daly uvést v „kamenném" divadle. Jejich tajným přáním je zorganizovat nějaký festival divadel v přírodě. Snad by se pro tento záměr našli i další zájemci. Vždyť víme, že přírodní divadlo v Podlesí není u nás ojedinělé.

JIŘÍ RICHTER



J. Lavičková (Petra) a L. Malý (Vávra) z Lošťákovy Chůze po kamení v provedení ústeckého Malého divadla. Foto Čejchan

AKTIVITA SEVEROČECHŮ

Již delší dobu existuje v našem kraji Kruh vyspělých a krajsky sledovaných divadelních kolektivů, který v současné době sdružuje 9 souborů vyspělých (DS A. Jirásek Správy kin Česká Lípa, DS K. Čapek KaSS Děčín, Div. studio ZK Boletice, DS J. K. Tyl KP Železný Brod, DS Scéna Sklo Union Libochovice, DS KD Klášterec n. O., DS OB Chabařovice a Malé divadlo SZK ROH STZ Ústí n. L.) a 7 souborů krajsky sledovaných (DS KaSS Žatec, DS ZK Praga Hrádek n. N., DS KD Kadaň, DS E. F. Buriana KP Tanvald, DS K. Čapek ZKŽ Chomutov, DS Klicpera OB Radonice a DS DK Krupka, který byl na návrh krajské poroty a krajského poradního sboru doporučen k výběru do Kruhu na jaře tohoto roku).

Kolektivům zahrnutým do Kruhu je poskytováno soustavné vzdělávání formou krajských seminářů, věnovaných dramaturgii, režijní a herecké práci, jichž se účastní jejich zástupci (vedoucí, režiséři). Soubory jsou pravidelně sledovány krajskou porotou a na soutěže a přehlídky krajského i ústředního formátu jsou jejich inscenace vybírány přednostně. Ze statutu Kruhu současně vyplývá povinnost účastnit se konkursů na pořádané akce. Tento systém umožňuje sledovat špičku amatérského divadla a současně napomáhá práci krajské porcty, která by jinak nemohla obsáhnout celou šíři amatérského divadla v kraji. Soutěžit o členství v Kruhu mohou všechny soubory bez rozdílu — měřítkem je zde kvalita jejich práce. Na doporučení OKS krajská porota inscenaci zhlédne, poradí souboru, jak dále pracovat, a sleduje jeho růst. O přijetí do Kruhu nerozhoduje pouze jedno představení, ale soustavná práce a stabilní úroveň.

V letošním roce se začala věnovat zvýšená pozornost problematice vesnických a zemědělských divadelních souborů. Ve spolupráci s KV SČDO byl pořízen jejich nový soupis a v termínu 20.—22. 2. byl pro ně v hotelu Mezní Louka v Hřensku uspořádán seminář, kterého se zúčastnili zástupci 10 souborů z celkového počtu 32. Seminář, který vedli ss. Palivec, Doležal, Felzmann a Dojiva, byl zaměřen na základy dramaturgie, režijní a herecké práce, jevištní řeči a pohybu. Zároveň sloužil k získání informací o situaci v jednotlivých souborech a k jejich vzájemnému poznání a výměně zkušeností. Součástí semináře bylo dobkovické představení jedné Vampilovovy aktovky. Seminář byl účastníky vysoce hodnocen, a to hlavně jako podnět k dalšímu vzdělávání souborů. Další seminář, zorganizovaný v rámci krajské přehlídky ve Frýdlantě od 11.—13. 6., se zabýval rozborem a hodnocením zhlédnutých představení a řešením problémů, které se vyskytovaly. Byl rovněž velmi kladně přijat, zvláště pro své ryze pracovní zaměření.

Vcelku můžeme konstatovat, že i přes některé proble-

my, zaviněné zejména změnami v kádru a systému KKS, celková úroveň severočeského amatérského divadla je stále na velmi dobrém stupni jak v dramaturgii, tak v práci souborů. Počet diváků se sice nijak výrazně nezvyšuje, ale nezaznamenali jsme, především díky dětskému publiku, ani pokles návštěvnosti, která stále v mnoha případech převyšuje návštěvnost profesionálních scén. Potěšitelný je kvantitativní přírůstek převážně mladých lidí ve většině souborů v kraji. Zvyšuje se reprízovost titulů. Průměrný počet nastudovaných představení činí 2—3 tituly ročně. V repertoáru se začíná prodlužovat životnost titulů — u vyspělých souborů dosahuje 2—3 let, takže je možno při výběru na krajské i celostátní přehlídky využívat již vypilovaná představení. Dobrou zvyklostí se stává spolupráce s asistentem režie. V tomto výčtu kladů by bylo možno pokračovat. Nebylo by však správné nepřiznat si, že před námi leží ještě mnoho nemalých úkolů, které je třeba řešit. Musíme se nadále věnovat vzdělávání vyspělých a krajsky sledovaných divadelních souborů, a to jak formou krajských seminářů zaměřených na dramaturgii, práci s textem, hereckou práci a doplněných o možnost praktických rozborů představení, tak i prostřednictvím krajské poroty. Bude nutno se zabývat problémem návštěvnosti krajských přehlídek, především žatecké, která by se měla stát jakýmsi malým „severočeským Hronovem". Tato situace by se snad dala částečně vyřešit i zajištěním účasti většího počtu seminaristů, kteří by ovšem měli projevit zájem, a zvýšením snahy ze strany okresů. Velkým úkolem je i rozvoj vesnického divadla, především jeho dramaturgie, která je zatím snad největším problémem. Proto budeme i v dalším období pokračovat v systému seminářů pro zástupce těchto souborů a počítáme s každoročním pořádáním krajské přehlídky ve Frýdlantu. Je však velmi třeba podchytit zájem samotných divadelníků o získání dalších zkušeností a znalostí.

Zatím se podařilo získat zástupce 10 souborů, tj. pouze třetinu všech vesnických a zemědělských souborů v kraji. Úkol podnítit jejich zájem leží nejen na KKS a KV SČDO, ale hlavně na jejich okresních složkách (tedy OKS a OV SČDO), které mají s divadelníky nejužší kontakt. Dále bude třeba zaměřit se na obnovování činnosti souborů, které se odmlčely, podporovat zakládání nových i rozrůstání stávající členské základny. Neméně závažné problémy nás čekají na úseku dětského divadla. Zde se bude nutno zaměřit především na vzdělávání vedoucích souborů. KKS společně s KV SČDO řeší zavedení systému tří oblastních přehlídek dětských divadelních souborů (okresy Chomutov, Litoměřice a Liberec), se semináři k problematice práce s dětmi na základě rozborů zhlédnutých představení. Krajská přehlídka v Litvínově se bude pořádat i nadále jako nesoutěžní, bez semináře, pouze jako představení 4 nejlepších souborů kraje. V příštím roce počítáme též s uspořádáním přehlídky souborů dospělých hrajících pro děti, neboť podíl těchto souborů neustále vzrůstá. Rádi bychom jim věnovali takovou pozornost jako souborům vesnickým a zemědělským.

Budeme též muset zkvalitnit systém hlášení inscenací pro výběr na přehlídky; především je nutno dodržovat termíny, aby krajská porota mohla zhlédnout bez časové tísně všechna doporučovaná představení a společně s krajským poradním sborem doporučit KKS ke schválení.

Do budoucna bude nezbytné rozšířit krajskou porotu vzhledem k velkému počtu představení, která musí zhlédnout. Nemám přesně spočítáno, kolik to letos bylo představení, kolik kilometrů bylo ujeto, ale z vlastní zkušenosti mohu říci, že není jednoduché absolvovat v jednom týdnu trasy: Meziboří — Liberec, Meziboří — Tanvald a třeba Meziboří — Litoměřice.

KKS ve spolupráci s KV SČDO zpracovalo soupis vesnických a zemědělských souborů. V nejbližší době bude vyhotoven seznam všech dětských divadelních souborů a souborů dospělých, hrajících pro děti, se jménem a adresou vedoucího. Byla též pořízena statistika odehraných představení souborů Severočeského kraje. Severočeský kraj také jako první zpracoval pasportizaci festivalů v okresním, krajském i mezikrajovém měřítku, konaných na jeho území.

Krajské kulturní středisko ve velké míře spolupracovalo s Krajským výborem Svazu českých divadelních ochotníků jak při přípravě akcí, tak při jejich vlastním organizačním zabezpečování. V období výměny vedoucích kádrů KKS začala tato spolupráce poněkud váznout. Byla však znovu obnovena. KKS sepsalo s KV SČDO předběžnou dohodu, na jejímž základě byly odměněny některé soubory, jež se umístily na předních místech v soutěži aktivity. V současné době je vypracována a uzavřena dohoda mezi KKS a KV SČDO o vzájemné podpoře a spolupráci.

19. června t. r. se uskutečnila v Kinokavárně v České Lípě krajská konference SČDO. Okresní konference předtím proběhly v devíti okresech z deseti (v okrese Teplice byl OV ustaven), pouze v okrese Ústí nad Labem dosud OV nepracuje. Je zde však již přípravný výbor, který má za úkol zajistit ustavení okr. výboru a uspořádá řádnou okresní konferenci v příštím roce. V současné době má SČDO v kraji přes 800 členů, což jistě není číslo zanedbatelné.

V posledním říjnovém týdnu se uskutečnila už tradiční žatecká krajská přehlídka nejlepších souborů našeho kraje. Budeme o ní informovat v příštích číslech Amatérské scény. Spolupráci s tímto časopisem pokládáme za samozřejmý a významný úkol.

ALENA ČERNÁ

Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí n. L. uvádí Lošťákovu Chůzi po kamení. Foto Čejchan

žánry dramatu 12

ŽÁNROVÝ SYNKRETISMUS

Žánrový synkretismus (spojování, slučování žánrových poloh) je charakteristickou tendencí soudobého divadla. Demonstrujme ji na dvou typických příkladech, na dvou zcela nesourodých autorech, jimž je nicméně společné to, že rozhodujícím způsobem ovlivnili moderní dramatickou tvorbu — na Čechovovi a Brechtovi.[1])

A. P. Čechov za svého života nejednou zdůrazňoval a po inscenátorech vyžadoval komediálnost svých vrcholných her, zejména **Višňového sadu** (1904). V jevištních realizacích však vyznívaly jako vážná dramata melancholického nebo i sentimentálního zabarvení. Žánrový charakter Čechovových her nelze stanovit podle tradičních žánrových sudidel. Čechovova metoda je nová a při vší své vnější skromnosti objevná. Podstatu problému neřeší ani soudy, charakterizující Čechovovy dialogy a děje jako nestrukturovaný tragikomickolyrický proud. Věcná analýza Čechovových dramatických textů vede nejdříve k poznatku, že máme co činit se svéráznou kompozicí témat a motivů, v níž se v ostrých střízích střídají prvky lyrické s prvky dramatickými, prvky vážné, až tragické, s prvky komickými či tragikomickými. Dojemné scény jsou často „shazovány" absurdními situačními zvraty nebo výroky, vkládanými do úst epizodických postav, které plní ve hře funkci jakýchsi smutných klaunů (takový je smolař Jepichodov nebo naopak úspěšný prosťáček Simeonov-Piščik ve **Višňovém sadu**, opilec Čebutykin, lermontovská karikatura Solenyj a třídní kašpar Kulygin ve **Třech sestrách**). Střídání různorodých prvků a jejich vazba není u Čechova nahodilá. Jde o konfrontaci stanovisek, o hodnocení, přehodnocování tematicky důležitých předmětů. Jednotícím momentem Čechovových vrcholných her není fabule, ale určitý dramatický fakt, vzhledem k němuž a skrze nějž jednotlivé dramatické postavy vyjadřují své záměry, postoje i charaktery. Ve **Višňovém sadu** je takovou osou višňový sad: Raněvské, marně usilující o jeho záchranu, vybavuje vzpomínky na čisté, nevinné dětství; Gajevovi je rodovým památníkem, o němž je zmínka i v naučném slovníku; Trofimov jej soudí ve jménu fiktivních višňových sadů budoucnosti; Lopachin jej koupí, aby jej výdělečně zužitkoval . . .

Tři sestry (1901) mají takovou osu ve vytoužené, vysněné Moskvě: nejmladší ze sester, naivní idealistka Irina, která je hlavní nositelkou tohoto motivu, vidí v Moskvě východisko z malosti provinciálního života, spojuje s přesídlením do Moskvy naději na změnu, nápravu života a naplnění životních cílů; pro všechny tři sestry je Moskva spjata se vzpomínkami na šťastné mládí a dětství; pro bratra Andreje splývá Moskva s profesorskou kariérou na univerzitě. S touto více či méně ideální představou Moskvy groteskně kontrastují nesmyslné historky nahluchlého „klauna" Ferapontа, jenž se domnívá, že „přes celou Moskvu je natažen provaz". Motiv Moskvy, a ještě markantněji motiv višňového sadu má symbolickou platnost a funkci: vyjadřuje touhu po krásе, štěstí, lepším životě. Není to však statický jinotaj, jenž by se dal přeložit jednoznačnou formulí (z pokusů o takový „překlad" vycházejí schematické, ochuzující interpretace Čechovových her), ale divadelně dynamický obraz, uchovávající si charakterističkou polaritu mezi divadelní realitou (višňový sad je konkrétní objekt, který je možno vlastnit, prodat, koupit, vykácet i obdivovat; Moskva je konkrétní město, kde se žilo, žije, kam se možno přistěhovat . . .) a symbolickým znakem, jehož význam se proměňuje od postavy k postavě. Pravda dramatu není pravdou jednoho závazného výkladu tohoto symbolu, ale pravdou souhrnu jednotlivých, obsahově různorodých, ale objektivně platných, i když zřetelně hierarchizovaných významů (Irinino pojetí Moskvy je v této hierarchii pochopitelně mnohem výše než pojetí Andrejovo, natož zcela okrajové „pojetí" Ferapontovo).

Žánrové vyznění Čechovových her je závislé na scénickém ztvárnění jednotlivých prvků a motivů. Jestliže například oddělíme vážné, dojemné scény od ostrých absurdních „point" dlouhými pauzami, potlačíme kontrastnost struktury a tím i komický efekt. Naopak jej zvýrazníme vyostřením těchto kontrastů: absurdní pointy pak působí jako „shozy" citově vypjatých scén. Protože komika má sklon podřizovat a podrobovat si vážné, směřuje taková kontrastně vyhrocená interpretace nutně ke komediálnosti.

Komická rozpornost se však projevuje i uvnitř jednotlivých dramatických charakterů jako vzdálenost mezi záměrem a výsledkem: Tuzenbach ve **Třech sestrách** stále horuje pro práci, o niž nikdy ani nezavadil; Irina tuto touhu sdílí, ale je trpce zklamána, když se pokusí ji realizovat na konkrétním místě — v kanceláři u telegrafu; Trofimov ve **Višňovém sadu** se plamenně rozhořčuje nad prázdnotou a sterilitou ruské inteligence, aniž si připustí, že hovoří o vlastním způsobu života.

Čechovova metoda nespočívá tedy v pouhém střídání vážného a nevážného, sentimentálního a groteskního, ale ve složité souhře a konfrontaci názorových a hodnotících platforem, jejichž nositeli jsou jednotlivé dramatické postavy. Příznačným znakem celku, pojatého v takové dramatické objektivitě (jež je totožná s inter-subjektivitou hry), je řád disharmonie, nepatřičnosti, nefungování: věci do sebe nezapadají, ušlechtilé záměry se nedaří uskutečňovat, svět nefunguje tak, jak by měl. Ztělesněním tohoto principu nepatřičnosti je postava komického smolaře Jepichodova, který ať udělá, co udělá, vždy se to obrátí proti němu: opovržlivě si odplivne před svým sokem, ale potupná slina dopadne na jeho vlastní kabát, napije se vody, něco spolkne a přijde o hlas atd. atd.

Všechny tyto vnitřní strukturní kontrasty a rozpory Čechovových her jsou výrazem základního rozporu společenského: osobní zájmy, touhy a sny (ať úzce soukromého nebo celospolečenského dosahu) se tříští a rozpadají, protože nejsou v souladu s podmínkami tehdejšího společenského zřízení.

*

Jednou z prvních Brechtových dramatických prací je adaptace Marlowova **Edurda II.** a jednou z jeho prací posledních je adaptace Shakespearova **Koriolana.** Brechtovo novátorství je hluboce zakořeněno v tradici, ovšem v jiné tradici, než ze které rostlo měšťanské drama 19. a 20. století. Na alžbětincích přitahovalo Brechta zejména to, co v nich přežívalo ze středověkého divadla: epizující podání historických událostí, formou podobenství vyjadřující aktuální tematiku, i neiluzívní divadelní metoda zpodobení skutečnosti. Podobně jako divadlo středověku je i divadlo Brechtovo žánrově eklektické. Dramatické události nejsou vybírány vzhledem k zamýšlenému žánrovému vyznění, ani nejsou podrobovány jednotící žánrové stylizaci. Vážné a nevážné, tragické a komické se nejen mísí, ale jedno přechází v druhé a tyto přechody mají svou vnitřní zákonitost, podmíněnou vnější zákonitostí sociální. Pan Puntila ze hry **Pan Puntila a jeho služebník Matti** (1940) je ve stadiu střízlivém bezohledný vykořisťovatel, ale podnapilý se chová bezmála jako dobrý člověk. Opilost se paradoxně stává normalitou, jejíž z hlediska třídního nepřijatelné následky (tj. následky filantropie) musí nelidská střízlivost energicky likvidovat. Originálně pojaté dvojnictví vyjadřuje poznání, že přirozená lidskost a hospodářská úspěšnost jsou za kapitalismu neslučitelné. Puntilovy přechody z polohy opilé do polohy střízlivé motivují přechody z jedné žánrové polohy do druhé, z polohy komické do polohy vážné. Ve stavu opilém Puntila slibuje zaměstnání ubohému Zakrnělci, aby ho po vystřízlivění vyhodil na dlažbu; podobně dopadne i politicky nespolehlivý Rudý Surkkala; ožralý Puntila se v rekordním čase zasnoubí postupně se čtyřmi ženami nižšího sociálního původu, aby je

— až začnou uplatňovat svá práva — potupně vyhnal ze dvora. Původně fraškovitý situační motiv nabývá sociální závažnosti v dohře — ve „Finských povídkách", kde čtyři odmítnuté „snoubenky" vyprávějí o lásce a o postavení ženy v třídní společnosti. Tento dokumentární mimofabulační materiál ústí do revoluční aktivizující výzvy. Nebezpečnost Puntilova dvojnictví vede posléze k rozchodu služebníka Mattiho s jeho pánem, rozchodu, jenž je výslednou fází plebejcova uvědomovacího procesu. — Puntila se tak ožere, že přislíbí před svědky Mattimu půlku svého lesa. Matti pochopí, že takový akt „dobročinnosti" by po pánově vystřízlivění bez úhony nepřežil, a proto odchází.

Podobná žánrová dvojznačnost se projevuje i ve hrách s látkou daleko vážnější a otřesnější: ve veršované persifláži nacistické cesty k moci **Zadržitelný vzestup Artura Uie** (1941), jehož téma je sníženo přenesením politického dění do souřadnic chicagského gangsterství, stejně jako v historické kronice o tragickém údělu válkou zaslepené markytánky **Matka Kuráž a její děti** (1939).

Žánrová otázka je pro Brechta druhotná. Lhostejno, zda hra tíhne svým vyzněním k poloze komické (**Pan Puntila**) nebo tragické (**Matka Kuráž**): dramatická metoda je v jádru vždy stejná. V polemice s dojímavým „iluzívním" měšťáckým divadlem, jež působilo především na city, oslňovalo a uspávalo svou iluzí skutečnosti a znemožňovalo zaujmout k ní kritický postoj, usiluje Brecht o takové zpodobení světa, které by umožňovalo poznání společenských zákonitostí, přesvědčovalo o změnitelnosti společenských podmínek a tak diváka aktivizovalo. Brecht považoval za nejvhodnější pro svůj záměr takové příběhy, které jsou místně či časově odlehlé nebo jinak nezvyklé, protože napomáhají žádoucímu odstupu vnímatele od vnímaného, odstupu, který je předpokladem kritického vidění. Ve struktuře her se uplatňuje osobitě chápaná dramatická ironie: autor ví více než jeho dramatické postavy, jejichž nevědomost spočívá v úplné nebo částečné zaslepenosti ideologické — v nesprávném poznání skutečnosti. Objasnění pravých vztahů dosáhne autor tak, že provede dramatického hrdinu uvědomovacím procesem, aby spolu s ním uvědomil i diváka, nebo dovede zaslepenost dramatického hrdiny do krajních důsledků a použije alespoň tohoto nenapravitelného případu k poučení diváka (**Matka Kuráž**). Autorská převaha se v brechtovském dramatu prakticky prosazuje metodou „zcizování". Brechtovské zcizování spočívá jednak v dialektickém vidění skutečnosti (vidět „přirozené" jako nepřirozené, „normální" jako nenormální, „nutné" jako změnitelné), jednak v konkrétní jevištní technice vytrhování herce a diváka z pasívního soucítění pomocí „zcizovacích efektů", mezi nimiž nejdůležitější místo mají různé formy autorského komentáře (titulky, songy a promluvy, v nichž dramatické postavy překračují svůj obzor a dospívají často k jasnějšímu poznání, než ve svém partu dramatickém).

Právě tento autorský nadhled je jednotícím principem různorodého materiálu Brechtových dramatických děl a důvodem, proč při proměnlivosti žánrových poloh získává dominantní postavení prvek humoru. Zdrojem tohoto humoru, pravda mnohdy krutého a groteskního, je vědomí převahy kladu, vědomí čerpané z poznatelnosti a změnitelnosti světa. Jestliže realistické drama 19. století sekularizovalo tragické konflikty v problémy, Brecht jde dále: naznačuje způsob jejich řešení. V tomto smyslu konstituuje Bertolt Brecht moderní program politického divadla.

*

Osobitými formami se uplatňuje tendence žánrového synkretismu v tvorbě soudobých avantgardních, experimentálních, „nekonvenčních"[2]) divadel.

Jde o útvary ideově i umělecky různorodé, ale i tak v nich lze vystopovat některé příznačné společné rysy v pojetí dramatického textu. Především je to **uvolnění dramatické struktury.** „Nekonvenční" divadla se inspirují nezřídka mimodivadelními i mimouměleckými projevy, ať už jde na jedné straně o rituály nebo na druhé straně o různé masové politické akce (demonstrace, průvody, protestní vystoupení),[3]) používají i divadelně neregulérních výrazových prostředků a inklinují k takovým dramatickým formám, jež fabulační výstavbu dramatického děje zčásti nebo úplně nahrazují montáží nebo jinou **nefabulační** kompozicí. Dramatický text vzniká zpravidla přímo pro potřebu konkrétního divadla, lhostejno zda se vytváří dílo zcela nové nebo se přizpůsobuje dílo staršího data. Původní repertoár těchto divadel je většinou nepřenosný na jiné, svým uměleckým rázem a stylem odlišné divadelní organismy. U dramatických děl klasických se scénický výsledek obvykle značně vzdaluje od výchozí textové podoby.[4]) Jestliže u konvenčního divadla zaujímá drama dominantní roli v divadelní struktuře a režie i herectví pracují na vtělení, ztělesnění literárního díla, v divadlech „nekonvenčních" vzniká nad „partiturou slov" jako druhá dominanta relativně svébytná „partitura scénických dějů, zvuků a obrazů"[5]), jež je dílem inscenátorů. Její vztah k předloze může být rozmanitý (může text povyšovat i ponižovat, může s ním polemizovat, může ho ironizovat), ale zpravidla je velmi volný. V Grotowského inscenaci **Akropolis** (1962) je fantasticko-vizionářský děj — odehrávající se u Stanisława Wyspiańského (1869—1907) ve wawelské katedrále, kde v noci zmrtvýchvstání ožívají známé antické a biblické postavy — interpretován v pojmech koncentračního tábora. Národně sociální mesianismus novoromantické předlohy tak dostává zcela nový, hořce ironický význam. Na aktualizujícím (v nejvyšším smyslu slova), polemickém i utvrzujícím vztahu k různým národním i všelidským mýtům jsou založeny všechny inscenace wrocławského Divadla-laboratoře od **Dziad** podle Mickiewicze a **Kordiana** podle Słowackého až po **Apocalypsis cum figuris.**

Direktivnost dramatické předlohy je narušována též působením **prvku nahodilosti,** jemuž se tradiční divadlo (kromě nepodstatných výjimek: herecká improvizace v komediích) snažilo vyhnout nebo jej alespoň omezit na minimum. Náhoda funguje v produkcích „nekonvenčních" divadel různým způsobem: jednak ve fázi zkušební (v Schmidově Ypsilonce dostává zvolený text teprve při zkouškách součinností režijní a herecké improvizace svou relativně konečnou podobu), jednak se produkce proměňuje podle okolností, v nichž se hraje („kolektivní improvizace" v Ypsilonce; představení Schumannova Divadla chleba a loutek konaná na ulicích, náměstích a jiných veřejných místech — politické divadlo, přehlídky, manifestace, pochody s maskami a obřími loutkami apod.). Taková vystoupení, do nichž vstupují mimoestetické prvky (např. vaření v „kolektivních improvizacích"), se často pohybují na samé hranici divadelního umění (alespoň v jeho obvyklém výměru), a přibližují se útvarům typu „happening", „environement".

Všechny tyto rysy „nekonvenčního" divadla s sebou nutně nesou i žánrovou různorodost. Určujícím činitelem žánrové polohy přestává být dramatický text (jež je často pretextem, odrazovým můstkem, tématem pro scénické variace); stává se jím výsledný scénický tvar, který může dát dramatické předloze zcela odlišné nebo i opačné vyznění. (V Grotowského představeních proniká do tragických látek hořce ironický a krutě groteskní element, pieta se mění v blasfémii, sentimentalita ve výsměch... Studio Y inscenuje Kaplického hru z dějin třídních bojů **Kovář Stelzig** způsobem, v němž převládá komediálnost, aniž se při tom cokoli smazává nebo znehodnocuje z vážných, až tragických stránek lidských osudů.)

Je otázkou, do jaké míry avantgardní a experimentální divadelní formy předznamenávají další vývoj divadla a dramatu. V každém případě signalizují možnost nového pojetí dramatického textu a tím i nového pojetí žánrové otázky. Teorie dramatu a divadla, má-li mít nějaký smysl, musí zobecňovat výsledky divadelní praxe. Po-

koušet se o žánrovou klasifikaci soudobých „nekonvenčních" dramatických forem by bylo předčasné, protože jde zatím o průbojné směřování, nikoli o ukončenou vývojovou etapu. Proto musí i závěr uvažování o dramatických žánrech zůstat otevřený...

ZDENĚK HOŘÍNEK

[1]) Čechovův vliv působí na domácí půdě od samého počátku dodnes (od Gorkého až k Vampilovovi) a brzy překračuje národní hranice a silně poznamenává autory anglické, francouzské, ale zejména poválečnou dramatiku americkou (L. Hellmanová, T. Williams, W. Inge aj.), i když převážně v zúženém, ne-li deformovaném pojetí jako vzor psychologicko-lyrického dramatu. Brechtova tvorba nalezla řadu žáků a následovníků mezi dramatiky i režiséry (G. Weisenborn, A. Adamov, P. Weiss, P. Hacks, H. Müller, K. Swinarski, G. Strehler, R. Planchon a mn. j.) a stala se jedním z nejvýznačnějších a nejdiskutovanějších fenoménů moderního divadla.

[2]) Tj. nekonvenčních ve smyslu dnešní převládající normy, nikoli absolutně, protože s určitými pravidly, konvencemi, „dohodami" musí pracovat divadlo vždycky.

[3]) Obě tyto stránky spojuje americké Divadlo chleba a loutek (Bread and Puppet Theatre), uvádějící např. v kostelech pašijové hry a na ulicích politické agitky proti válce ve Vietnamu.

[4]) To lze dokumentovat stejně dobře na inscenacích Grotowského Divadla-laboratoře z Wrocławi, čerpajících zejména z tvorby polských romantických básníků, jako na přístupu libereckého Studia Y k předlohám z nejrozličnějších žánrových oblastí od opery a operety až k dramatizaci Dostojevského a k Shakespearově tragédii.

[5]) V mnohých případech tato „partitura" úplně vytlačí literární text: mluvené slovo se nahrazuje poloartikulovanými „šepoty a výkřiky" a jinými scénickými zvuky. Jeden příklad za mnohé: Schumannův slavný **Oheň**, strhující pantomima masek.

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN OSMÝ — O ČERNÉ KOMEDII SE SVĚTLÝMI MÍSTY

Mohli bychom stručně vykládat tento příběh — a potom jej už méně stručně hrát na jevišti: Náměstek, kterému je svěřena vláda po dobu nepřítomnosti vladaře, se ukáže být nehoden důvěry a moc, již má v rukou, zneužije. Odsoudí k smrti mladého šlechtice, který má nemanželské dítě — a je ochoten dát mu milost, když jeho sestra s ním stráví noc.

Anebo začněme tento příběh: V městě Vienně byly sice prastaré zákony, které velice přísně stanovily tresty na — řekněme — nevázaný erotický a sexuální život, ale tyhle zákony nikdo neuplatňoval. A tak všechno šlo vesele svou přirozenou cestou. Lidé spolu spali i bez požehnání manželského, děti se rodily i mimo lože zákonem legalizovaná a vzkvétala nejstarší živnost na světě. Kuplíři, pasáci i děvky si přišli na své. A najednou se už dávno zapomenutý zákon začne uplatňovat. Najednou mají padat hlavy za hřích, který už dávno de facto přestal být hříchem. Nikdo nechápe, co se děje. Ale něco se děje; vězení jsou plná a kati si brousí meče.

Budeme-li na jevišti vyprávět první příběh, budeme hrát hru o zneužité moci. Samozřejmě jí můžeme dodat hlubší psychologické zázemí: Člověk, který se staví na oko jako neochvějný ochránce zákonů a ničím nepodplatný vykonavatel státní moci, je docela obyčejný podvodník — nebo při nejmenším muž dvojí tváře. Dejte však jeho činům jakoukoliv vnitřní motivaci (a autor na něj dokonce prozrazuje, že se dopustil jistého činu, jenž nebyl úplně morálně dokonalý), pořád tu zůstane tatáž podstata: příběh o moci, která byla zneužita v osobní prospěch. Příběh rázu výsostně etického. A odehraného především v soukromí.

A teď si uvědomme příběh druhý. Ten má k etickému poslání jaksi daleko. Pokud samozřejmě nebudete považovat za jeho etiku ono spontánní přitakání normálnímu životu, na nějž nelze příliš stanovovat zákony. Ale o tom později. Zatím jde o to, co z tohoto jednoduše vyprávěného příběhu stejně jednoduše vyplývá. A to je vyprávění o společnosti, v níž kdosi přestal uplatňovat jakési zákony; přestal je prosazovat mocí a společnost si tedy své soužití upravila podle svých potřeb — možná příliš volných, leč přirozených. A tak všechno fungovalo, všichni žili v míru a klidu. Až se staré zákony začaly zase dodržovat — a fungující organismus společenské struktury byl narušen. Obyčejným lidem začalo jít o život i živobytí. Takže máme příběh rázu sociálního. A odehraný především na podkladě společenském, kolektivním.

A oba příběhy spojuje jedna hra. Shakespearova Veta za vetu — což znamená odplata za zlý skutek. Kdo tedy v této hře spáchal zlý skutek, jemuž se musí dostat odvety?

Ano, ovšem, náměstek Angelo. Usiloval o počestnost, nevinnost mladé dívky, využívaje k tomu neomezených práv, která mu svěřil po dobu své nepřítomnosti jeho vévoda Vincentio. Tak tedy: Angelo budiž potrestán, jemu se dostaň odplaty! Ale nespěchejme tolik. Položme si všetečnou otázku: proč mohl Angelo využívat tak neomezeně svého postavení, proč mu jeho panovník svěřil vládu? Protože mu věřil a protože byl nepřítomen. A proč byl nepřítomen?

Kam vévoda tak pospíchá, že nemá ani chvilku strpení? Má naléhavé diplomatické jednání, povede válku, nebo se snad jede oženit?

Máme zde přísné zákony a řád —
jak nutně uzdy vzpurným komoňům —
jež čtrnáct let jsme nechávali spát,
jako spí v díře vysloužilý lev,
jenž neloupí.
... tak naše zákony
jsou mrtvy k trestu, tedy mrtvy vůbec;
a volnost tahá za nos pravomoc,
jak dítě bije chůvu a náš lesk
je všechen pryč.

Takže to pan vévoda říká jasně, proč odjíždí: existují zákony, ale po léta byly k ničemu. Tím přestala moc mít jakoukoliv možnost zasahovat do chodu věcí. Chytrý vévoda to vidí. Ale je vladař — na to nezapomeňme. On má odpovědnost za to, jak stát vypadá. Proto je logická otázka — nebo snad připomínka? — mnicha, jemuž se vévoda svěřuje s tím, proč odešel:

Je na vás, milosti,
spoutané právo slovem
sprostit pout;
a vás by bylo hrozněji se bát
než lorda Angela.

Ale vévoda ví — nebo dovede dobře zdůvodnit — proč on nemůže začít uplatňovat zákon.

Mám strach, že příliš hrozně.
Dal-li jsem jednou lidu volný běh,
bylo by kruté bít a drát jej pro to,
v čem jsem jej vybízel: a zlobu netrestat,
a dát jí ve všem zvůli, jak jsem dal,
toť k němu vybízet. A proto, dobrý otče,
vložil jsem tento úřad na Angela,
jenž, pod mým jménem, může udeřit,
a já, jsa vůbec mimo zraky všech,
tím ujdu haně.

Jak báječně lidumilně pan vévoda vypadá! Je si vědom svých vin, ví, že on povolil uzdu — a tak ji zase on přece nemůže utahovat. Ale přece jenom to s tou lidumilností nebude tak jednoduché. Vévoda mluví o tom, že chce uniknout haně, schovává se ve chvíli, kdy je třeba obnovit řád, systém, zákon, moc. Nechme hanu hanou, odložme stranou psychologické otázky. Zůstaňme v rovině pouze a ryze společenské!

Vévoda jako vladař musí plnit jednoznačně a především sociální roli, která mu ukládá uplatňovat ty mocenské principy, jež umožňují společnosti normálně fungovat. To neplnil — nechal věcem volný průběh. Takže systém vlády se narušil. Je třeba jej obnovit. A v této chvíli vévoda utíká od odpovědnosti úplně. Přestrojuje se za mnicha, uchyluje se do ústraní, hraje si na pozorovatele, který v pravý čas vystoupí ze stínu, aby vše rozsoudil a uvedl na správnou míru. Zajisté, je to jeden z těch moudrých shakespearovských vévodů, kteří na konci vše napraví a rozsoudí. Ale pozor: tenhle vévoda není od počátku takový, tenhle vévoda má svou velkou vinu a musí se poučit o tom, jak vládnout. Musí přestat být vykonavatelem moci, aby poznal.

Shakespeare má ještě jednu hru, která začíná jako Veta za vetu — to jest okamžikem, kdy se vladař vzdává moci. Krále Leara. I v této hře začnou nepokoje ve státě a počnou se naplňovat tragické osudy jednotlivců od momentu, kdy člověk odpovědný za výkon moci, za udržení státního organismu jako fungující instituce pro svou rozkoš a potěšení přestane tuto svou sociální funkci plnit. I v této hře se touto chvílí začne pro Leara svět otevírat odjinud. I on začne poznávat tehdy, když už nemá v rukou moc.

Král Lear se objevil poprvé na scéně v roce 1606, Veta za vetu 1604. Nehodlám konat dlouhé exkurze ani do dějin Anglie ani do Shakespearova díla. Ale jenom připomínám, že právě ve zmíněných letech přestává pomalu fungovat mocenský, politický, společenský systém, který vytvořil zlatou dobu alžbětinské Anglie. A neméně tak smavou dobu Shakespearova života, v níž byl čas, místo i nálada na nečerné komedie.

Veta za vetu je tedy už černá komedie, neboť hovoří o společnosti, která ztrácí svorníky, jež ji drží dohromady. A hovoří především o vládcích, kteří utíkají od odpovědnosti ve chvílích kritických, zanedbávají zákony a přestávají uplatňovat moc — a když je zle, tak si umyjí ruce. A tváří se ušlechtile, zatímco obyčejným lidem mají padat hlavy.

Pojednou se nám ty dva příběhy, které jsme vyprávěli na počátku, spojují. Přes postavu vévody. On nesplnil svou povinnost v minulosti a není schopen plnit ji ani v přítomnosti. Proto se do čela státu dostává Angelo, který má napravit to, co vévoda dokonale zamotal. Má být přísným strážcem zákonů, leč ve společnosti, která už těmto zákonům odvykla. Ano, Angelo není žádný svatý, má dvě tváře. Ale můžeme se divit? Není produktem — sociálním produktem — toho společenského prostředí, které se zrodilo vinou vévodovou? Kde se měl poučit, jak zacházet dobře s mocí?

A neméně tak: kdo ohrožuje životy a živobytí prostých občanů? Angelo, kterému z ničeho nic vévoda uložil, aby nemilosrdně vládl a prosazoval zákon? Nebo vévoda, jenž si po léta hrál na lidumila, tvářil se tolerantně, nechal všemu volný průběh — a pak uteče od své povinnosti a dá ji na bedra jiným? Prostý občan státu je tu ve své základní existenci ohrožen tou mocí, která mu má v zájmu celé společnosti tuto existenci umožňovat.

Angelo i kuplířka paní Stržená, vévoda jako šenkýř Pompej jsou v této hře proto, že jsou občany jedné společnosti. A že se ocitli v jedné dramatické situaci, která je všechny nutí jednat: v situaci, kdy dosavadní forma vlády se díky nezpůsobilosti těch, kteří ji měli vykonávat, začala obracet proti všem. Proti těm, kdo jsou vládě poddáni, i proti těm, kdo vládu vykonávají. V tomto smyslu je Veta za vetu komedie politická. A černá, neboť vypovídá především o lidech, kteří jako politikové nedostáli svým povinnostem a zklamali v situacích, kdy měli a museli říci své společnosti, kudy vede další cesta. A také pro tuto cestu cosi udělat, připravit ji, neboť proto jim byla svěřena moc. To je černá komedie.

Ale přece jen stále komedie.

Neboť konec vše napraví. Jeden z těch, kdo nevěděli, jak zacházet s mocí — Angelo, se musí oženit s tou, kterou už jednou opovrhl. Claudio není popraven, protože vévoda v poslední chvíli zasáhl. Profous není potrestán, že neuposlechl Angelových rozkazů. Ale především vévoda cosi poznal.

Lear se vzdá moci a začne klesat. Krok za krokem se propadá hlouběji, opuštěn skoro všemi zešílí. Tehdy zmoudří. Pro něho už není návratu. Vévoda Vicentio se vzdá moci jen na tu dobu, kdy je třeba nastoupit cestu tvrdé ruky zákona. Stane se jedním z prostých lidí. A najednou nahlédne do dějin tak říkajíc zezadu. Najednou vidí rub své špatné vlády. Nejenom pozná povahu Angelovu, nejenom pozná, jak lze zneužívat moci. Ale uvidí i víc. Stane tváří tvář demoralizaci, kterou způsobil, když jeho vláda vlastně po léta prakticky neexistovala, aby pak byla náhle realizována zcela striktně a nemilosrdně — a ještě navíc člověkem, který na tuto funkci nedorostl. Vévoda se setká s Luciem — s obojetníkem, lichometníkem, pomlouvačem, alibistou, nositelem „zaručených zpráv“, přítelem „vysoce postavených osob“, od nichž ví to, co nikdo jiný, šiřitelem nesmyslných zvěstí barvy bílé, které vzápětí vyvrací neméně nesmyslnými zvěstmi barvy černé. Tenhle Lucio je klasickým produktem špatně fungujícího společenského organismu, v němž je sice dovoleno vše, ale zase se neví, jak dlouho to bude dovoleno. Za tohoto Lucia nese vévoda plnou odpovědnost. On jej politicky stvořil. A vrací-li se zpátky k vládě, musí jej politicky zničit.

Neboť žádný dobře fungující politický systém si nemůže tyhle Lucie dovolit. A ani je nemůže plodit.

Všimněte si prosím: už jsme si řekli, že na konci všechno dobře dopadne. I ten zavalitý Bernardin, který má duši z kamene, kterého nic neděsí a který měl zemřít, je vévodou zproštěn pozemských vin a odevzdán mnichovi k nápravě a pokání duševnímu. Ale Lucio jde do vězení a dostane za manželku děvku. Říká: „Vzít si děvku, milosti, je být odsouzen k smrti, mrskán i oběšen!“ — A na tuhle repliku odpoví vévoda nemilosrdně: „Vše málo za tvé řeči.“

Jediný Lucio je potrestán. Jeho trestem se vévoda rozloučil se svou minulostí. Tímto činem ukázal, že chce být vladařem, pro něhož moc je spravedlnost. Tímto činem se naplnilo jeho poznání světa. A na rozdíl od Leara existuje pro něho ještě cesta zpět. Ještě může vládnout, když pochopil. Ještě nemusí být šílený, když poznal.

Ještě jsme v komedii, kdy i vladař musí vzít odvetu za svůj zlý skutek. Učiní tak svým poznáním. A získá tak šanci učinit svou moc mocí pro lidi vskutku prospěšnou.

Černá komedie dostává světlá místa.

JAN CÍSAŘ

O HERECKÉ PŘIROZENOSTI

PŘIROZENOST A NORMA

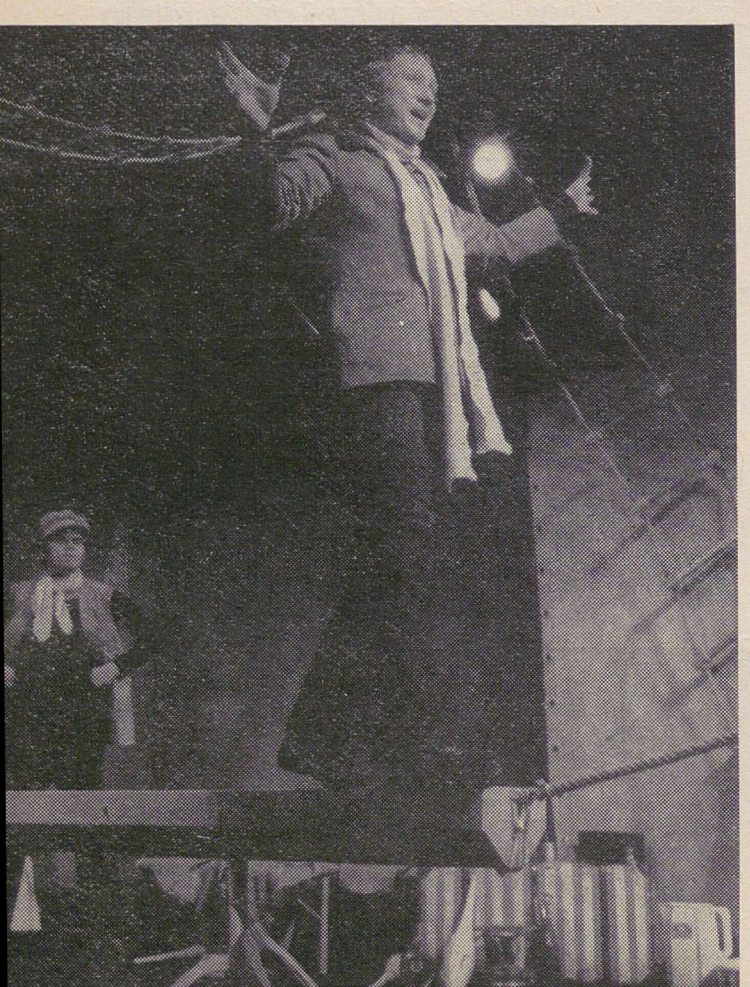
Jestliže na oslavách stého výročí narození Johna Galsworthyho v roce 1967 vzpomněl Basil Dean právě toho spisovatelova výroku, ve kterém žádal herce, „aby byli přirozenější“, sotva nám to může připadat divné; Galsworthyho dílo se vyvíjelo v rámci realistického názoru, pro jehož dramaturgickou praxi byl požadavek přirozenosti přece vždycky charakteristický. Ale stejný požadavek můžeme najít i v textu napsaném o čtyři sta let dřív: v dialogizovaném traktátu Leona de Sommi se mluví o tom, že můžeme obléci na jevišti i lakomce a vesničana do kostýmů do jisté míry dokonce nádherných, jen když se nebudeme vzdalovat **přirozenosti.** Konkrétní obsah pojmu přirozenost byl v obou případech zajisté různý. V zásadě shodný požadavek je však přesto hodný úvahy. Mohli bychom dokonce i říct, že objevení každého nového směru v novo-

věkém divadle se zdůvodňuje potřebou větší přirozenosti jevištního projevu — a byla by to pravda do stejné míry, do jaké je oprávněný Tomaševského výrok, že „každá literární škola, jež oponuje starému umění, zahrnuje do svých manifestů v té či oné podobě požadavek ‚věrnosti životu', ‚věrnosti skutečnosti'." V rámci každého slohu je ovšem za přirozené (právě tak jako za věrné skutečnosti) pokládáno něco jiného.

Zůstaneme-li jen u těch hlavních: V klasicismu jde o přirozenost odvozovanou z jisté normy. Projev vyhovující normě je pokládán za jedině přirozený. Dialektika přirozeného a normovaného (tj. na jedné straně toho, jak to je, a na druhé straně toho, jak to být má) je v projevu samém zrušena, přirozené rovná se normované, tzn., že herec se chová přirozeně, chová-li se podle příslušného předpisu. Společenská norma se vztahuje k nějakému estetickému ideálu. V klasicismu je společenská norma s estetickým ideálem totožná. Realismus pokládá takový ideál za nepřirozený; nikoli proto, že by zavrhoval jakýkoli ideál ve jménu „pouhé" přirozenosti, ale protože nastoluje nový estetický ideál. Starý ideál se vzhledem k měnícím se životním podmínkám jeví jako **umělý**. Klasicistní jevištní projev se v zásadě řídí dvorskou etiketou. V případě realistického slohu mohou být jednotlivé — **individuální** — projevy odvozovány z poměrně široké škály způsobů, obvyklých v každodenním životě zejména středních vrstev. Klasicistní projev je řízený normou. Jistá společenská norma chování je pociťována i za realistickým hereckým projevem, který se však touto normou zdaleka řídit nemusí. V každém případě je ale vnímán vzhledem k ní a na jejím pozadí. Ale i obráceně: příslušný projev na pozadí normy i norma na pozadí konkrétního projevu se může jevit neodolatelně komicky. Norma a estetický ideál už nejsou totožné. Estetický ideál romantismu a společenská norma stojí pak dokonce příkře proti sobě. Každá norma určuje nějakou míru a způsob uspořádanosti, příp. — pokud jde o chování — spořádanosti. Romantismus jde o to, co této spořádanosti odporuje nebo co se za ní skrývá — a jedině to je schopen pokládat za přirozené. I v tomto případě souvisí tedy pojetí přirozenosti s estetickým ideálem a za přirozené se pokládá to, co představuje tento ideál.

Bylo by jistě lákavé říct, že zatímco v klasicismu přirozené se rovná, přesněji řečeno, odvozuje se z ideálu, v romantismu se ideál rovná přirozenému, tj. ideálem se stává sama **příroda.** Ale nebyla by to tak docela pravda. Nejde ani tak o to, že i klasicismus se přece na přírodu horlivě odvolává a nechce nic jiného než ji napodobovat. Smířit tenhle požadavek s přijatou společenskou normou mu ostatně činí potíže, a tak není divu, že neoklasicista Batteau (1713—1780) přichází s prohlášením, že umělec nemá ovšem napodobit všechno, co se v přírodě vyskytuje, nýbrž jenom to, co je krásné. Jde spíš o problematické stavění jakési „původní" přírody — resp. původní přirozenosti člověka — proti společnosti a všemu společenskému, co je přece jen zřejmě oprávněné nazývat „druhou přírodou". Romantický názor jako by vše **konvenční** — tj. založené na nějaké domluvě, pro jisté společenství zajisté nezbytné — pokládal za nepřirozené, ba protipřirozené, protože se tím pochopitelně reguluje způsob, kterým jednotlivec uspokojuje své nároky. Zatímco pro klasicismus je přirozená jen realizace normy, zajišťující splnění jistých požadavků **společnosti** — v zásadě vlastně požadavků absolutismu — pro romantismus jsou přirozené jen nároky **individua.** Realismus si uvědomuje dialektiku nároků individua a společnosti i relativnost a **proměnitelnost** příslušných konvencí, nezbytnou vzhledem k měnícím se podmínkám života.

A. Alegria: Po lani přes Niagaru. Na Štollově snímku V. Jandák a J. Přeučil v inscenaci Divadla Na zábradlí



BERNHARDTOVÁ, NEBO DUSEOVÁ?

Ve studii Francouzská dramatická literatura a francouzské malířství XVIII. století z hlediska sociologie (z r. 1905) si také Plechanov všiml jisté vyumělkovanosti, ba dokonce nabubřelosti dobového francouzského herectví. Právě z tohoto hlediska srovnával Sarah Bernhardtovou (1844—1923) s italskou herečkou Eleonorou Duseovou (1858—1924), na rozdíl od strojenosti projevu francouzské hvězdy tak prostou a přirozenou. Tuto francouzskou malou přirozenost uváděl Plechanov jistě správně do souvislosti s aristokratickou — a snad bychom raději mohli říct klasicistickou — tradicí. V té souvislosti také citoval abbého Jeana-Baptista Du Bos (1670—1747), nahrazujícího už ve své estetice zřetel racionalistický citovým, který ale stejně jako jeho předchůdci požadoval na herci, aby jeho řeč byla vznešenější — a konkrétně protahovanější — než obyčejná; tomuto vznešenému tónu má podle něho odpovídat ovšem také gestikulace.

Máme opět co dělat s rozdílností estetického ideálu. Plechanovovo pojetí přirozenosti je víceméně realistické, tzn. odvozované ze široké škály projevů, obvyklých v běžném životě. A jako mluví Plechanov o aristokratismu tradice, živící herecký výraz Bernhardtové, mohli bychom mluvit o realistickém názoru středních vrstev. Víme, že nejvýraznějším způsobem se tento realistický estetický ideál uplatnil v próze, konkrétně v románu. Ale co jeho uplatnění v divadle? Bylo šťastné, nebo nešťastné? Citovali jsme Basila Deana, který podle svědectví Johna Bowena vyprávěl, „jak jednou Galsworthymu dovolili (nebo se snad sám chopil příležitosti) promluvit s herci a jak je nabádal, aby ‚byli přirozenější', v důsledku čehož, jak pravil Dean, nebylo rozumět ani slovo a v celém představení nebyla ani jiskřička života". Není požadavek přirozeného projevu, tj. v daném případě takového projevu, jaký se může běžně vyskytovat v životě, není takový požadavek v divadle vlastně nesmysl? A to už z hlediska víceméně technického: herec na jevišti se nemůže chovat stejně jako v běžném životě prostě proto, že jeho chování musí být přizpůsobeno zákonitostem vnímání jeho diváků. Nejenže například jeho

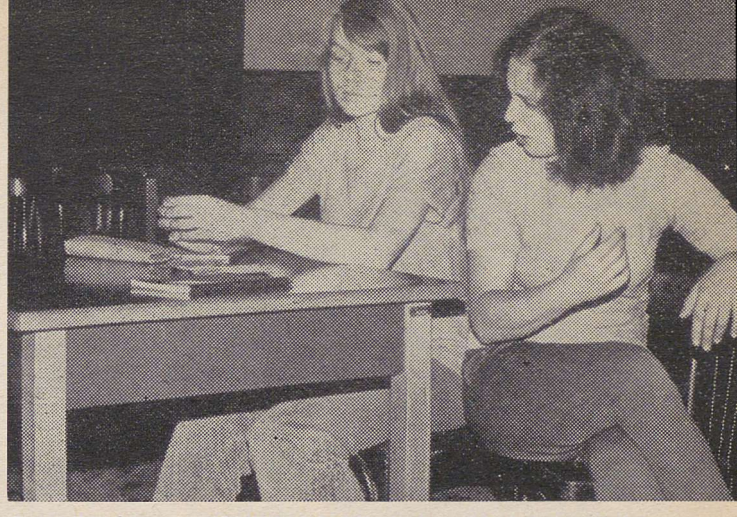
mluva musí být taková, aby jí bylo i v poslední řadě rozumět (tomu lze konečně napomoci i zlepšováním technických podmínek v úzkém smyslu), ale sama podoba jeho akce musí být taková, aby na diváka zapůsobila — a to právě tímto, a ne jiným způsobem; tj. nemůže jen přirozeně vyplynout, ale musí být jistým zvláštním — tedy ne běžným, víceméně automatickým, nýbrž umným a uměleckým, tedy — ať chceme či nechceme, umělým — způsobem **stavěna.**

Klade tedy Denis Diderot oprávněně svoji známou otázku: „Jak by mohla příroda bez umění vytvořit velkého herce, když se nic na scéně neděje jako v přírodě a když jsou dramatické básně vytvářeny podle určitých zásad?" A vzpomeňme na jinou pasáž z Paradoxu o herci: „Uvažujte chvíli o tom, čemu se na divadle říká ‚být pravdivý'. Znamená to ukázat věci, jaké ve skutečnosit jsou? Vůbec ne. Pravdivé by v tomto smyslu bylo jen obyčejné." To se koneckonců týká veškerého umění, které přece člověku umožňuje uvidět v obyčejném jeho neobyčejnost, v samozřejmém nesamozřejmost, příp. ve zdánlivě přirozeném jeho nepřirozenost. Lze si představit, že jednání herce by mohlo být tak přirozené, že by diváka vůbec neupoutalo. Projev Sarah Bernhardtové byl neobvyklý jaksi na první pohled — ale zase jako by to bylo jenom divadlo, které se skutečným životem nemá nic společného a nemá tedy k němu ani co říct. Tak ovšem nebylo podobné divadlo pociťováno vždycky a všude. Období zdůrazňující jakousi autonomní divadelnost se s obdobími zdůrazňujícími životnost, přirozenost, pravost, nedivadelnost jevištního projevu střídají stejně jako se v básnictví období bohatě rozvinuté obrazivosti střídají s obdobími rezignujícími na jakoukoli metaforičnost v prospěch zcela prostého vyjádření: i nejneobvyklejší způsob vyjádření se totiž jednoho dne stane čímsi zcela obvyklým a přestane působit, tj. umožňovat neobvyklý pohled na realitu. Obvyklost či neobvyklost určitého vyjadřovacího způsobu si přitom většinou uvědomujeme nikoli na pozadí této reality, nýbrž na pozadí příslušných uměleckých konvencí: vynalézavá metafora nám umožní nový pohled na svět právě na pozadí obvyklého nemetaforického vyjadřovacího způsobu a prostý způsob je nás schopen překvapit svou obsažností právě na pozadí bohatě rozvinuté básnické obrazivosti, která se už stala obvyklou.

I zcela „nedivadelní" projev může něco nového vypovědět, tj. stát se „divadelním", je-li v dané (divadelní) situaci neobvyklý, neočekávaný: například, bude-li žena, která se doví, že padl její milovaný starší bratr, málem triumfovat, protože to dokazuje, že měla pravdu, když předpovídala, že to všechno špatně dopadne, a nadávat jeho druhům, že ho nechali padnout, místo aby začala plakat, jak by se čekalo. Podobným způsobem předělal Stanislavskij jistou scénu z Bulgakovovy hry Dny Turbinových, v níž před jeho zásahem představitelka při stejných slovech jenom „naříkala, až to duši drásalo" (jak dosvědčuje V. O. Toporkov). Je jasné, že nešlo jen o nějakou formální neobvyklost: neočekávaná — na pozadí obvyklého způsobu traktování podobných scén vlastně nelogická, nepřirozená — reakce umožnila uvidět samu Alexejovu smrt jako nelogickou, nepřirozenou; místo hraní obvyklé přirozené reakce došlo se nakonec k hraní **tématu.**

PŘIROZENOST PODLE STANISLAVSKÉHO

Také Stanislavskij usiluje o hereckou přirozenost. Ale ještě v jiném smyslu, než jsme o ní zatím mluvili. Jistě, vychází z požadavku, že by se měl herec na jevišti chovat „jako v životě". Ale tímto požadavkem nekončí. Zkoumá, co mu v tom brání, a zjišťuje, že jsou to vlastně samy jevištní podmínky: „působí tu již samo jeviště, rampa, divákovy oči, upřené na herce, a především to, že okolnosti, jimiž se řídí jevištní život, nejsou skutečné, ale musí být vyvolány obrazotvorností" (cituji opět z Toporkova). Herec na scéně tedy jedná pod zvláštním tlakem, který vyvolává trému a brání mu se soustředit. V důsledku toho bývá normální činnost organismu narušena, herec se může



Z etud lidové konzervatoře Východočeského kraje, uváděných při posledním Jiráskově Hronově

dostat do křeče, strne, zdřevění nebo naopak v pohybu přehání, pitvoří se či prostě exhibuje. Do jisté míry přestává být sám sebou. V takovém stavu je samozřejmě sotva schopen skutečně tvořit, a tak se zachraňuje tím, že přebírá obvyklé divadelní šablony a mechanicky — bez opravdové účasti celého svého organismu — opakuje příslušné svalové pohyby: jeho výkon je **nepřirozený** ve smyslu **neorganický.** Vědom si tohoto nebezpečí, hledá Stanislavskij prostředky, které by herci umožnily dostat se do správného „tvůrčího rozpoložení". Pozornost relevantním jevištním objektům a zejména partnerovi, jevištní akci předcházející svalové uvolnění, dělení této jevištní akce na „kousky a úkoly", sledování logiky fyzických jednání atd., to všechno jsou z jistého hlediska jenom prostředky, které mají herci pomoci se soustředit; tj. zmobilizovat **všechny** své fyzické a psychické síly k příslušné jevištní akci.

Přirozené, skutečně **organické** jednání na jevišti vzniká totiž podle Stanislavského jedině zapojením **celého** člověka, kterého chápe jako jednotu psychického a fyzického. V tomto smyslu je také nutné chápat Stanislavského požadavek **prožívání,** který nemá nic společného s pouhou citovou angažovaností, nýbrž s mobilizovaností všech psychofyzických sil individua ve směru určeném rolí. V chápání výrazových projevů, jakými jsou třeba modulace hlasu, gestikulace či mimika, jako jistého **celistvého dění,** a nikoli tedy jako jakéhosi sřetězení samostatných pohybů, se ostatně Stanislavskij zcela shoduje s moderní psychologií: zobrazení chování nějaké postavy pouze pomocí záměrné imitace příslušných svalových pohybů nezávisle na

hercově vnitřním stavu bude prostě neorganické a nebude také moci působit jinak než nepřirozeně. Proto Stanislavskij pořád tak zdůrazňuje, že herec musí zapojit do tvůrčího procesu celý složitý komplex své „organické přirozenosti", jak říká; tj. použít jako nástroje své činnosti celého svého organismu (vznešeně řečeno, **žít rolí** či **dát do ní sebe, sebe celého**) a nikoli pouze jistých řemeslných grifů a triků. S tím pochopitelně souvisí, že i sám tvůrčí proces musí být podle Stanislavského organický, naprosto přirozený. To znamená, že herec nesmí předbíhat, tlačit, znásilňovat se ve snaze co nejrychleji dosáhnout výsledku. V případě, usiluje-li herec o výsledek bez organického zapojení celé své bytosti, nemůže jít vlastně vůbec o tvorbu. A divadlo, které takovým způsobem vzniká, představuje opravdu cosi pramálo přirozeného. **dš**

H. Krausová (Jiřina) a Z. Stárek (Rychlý) z ústecké inscenace Chůze po kameni

MARTÍNEK 46

Lyrická dramata z roku 1906 spojuje snaha dobrat se hlubšího poznání a vdechnout subjektivním pocitům širší platnost. V mnohém nemotorný Pierot z „Balagančiku", rozpolcený Básník z dramatu „Král na náměstí" i Básník z „Neznámé", který v opojení promarnil velkou šanci, mají mnoho společného. Představují variace společného tématu a jeho postupné proměny, diktované prudkými změnami revoluční doby. Všichni shodně touží po kráse, proklamují touhu po svobodě a volnosti, nemohou se vyrovnat s životní realitou, která se ukazuje příliš deprimující a neúnosná pro lyrické nálady. Všichni touží po lásce: pro jednoho stává se ztělesněním vidin proradná Kolombína; pro druhého Stavitelova dcera, připomínající krasavice z biblických příběhů; pro třetího stává se osudnou Neznámá, která mu uniká a nedává sebemenší naději.

Blokova lyrická dramata nahradila dosavadní psychologickou hru i lyrickou komedii odlišným viděním reality i ojedinělým pojetím všech složek textu. Místo dějové zápletky, situací a postav, jež souvisely s objektivně existující realitou, postavila do popředí subjektivní pocity jejich tvůrce. Nahradila konflikt, zapojený do intimního nebo sociálního snažení, variacemi jediného typu, odvozeného zřejmě z dramatického dialogu nebo žánru monodramatu. Nezáleží tu příliš na konečném výsledku dějových událostí, na rozuzlení zápletky — rozhodujícím se stává divákovo poznání peripetií lyrického hrdiny, souznění s jeho osudy a protikladnými pocity. Dějová fakta vytěsnily variace „masky jejich tvůrce", diktované rozpory doby, jež posilovaly pocity beznaděje, neustálou konfrontaci snu a nepřijatelné skutečnosti.

Nutno popravdě dodat, že pro ruské drama vznikla jistá možnost, rýsovala se perspektiva vývoje, kterou znemožnilo pozdější úsilí dekadentních spisovatelů. Samozřejmě že tento žánr nemohl řešit zásadní sociální rozpory, odpovídal však představám inteligence mnohem více než statické divadlo. Nestál v čele společenského pokroku, současně však odmítal sloužit buržoaznímu pseudoumění a měšťáckému vkusu. Blokovo lyrické drama neignorovalo tradice ruské poezie, v mnohém těžilo z odkazu Žukovského, Lermontova i Feta. Objektivizovanou lyričnost Turgeněvových a Čechovových dramat i komedií převedlo do subjektivní polohy, propojilo lyričnost a subjektivnost v duchu modernistických představ. Tomu odpovídala hypertrofie „autorského já", jehož očima měl divák pozorovat veškeré události i psychické stavy.

Drastičnost životních zážitků, zevrubnější studium symbolistické poezie, divácké zážitky v hledišti Divadla V. F. Komissarževské vedly však A. A. Bloka k odlišným poznatkům. Odvedly ho od stylizovaného divadla v podání V. E. Mejercholda a podmínily pozdější dočasné sblížení s K. S. Stanislavským, jež sice nevedlo ke konečnému výsledku. Utvrdily autora v představě nezbytnosti proměn v kompoziční výstavbě dramatického díla i všech jeho prvků. Zdála se mu výhodná personifikace abstraktních pojmů, osvědčilo se mu expresívní vyhrocení vnější charakteristiky, kontrastně koncipované rysy politických odpůrců (Zlatý a Černý v „Králi na náměstí"): Současně se však ukázala vzájemná neslučitelnost závažné společenské myšlenky s principy symbolistického dramatu, dočasně překrývaná subjektivním podáním postavy Básníka.

Blokovy úvahy o současném ruském dramatu měly širší platnost a nesloužily jen autorovi, aby odhadl možnosti vlastního díla v širokém proudu dobové produkce, rozpoznal perspektivy lyrického dramatu v osobitém podání. Nadaný a citlivý básník snažil se dokázat, že současná společnost není jednolitá, potácí se v rozporech a zmítají jí sociální, filozofické i etické protiklady. Proto považoval za zákonité, že takovéto složité stavy může vystihnout jedině lyrika, ohebná a poddajná, přístupná subjektivnímu podání. V lyrickém dramatu hledal ochranu před siláckými postavami, nadneseným patosem i neúměrnou rétoričností. Jedině lyrika mohla změnit „kovový hlas tragédie v intimní šepot"; podřízení dramatu principům básnické tvorby mělo však za důsledek, že z Maeterlinckových dramat zmizely hrdinské postavy, závažné téma vytěsnily dílčí postřehy.

A. A. Blok nemohl rozpoznat veškeré společenské podtexty, většinu zajímavých postřehů posuzoval výlučně v rámci estetických úvah. Problematický stav soudobého ruského dramatu motivoval převahou bezideových her, zjevným ústupem od sociální problematiky, ale přec jen skromnou tradicí. Tak si vysvětloval, proč „Hoře z rozumu" zůstalo osamoceno v žánru sociální satiry; proč následovníci A. N. Ostrovského nedosáhli s výjimkou A. V. Suchovo-Kobylina vrcholné úrovně, jak ji v první polovině 19. století představovalo dílo A. S. Puškina. „Ruští dramatikové nezvládli dramatickou techniku", tak vysvětloval příčiny daného stavu. Příklady, jimiž však tuto tezi ilustroval, musíme považovat za více než náhodné a podmíněné autorskými zkušenostmi.

Ve výkladu o stavu současného dramatu zmínil se jen o hře L. Andrejeva „Život člověka" a „Jevdokii z Heliopolis" M. A. Kuzmina. Záměrně ponechal stranou dramata M. Gorkého, která neodpovídala jeho požadavkům, a navíc

ho odpuzovala údajně malou dramatičností. V této souvislosti vyslovil názor, že „sebezajímavější postavy, tragické osudy i situace se ještě nemusí změnit v opravdové drama". Mimoto považoval za životní tragédii M. Gorkého, že se věnoval dramatické tvorbě v krajně nevhodné době, kdy hrdinské typy degenerovaly a vystřídal je „abstraktní intelektuál nebo umravněný dělník". Přestože A. Blok zřejmě nepochopil smysl raného díla M. Gorkého, měla nejedna z jeho výhrad své oprávnění. O serióznosti jeho hledisek ostatně svědčí, že zamítl kompilativní hry S. Rafaloviče i O. Dymova, šablonovitou produkci bezduchých her všeobecně. Upoutalo ho jedině Kuzminovo drama, jež ho nezajímalo tematickým příncsem (ostatně neexistujícím), ale využitím verše, který podle jeho přesvědčení „zněl jako stříbrný zvoneček ve večerním vzduchu". Přísný a zásadový kritik musel postřehnout, že hře schází přesný kompoziční řád a zajímavá dějová fabule. A. Blok rozpoznal zmíněné nedostatky, nevěnoval jim větší pozcrnost, protože v popředí jeho zájmu stál jiný problém: úvaha o možnostech lyriky v rámci žánru dramatu. Proto ho zaujaly hry L. Andrejeva, v tomto případě ocenil vnitřní řád, vyspělý smysl prc specifičnost dramatu i myšlenkový přínos, který nejednou autora zaváděl k naturalistickému výrazu, sváděl k hrubosti a krutosti. Inscenace „Život člověka" v Divadle V. F. Komissarževské jej utvrdila v přesvědčení, že člověka nelze chápat jako ubohou loutku, nicotné stvoření, zmítané náhodami i osudem a předurčené k fyzickému zániku. Přes veškeré cdmítání patosu vyslovil názor, že v člověku je utajen „hrdý fénix, stvořený k tomu, aby přemáhal ledový vichr v nekonečných dálavách"...

Obdobné myšlenky obsáhla Blokova stať „O divadle", uvažující o vzájemném vztahu mezi literaturou a praxí. Nepovažoval podobný vztah za automatickou záležitcst, nespoléhal na náhodné řešení. Historické příklady, poukazy na osudy Byronových dramat i prvopočáteční neúspěch her Ibsenových i Čechovových, naznačily mu, že divadelní praxe nemohla nejednou pochopit specifické stránky autorova rukopisu a nahrazovala je rutinovaným výkladem, žánrovými obrázky i konverzačním dialogem. Časté konflikty mezi autorem a divadelní praxí vysvětlcval tím, že spisovatel jako člověk i umělec nemusí být vždy pochopen hercem člověkem i umělcem, hercem, který si nejednou nasazuje jen masku. Chápal existující vzájemnou nedůvěru, násobenou postavením režiséra, jednáním „neviditelné bytosti, jež bere autorovi hru z rukou a ukazuje mu nejbližší východ z divadla". Blck neprotestoval proti tomu, aby režisér po svém vyložil text; zdálo se mu logické, že musel převzít úlohu zprostředkovatele za stavu, kdy dramatik ztratil společnou řeč s herci a nemohl spoléhat na zvláštní pochopení.

Nechápeme Blokovy stati jako převratný cbjev a výraz dosud nevyslovených geniálních myšlenek. Posuzujeme je jako souhrn zajímavých podnětů, jimž scházel jednotící základ (ostatně společenský kontext nebylo možné dešifrovat). Sympatický se nám zdá Blokův zápas s rutincvanými šablonami, výsměch hereckému diletantismu, kladenému do příčinné závislosti na krajně nevhodných pracovních i materiálních podmínkách. A. A. Blok nepatřil k zastáncům nereálných nadějí, současný stav se mu jevil jako katastrofální a nepředpokládal, že by mohlo dojít k radikální nápravě. „Jak vzbudit jiskru v tisících ubitých herců, když nelze proměnit švihem za namalovancu kulisou svoji drzou, vychrtlou ruku"...

Blokovy úvahy o dramatu i divadelním umění poznamenal instinkt, nadaný spisovatel vytušil výboje v ovzduší a nemohl nevěřit v ozdravující sílu bouře. Proto se postavil za názcr, že lidstvo poseté ranami a zesláblé všemožnými chorobami nakonec dospěje ke svému „znovuzrození". Mezi současným sténáním i bezstarostným jásotem rozpoznal lidský hlas, prodchnutý vírou i touhou po poznání. Hlas jedince, který si dcvedl uvědomit, že lidstvo stanulo na křižovatce a ocitlo se na prahu dějinného otřesu. „Na prahu velkých událostí zastírá všechno mlha, jen vzdálený záblesk událostí větší bouři..."

Volodinova Dulcinea z Tobosy v čelákovickém provedení: T. Csatlošová (Dulcinea) a M. Šrámková (Tereza). Foto Štoll

A. A. Blok neznal konečnou odpověď a nemohl přesněji odhadnout vývcj událostí. Na základě rozboru lyrické trilogie z r. 1906 lze předpokládat, že jako postava Básníka věřil v mohutnou sílu lidu, aby se shodně s touto postavou děsil výbušné energie, ohrožující nejen umělecké památky, ale další existenci literatury, jež pro zmíněné vrstvy zůstala dcsud nepochopitelná a nenašla s nimi společnou řeč.

Složitost společenských a sociálních faktorů bránila také A. A. Blokovi vyjasnit, co vlastně přinese nastupující éra a co bude vyžadovat od umění. Protc se vyhýbal přímé odpovědi, přesněji formulované pouze ve statích V. I. Lenina a v pozdější polemice M. Gorkého s Moskevským uměleckým divadlem. Blok se omezil na intelektuální výklad a přemítal, zda je divadelní kultura potřebná, či zbytečná. Pclemizoval se statěmi A. V. Lunačarského, věnovanými představením Divadla V. F. Komissarževské, ztotožnil se v jediném směru: souhlasil s nutnou výměnou publika. Obhajoval názor, že v hledišti musí usednout student, intelektuál i řadové publikum. Zatím tu nacházel obchodníky, kteří si přicházeli oddechnout po syté večeři, aby se více zajímali o politické klípky, anekdoty a zákulisí. Na galerii našel sice studenty, ale ti se přeli o Kautského a o umění se příliš nezajímali... Blok trval na názoru, že obecenstvo musí přicházet do divadla „z vnitřní potřeby", jinak nutně s sebou přináší nudu a nezájem. Takovéto publikum nemohlo inspirovat a pcdněcovat k mistrovskému výkonu a mimořádnému vzepětí. Východisko hledal v omlazení hlediště a předpokládal, že sem vtrhne „mladá inteligence se svěžím pohledem", přísnými a spravedlivými požadavky.

Nové obecenstvo, jehož sociální struktura zůstávala pro A. A. Bloka dc jisté míry záhadou, mělo obrodit ruskou divadelní kulturu, a tak mělo napomoci rozkvětu dramatické tvorby i hereckého umění. Před jeho tváří se nemohlo zpívat o smrti, ale o vítězném životě, jehož nástup nebylo možné zpomalit. Na scéně musela zákonitě převládnout krása a radost, nemohla se obejít bez výrazných myšlenek a významných citových impulsů. Předzvěst nového divadla hledal A. A. Blok v lidovém dramatu, jehož možnosti ne-

sporně idealizoval. Proto o jarmarečním divadle, pověstném ruském balagánu, uvažoval v přísně historizujícím kontextu a nebral v úvahu, nakolik osobitý tvar lidového divadla narušila honba soukromých podnikatelů za ziskem.

Přesto však popravdě konstatoval, že není nadále udržitelný stav, kdy široké vrstvy národa musely zůstat před divadlem, jež je jim nepřístupné díky repertoáru a nedostupné díky vysokému vstupnému. Blokovo zjištění, že pro lidového diváka není důležité autorovo jméno, ani jemné nuance herecké interpretace, ale především smysl představení, krylo se v mnohém s Puškinovými představami, formulovanými před více než 80 lety. Soukromé podnikání ve sféře divadla prohloubilo krizi a vyostřilo dobové paradoxy, které podnítily některé spisovatele i teoretiky k úvahám o všeobecném zániku umění.

Blok postupně dovedl rozpoznat, že představa o zániku kultury se týká umění, které ztratilo místo ve společenském dění, odpoutalo se od zájmů širokých vrstev a uzavřelo se v uměle vykonstruované sféře. Umění sloužícího dosavadním vládnoucím vrstvám nebo povyšujícího na jediné kritérium finanční zisk. Volání po tom, aby konečně vzniklo „opravdové velké divadlo", souznělo s původním programem M. S. Ščepkina, A. N. Ostrovského i K. S. Stanislavského. Prosadila se v něm čechovovská víra v příchod očistné bouře, sbírající zatím síly k hroznému úderu. Důvěra v nástup dalekosáhlé společenské změny (A. A. Blok se záměrně vyhýbal pojmu „reforma", značně zprofanovanému), schopné vyřešit dobové rozpory, která „sejme břímě z našich beder, dá nám křídla, nebo nás zahubí..."

Přes veškerou chaotičnost překonaly zmíněné názory tehdejší skepsi, odpoutaly se od negativistických hledisek buržoazních kruhů. Jejich smysl netkvěl v dalekosáhlých objevech a přesných teoretických definicích, spíše připomněly mnohé z toho, co bylo zapomenuto, protože nevyhovovalo aristokratickému publiku i buržoazním kruhům. Jejich souvislost s Puškinovými hledisky je prokazatelná, i když dobové vlivy zamlžily nejeden ze společensky motivovaných názorů. *(Dokončení)*

OHLÉDNUTÍ ZA 19. ROČNÍKEM LDL

Pořadatelé populárního Libochovického Divadelního léta vyhlásili letošní 19. ročník na počest XV. sjezdu KSČ, v rámci celostátních oslav a také na počest 50. výročí založení domácího souboru Scéna. Vystoupilo celkem deset souborů dospělých a čtyři dětské. I když to byl vcelku ročník zdařilý a dramaturgicky pečlivě komponovaný, přece jen se domnívám, že inscenační průměr byl v minulých letech vyšší. Lze to připsat také na vrub absencí některých špičkových divadel — nositelů cen LDL z minulých let.

Přehlídku zahájil soubor DKP z Čelákovic inscenací Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka, který byl pro jeviště upraven jedním z členů souboru. Nešlo o dramatizaci, ale o pásmo prózy, veršů, zpěvů a tanců. V hlavních rolích se vystřídalo po třech interpretech. Zvolený způsob inscenace byl nesmírně náročný, zvláště na umění přednesu, s nímž se celý soubor nevyrovnal beze zbytku. Celku chyběl rytmus a v přemíře snahy po vyznění baladičnosti díla poněkud zanikala revolučnost jeho hrdiny. Přesto však byl celkový dojem z inscenace netuctový a porota ji ocenila zvláštní cenou.

Kralupský soubor Scéna zahrál Zelenkovu komedii Bumerang na dobré amatérské úrovni, i když jsme jej v minulých letech viděli v závažnějších inscenacích. Snažili se vytěžit z konverzační komedie maximum humoru, ale až příliš v pozadí zůstalo vědomí, že inscenačním cílem by neměla být samoúčelná snůška komiky. Vedle scény Al. Noska ocenila porota herecký výkon V. Procházky.

Děčínský soubor Karel Čapek uvedl starší hru Františka Kožíka Komediant, která chce ukázat velkou lásku k divadlu a podtrhnout jeho společenský význam. Potíže inscenátorů vyplynuly z přepisu předlohy, napsané jako muzikál, do žánru dobové společenské komedie. Písničky pro původní verzi totiž podmiňují temporytmické členění celku. Režisér Fr. Pflanzer (cena za režii) zaměstnal v inscenaci početný kolektiv a podtrhl místa, vypovídající o vztahu herců k životu, ideálech i prohrách těch, kdož od ideálů dezertují.

Stálý host festivalu, Malé divadlo z Ústí nad Labem, přivezl letos hru Radoslava Lošťáka Chůze po kamení. Režisér R. Felzmann (cena za režijní práci) hru značně zkrátil, ale přesto koncentrovaná fabule dala na simultánní scéně výbornému hereckému kolektivu dostatek příležitosti vytvořit angažované představení. Z herců byla oceněna Jana Lavičková a celá inscenace získala Cenu Městského výboru KSČ.

Debutantem festivalu byl soubor KaSS Bílina s Jílkovým Silvestrem. Prokázal, že je souborem perspektivním, se kterým se musí počítat do budoucna, i když Jílkově náročné předloze zůstal dosti dlužen. Všichni sice hráli s velkou chutí a vitalitou, ale také s mnoha prohřešky proti základním zákonům jeviště.

V dalších představeních vystoupily soubory z Radonic u Chomutova (Arkanov—Gorin: Svatba pro 800 miliónů) a Jirásek z České Lípy (Arbuzov: Náš milý starý dům). O obou těchto inscenacích bylo už v Amatérské scéně referováno. V Libochovicích byla oceněna scénografická práce V. Valeše z Radonic a I. Jiříčkové za postavu Sášenky z Arbuzova. Českolipský soubor získal v hlavní soutěži 3. cenu.

Soubor OB Boletice uvedl hru ázerbájdžánského autora Rustama Ibragimbekova Jako lev. Nesmírně zajímavý text režisér správně zestručnil, ale ne stejně šťastně transplantoval do našeho prostředí. Rovněž se plně nepovedlo zbavit inscenaci určité jednotvárnosti, i když nelze přehlédnout, že práce s herci byla důkladná a cílevědomá. Nejplastičtěji vyzněla postava Lenky, za niž byla oceněna Olga Jirásková.

Domácí soubor Scéna uvedl v režii Fr. Brabce Hrubínovu Křišťálovou noc. Do jisté míry propadl nebezpečí, které hrozí každému inscenátorovi této vynikající hry: hrál se jen příběh, ale nepodařilo se jevištně navodit jeho básnickou atmosféru a etický náboj. Herecké výkony starších představitelů byly na vyšší úrovni než jejich mladších partnerů. Porota ocenila Jiřího Urbana za postavu Aloise Struny, celý kolektiv pak získal druhou hlavní cenu festivalu.

Nejvíce vavřínů sklidil pražský soubor Máj ÚKDŽ za inscenaci čtyř Čechovových aktovek pod názvem Úsměvy a slzy. Byl oceněn režisér Fr. Mikeš, z hereckého kolektivu J. Bystřina, M. Rada a J. Mikešová. Májovci si odvezli do Prahy putovní pohár města Libochovic.

Souběžně probíhala rovněž přehlídka dětských divadelních souborů, na níž byl nejúspěšnější litoměřický soubor Racek (J. Sypal: Co měsíc vyprávěl), dále děti z Libochovic (J. Kožíšek: Stříbrná studánka a T. Vašíček: O černém klobouku a duhovém míči) a ze Štětí (J. Karafiát: Broučci).

V rámci festivalu se uskutečnil sjezd členů domácího souboru u příležitosti jeho 50. výročí. Z různých koutů republiky se sjelo 26 starých členů Scény a zúčastnilo se slavnostní schůze, na níž byla bilancována půlstoletá práce souboru. Večer se všichni sešli s domácími milovníky Thálie na slavnostním matiné monologů a dialogů z her, které Scéna v minulosti uvedla.

LOTAR SEDLÁK

„Výtečníci" v provedení souboru Scéna ZK ROH Libochovice

ŽEBRÁK 1976

Nevím, co je tím hlavním magnetem pro všechny ochotnické soubory, ucházející se o účast na krajské přehlídce české divadelní klasiky v Žebráku. Je to snad to malé, ale kouzelné a příjemné prostředí divadelního sálu a jeviště s vynikající akustikou? Nebo snad to neckázalé, ale srdečné a upřímné vítání souborů na MěNV? Či snad ten fantastický zájem, vztah a pozornost vděčného obecenstva žebráckých přehlídek? Nebo snad dokonce ono přátelské posezení souboru po představení? Jisté je, že soubory do Žebráku jezdí rády, dobře se tu cítí a rády se sem znovu vracejí. Noví účastníci jsou tím vším, co zde zažijí, nadšeni a všichni odjíždějí z přehlídky s posilujícím zaujetím do další práce. Tuto skutečnost pokládám za nejcennější devízu. Je to přehlídka nesoutěžní. Soubory hrají bez obav, že několik „moudrých" sedí v hledišti a bedlivě střeží každé slovíčko i pohyb na jevišti, aby všechny prohřešky a chyby sesypali na hlavy herců a režisérů po představení a dali na váhu při závěrečném hodnocení a stanovení pořadí. I když pokládám besedu souboru po představení s odborníkem za prospěšnou a užitečnou (letos v Žebráku chyběla), domnívám se, že je velice moudré rozhodnutí pořadatelů přehlídky, aby se v závěru nevyslovoval verdikt, který soubor byl nejlepší, a odbouralo se stanovení pořadí souborů a udílení cen.

Letos jsme měli situaci s výběrem her na přehlídku poněkud těžší. Pokud nám bylo známo, nebylo ve Středočeském kraji mnoho souborů, které ve stanoveném čase pro výběr na Žebrák českou klasiku hrály. Nakonec se přece jen podařilo obsadit 5 večerů přehlídky zajímavými inscenacemi po stránce dramaturgické, i když kvalitou nebyla všechna představení na stejné úrovni. V prvém večeru po slavnostním zahájení předsedou MěNV s. Brotánkem a ředitelem KKS s. Weisem jsme byli vesele naladěni představením domácího souboru, veselohrou se zpěvy „Sládci", kterou pro tento soubor napsal před 140 lety sám K. J. Erben a hudbu složil J. Vorel. Představení vyvolalo velmi hezkou a příjemnou atmosféru v hledišti, mělo divácký úspěch i několik pozoruhodných hereckých výkonů, a zejména po pěvecké i hudební stránce bylo na výši. Je dobrým zvykem, že Žebrák hostí vždy nejméně jeden soubor z jiného kraje. V druhém večeru reprezentoval tu Jihočeský kraj divadelní soubor MěKS z Prachatic, účastník 46. Jiráskova Hronova, který obohatil přehlídku představením hry K. Čapka „Věc Makropulos". Inscenace Prachatických zaujala diváky, vyznačovala se i dobrou, cílevědomou režií a zejména některými hereckými výkony, z nichž vynikla postava Emilie Marty v podání M. Němečkové. Třetí večer patřil renovovanému souboru TYL KKP Labín Stará Boleslav, vedenému mladým režisérem, který se poprvé v Žebráku představil hrou G. Preissové „Gazdina roba". Je velmi záslužné, že se režisérovi K. Koderovi, který nemá ještě velké zkušenosti, podařilo skloubit kolektiv mladých i těch dříve narozených a zkušených ochotníků na velmi náročné hře. Soubor přesvědčil o tom, že má ve svých řadách několik talentovaných herců a překvapil nás mimořádným výkonem osmdesátileté B. Bartoňcvé v postavě Eviny tetky. Druhou polovinu her v Žebráku nám zahajoval dobře tu už známý kolínský soubor Malé divadlo KDP a 5. MO SSM lyrickou pohádkou F. Říhy „Bludička". Obě jejich představení se vyznačovala elánem a zaujetím mladého kolektivu, hrajícího divadlo jen pro děti. Tento soubor znovu prokázal, že po stránce režijní i herecké a zejména pak pohybové je na výši, nepodceňuje dětského diváka a patří stále k nejlepším ve Středočeském kraji. V dalším večeru se nám představil další nováček přehlídky, tentokrát vesnický soubor Dramatický odbor KP z Kácova. Soubor přijel do Žebráku s hrou L. Stroupežnického „Naši furianti" s téměř šedesáti účinkujícími a je kupodivu, jak se na skromné žebrácké jeviště všichni vůbec vešli. Tento soubor rovněž po létech stagnace začíná znovu s mladými i zkušenými herci, což bylo patrno i ve výkonu dobrých hlavních představitelů postav Dubského, Buška, Bláhy i Habršperka. Z mladých pak se jeví velmi nadějně výkony J. Kmochové a V. Jiterské v rolích Verunky a Kristýny. Potěšitelné u tohoto souboru je, že od účasti na Krajské přehlídce vesnických souborů ve Žlebech je patrna vzestupná úroveň představení a snaha po vyrovnání hereckých výkonů. Závěr přehlídky v Žebráku patřil Divadlu poezie DS TYL KDP z Čelákovic, který nás velmi mile překvapil představením „Balada o Nikolovi Šuhaji" — poetickým pásmem z textu národního umělce Ivana Olbrachta a veršů lidové poezie. Spojení dobře mluveného a předneseného slova s hudbou, zpěvem a stylizovaným pohybem na jednoduché působivé scéně vytvořilo osobitou a působivou atmosféru pro vyprávění slavné balady z karpatských hor. Byl to důstojný závěr celé přehlídky 1976 v Žebráku, vysoce oceněné i závěrečným projevem s. Dominika Kašpara, místopředsedy ONV Beroun.

L. LHOTA

Ochotníci ze Žebráku uvádějí Sládky – hru, kterou napsal K. J. Erben pro jejich předchůdce

* tip pro vás *

Zpravidla největší zájem mezi novinkami DILIA budí původní hry naší dramatiky. Inscenátoři i diváci od nich čekají, že na jeviště přivedou jim známé lidi s problémy, starostmi a pocity, které rezonují s tím, co každý z nás prožívá či jen vidí kolem sebe. Že budou aktuálním odrazem našeho současného života. Od umělce dramatika si navíc kdesi v koutku duše slibujeme, že svým pohledem a rozuzlením určitého děje nám trochu pomůže, poradí nebo otevře oči a probudí k životu uspané svědomí.

V letošním roce vyšla v edici DILIA již řada titulů českých a slovenských autorů, splňujících více či méně zmíněné požadavky. Na některé jsme již v našem Tipu upozornili a s několika dalšími chtějí seznámit tyto řádky.

Nejprve se zmiňme o těch vážněji laděných. O Lošťákově hře **Opožděný ptačí zpěv** (5 mužů, 5 žen) se již hodně psalo a názory na ni se různí. Ovšem jisté je, že její nehrdinští a nepatetičtí hrdinové jsou z masa a kostí a mnohé ne právě radostné rodinné vztahy, a to nejen ty mezigenerační, nejsou pro diváka neznámé. Mladý autor používá idealizace těchto vztahů jako snové vize svého mladého hrdiny, toužícího po dobru a lásce. Lze předpokládat, že Lošťákova druhá původní celovečerní hra vzbudí u ochotnických souborů stejný zájem jako jeho Chůze po kamení.

Tak jako v Opožděném ptačím zpěvu, má i ve hře Zbyška Malého **Druhý konec tmy** (6 mužů, 5 žen) významnou roli starý otec. Opět se tu objevují určité rodiné sváry, generační problémy, snad spíše rozdíly v přístupu ke společnosti i k různým věcem každodenního života. Ústřední hrdina tu do jisté míry tváří v tvář stáří a nemoci bilancuje. Svůj život dal cele do služeb budování naší společnosti. Byl vdovcem a na tři děti, na soukromí mu nezbývalo mnoho času. Nyní těžce nese svoji samotu, ale neumí ani teď trpně čekat a sedět s rukama v klíně. Dráždí ho lhostejné chování jeho dětí, chce, aby i ony, tak jako on, znaly smysl svého života ,neutápěly ho v honbě za kariérou ani v malichernostech.

S lidskou lhostejností, novodobým měšťáctvím, závistí i malostí musí svést boj i mladý inženýr z Traplovy hry **Novosvětská** (7 mužů, 3 ženy), jejíž děj znají televizní diváci z televizní inscenace Jeden za všechny. V ní zase nahlédneme do vztahů na jednom stavebním pracovišti. A přece tu jde opět o jediné: o morálku dnešního člověka, o jeho vztah ke společnosti a práci.

Komediální žánr zvolil pro své hry slovenský autor Karol Jančošek i český mladý dramatik Vlastimil Venclík. Jančoškovo **Povýšení** (5 mužů, 4 ženy) vypráví, jak napovídá název hry, o krkolomné cestě ke kariéře, po níž se vydal až příliš nenápadný a odstrkovaný archivář jednoho zcela nepotřebného archívu. Situační komika se tu snoubí se satirou, autor chce diváka pobavit, ale dát mu více než populární „oddech".

Právě tak tomu bude asi s Venclíkovým **Domácím představením** (8 mužů, 2 ženy), které zabíhá chvílemi do ironie až sarkasmu, jimiž napadá měšťácký přístup k životu svých hrdinů a tady i přístup ke kultuře a umění. Komedii zakládá autor na absurdní situaci, v níž již je umění provozováno v jakýchsi komunálech, které vyšlou své pracovníky-umělce na žádost zákazníka až do bytu. A tak se v jedné vypečené rodince koná komorní koncert. Kvarteto je vydáno napospas, ale nákaza měšťácké choroby dolehla už i na některé jeho členy. Tak se tedy kolem tohoto zatím naštěstí neobvyklého „domácího představení" roztočí kolotoč vtipných dialogů a situací.

Všechny předešlé tituly mají pro ochotnickou dramaturgii vítané nepříliš početné obsazení, mají zajímavé výrazné charaktery bez složitých proměn a vesměs nejsou náročné na dekoraci. **hš**

PRO OKRESNÍ DNY DĚTSKÉHO DIVADLA

V letošním roce vyšla ve varšavském pedagogickém nakladatelství (Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne) knížka Lidie Rybotycké Gry dramatyczne – Teatr młodzieży (Dramatické hry – Divadlo mládeže). Není to knížka nijak rozsáhlá (má 146 stran), ani nepřináší nic převratně nového, co bychom v principu neznali z naší praxe či z literatury jiných zemí. Přesto v českém čtenáři vzbudí jistou závist. Na rozdíl od nás mají už Poláci k dispozici knížku podávající souhrn metodické problematiky dramatické výchovy, jak její teoretické základy, tak praktickou aplikaci.

Ve výkladu vývoje a podstaty dramatických her (Poláci přejali pro dramatickou výchovu označení z francouzštiny – jeux dramatiques) vychází autorka z nejvýznamnějších autorů, o nichž jsme psali kdysi v Divadelní výchově a kteří patří skutečně k světovým špičkám výchovného dramatu – z Francouze Léona Chancerela, Angličanů Petera Sladea a Briana Waye a ze sovětské zakladatelky dětského divadla Natalie Sacové. I vývoj polských školských her v minulosti byl podobný vývoji u nás, také vycházel ze školského řádového divadla. Jen škoda, že Lidia Rybotycka nezaznamenala Komenského, jehož originální po-

jetí školského divadla vzniklo za jeho pobytu v polském Lešně.

V první části, nazvané „Co jsou to dramatické hry", podává autorka výklad výchovného účelu dramatických her, zabývá se jejich různými druhy, zdůrazňuje význam hudby v dramatické výchově a zabývá se i nesnadnou otázkou, jak sladit výchovné cíle dramatických her s veřejným vystoupením a zda vůbec a za jakých okolností představení pro veřejnost přichází v úvahu. Podává i výklad o problémech vybavení pro dramatickou hru, výběru dětí a profilu pedagoga. Vesměs otázky, které trápí i nás a které řešíme obdobně jako autorka. V této pasáži je jeden významný a pro nás zcela nový podnět: aby se vyhnula užívání nevhodných, neústrojných nebo i nešikovných označení pedagoga, který s dětmi pracuje, navrhuje Rybotycka nazývat tuto osobu **animátor**, a to proto, že v slově je obsažena podstata jeho úkolu — uvést hru v život, oživit tvořivost a obrazotvornost v dětech, ne je dirigovat a snad dokonce režírovat. Stálo by nepochybně za úvahu, zda by se nehodilo tohoto výrazu užívat i u nás.

V druhé části „Jak provádět dramatické hry" podává autorka popis práce s dětmi, a to v těchto kapitolách: První kontakty v souboru, Pohybový výraz, Uvolnění a koncentrace, Užívání hlasu, Některé úvahy o pantomimických hrách, Vyjadřování pocitů a nálad, Rozvíjení obrazotvornosti, Hry s hudbou, Používání slova, Dramatické hry s textem, Návrh činností v souboru dramatických her, Příklady původní tvořivosti dětí.

Většina cvičení, v knize uváděných, je spíše osobitou variantou známých cvičení a her, v praxi velmi dobře použitelnou. Zde uvádíme jen malý výběr her a cvičení, která by se snad dala využít i při Dnech dětského divadla.

Cirkus. Děti stojí v kruhu, doprostřed si sedne jedno z nich — ředitel cirkusu. Ukáže na někoho v kruhu, kdo hlasem i pohybem předvede nějaké zvíře, které si sám vybere. Postupuje po vnitřním obvodu kruhu a vyzve ještě dvě až tři děti, které také musejí, každé svým způsobem, být tímtéž zvířetem jako první hráč. Společně se představí řediteli, který jedno z nich vybere do své skupiny. Děti se vracejí na svá místa a dále se účastní hry. Ředitel vyzve další dítě, které také předvede nějaké zvíře a vše probíhá stejně jako předtím. Když všichni něco navrhnou a vytvoří se cirkusový ansámbl, ředitel děti vyzve, aby všechna zvířata hlasově i pohybově předvedla cirkus. Tím hra končí. Lze ji zpestřit navržením různých lidských postav z cirkusu — akrobatů, klaunů, žonglérů.

Animátor čte dětem pohádku nebo básničku jako inspiraci pro společnou hru. Kdo chce a jak chce začne se chovat jako postavy, o nichž slyšel ve čteném textu. Nic nepřekáží tomu, aby více dětí vytvářelo jednu a tutéž postavu.

Pantomimy zavádíme tím způsobem, že se nejprve každému z účastníků dá velmi jednoduchý úkol, každému jiný, všichni však jednají současně. Mohou to být takovéto činnosti a úkony:

— oblékáš si svetr,
zapínáš si knoflíky;
— obouváš si boty, šněruješ je;
— navlékáš si pětiprsté rukavice;
— myješ šálek, talířek, lžičku;
— odemykáš dveře;
— zatloukáš hřebík
a věšíš na něj obrázek;
atd. atd.

Děti se pohybují jako zvířata — jako kočka, liška, pták (vždy ke hře vyzýváme slovy „Jsi kočka..."). Nejdříve v normálních situacích — kočka u kamen nebo na střeše, liška v lese, ale potom v situaci nezvyklé: jsi kočka, která spadla na ledovou kru, liška, která utekla z klece v zoo na ulici, jsi pták, který vletěl do pokoje, kanárek na stromě, uletěl z klece atp. — Podobně s lidmi: Člověk v situaci a prostředí normálním: v křesle, v tramvaji, u volantu, a v situacích pro něj nezvyklých: kosmická procházka ve stavu beztíže, v jeskyni (speleolog), v poušti.

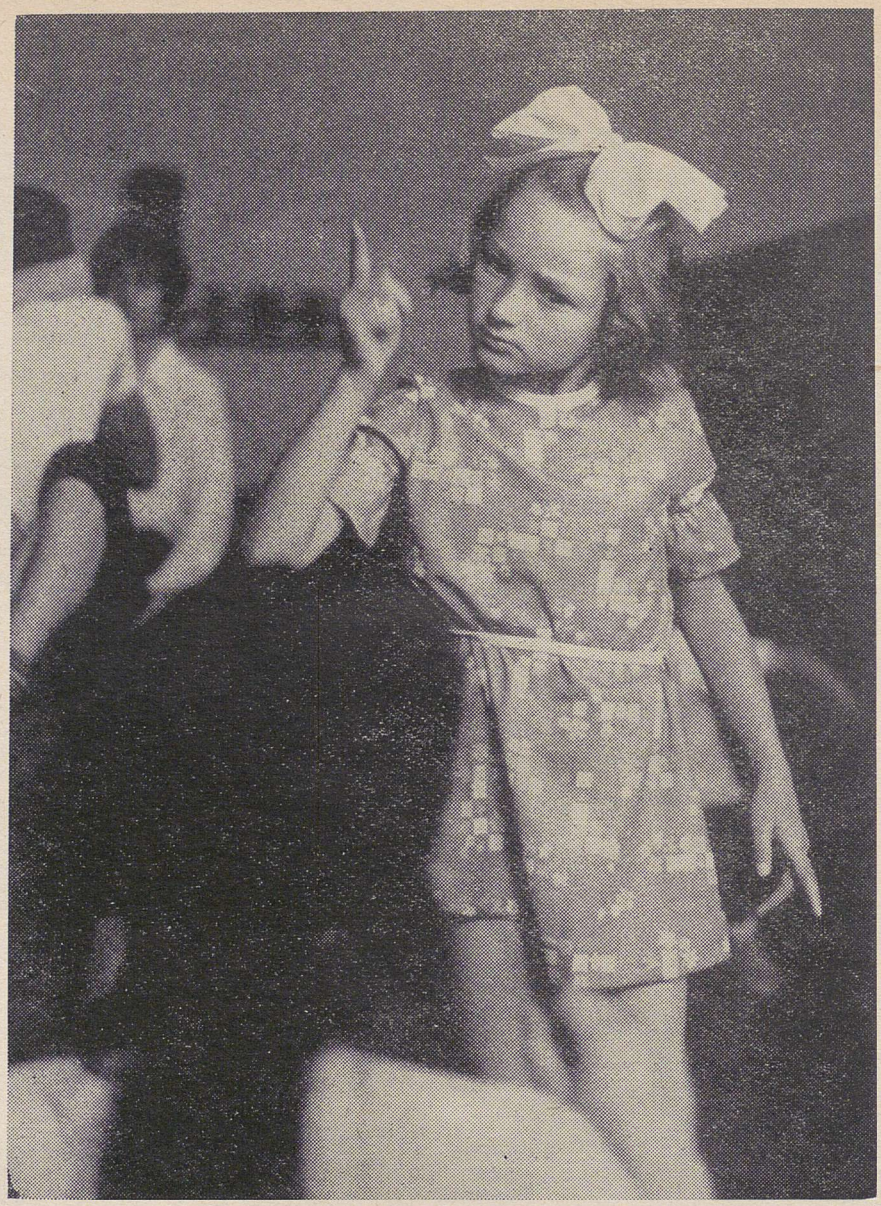
Vyprávíme jednoduchou historku: například jsme na bramboříšti, pomáháme při vykopávání brambor. Ohýbáme se, vybíráme brambory, házíme je do koše, přenášíme koše, přesypáváme brambory do pytlů, pytle s bramborami táhneme k autu, vysypáváme brambory. Návrat a stejná práce. Prší. Jsme unaveni. Večer sbíráme nať a roští, zapalujeme ohníček, pečeme brambory. Vyprávění u ohníčku. Z dálky je slyšet jakési zvuky a čísi zpěv. Momenty ticha, zahledění do ohně. Stmívá se, musíme uhasit oheň a vrátit se domů. — Děti převádějí toto vyprávění do pohybu a slov. Je třeba vést jejich hru tak, aby vyloučily všechno, co je v jejich pohybu a slovech nepotřebné: při kopání jen pohyb a zřídka zvolání týkající se práce. Narůstající únava vyvolává chvilkové přestávky. Na konci práce, při scházení kamarádů, přípravě ohníčku nastane oživení. Ale zase ve chvílích zdaleka přilétajícího zpěvu nebo zahledění do ohníčku nastane utišení. Chvíle ticha mají rovněž svůj smysl a nejsou to jen momenty, v nichž není co říci.

Knížka je doplněna bibliografií a je bohatě doprovázena fotografiemi z práce skupiny dramatických her i dalšími dokumenty (dětské kresby, výtvory z látky atp.) a potřebným notovým materiálem. Vydání překladu této knížky by sotva způsobilo v naší dramatické výchově převrat, avšak poskytlo by vedoucím souborům i učitelům literárně dramatických odborů LŠU potřebnou základní příručku.

EVA MACHKOVÁ

Z vystoupení bratislavského souboru Ludus na Kaplickém Divadelním létě

Nevedlo v Sĺnečnom meste – Rousův záběr z vystoupení bratislavského souboru Ludus



SCÉNOGRAFIE 1/76

V říjnu vydal Divadelní ústav další zajímavou brožuru Scénografie, tentokrát věnovanou problematice sovětského odívání a divadelního kostýmu. Knížka je rozdělena na dva hlavní oddíly. První má název Kapitoly z historie sovětského odívání a autorka T. K. Striženovová se v něm zabývá sovětským odíváním a divadelními kostýmy od prvních krůčků v r. 1917 po VŘSR až do konce dvacátých let. V úvodu se zamýšlí nad obsahem termínu „oděvní tvorba", nad jejími principy, zvláštnostmi a posláním. V dalších kapitolách potom v chronologickém sledu pojednává o počátcích sovětského odívání, o jeho vztazích k evropské módě a o hledání nových cest, o prvních střediscích nového odívání, s nimiž je těsně spjata i činnost slavné návrhářky N. P. Lamanovové. Její zásada „... pro koho, z čeho a k jakým účelům se oblečení navrhuje" se stala krédem sovětských oděvních tvůrců. T. K. Striženovová hovoří i o sovětských modelech na Světové výstavě v Paříži, o tvorbě známých návrhářek Muchinové, Přibylské, Exterové a Makarovové. Pozornost věnuje i konstruktivistickému směru v odívání, zásadám „Prozoděždy" a končí odíváním a jeho tvůrci na konci dvacátých let. Přitom všem je neustále konfrontována práce návrhářů pro masovou spotřebu s tvorbou pro potřeby divadla, názorně se dokumentuje vliv jedné oblasti na druhou a neustálé snažení oděvních tvůrců o optimální tvar uspokojivý po všech stránkách. Závěrečné slovo patří R. Zacharževské, která ve druhém oddílu rozebírá problematiku divadelního kostýmu. „Význam kostýmu jakožto estetického ideálu, týkajícího se zevnějšku našeho současníka, je zároveň i smyslem kostýmu divadelního... Divadelní kostým zůstává rovnoprávným výtvarným a dramatickým objektem." Textovou část brožury ještě doplňuje obrazová příloha, která na 48 černobílých, citlivě vybraných fotografiích konkretizuje a dokresluje myšlenky a tvrzení obou autorek. —ek—

ZÁPISNÍK

HRONOV Dnes již jen jednotlivci z bývalého loutkového divadla a torzo kdysi tak početného souboru loutek v suterénu Jiráskova divadla připomínají, že 5. 12. 1926 zahájila svou činnost jedna z nejúspěšnějších scén severovýchodních Čech. Zejména loutkářská éra v třicátých letech v sokolovně a původní kabaretní večery se satirickými šlehy na výnosy tehdejšího hejtmanství získaly ohlas i mimo Hronov (Smiřice, Dvůr Králové n. Lab., Turnov, Praha, Brno aj.). Loutky hrály dokonce dvakrát uprostřed války pro děti mateřské školy. Po roce 1948 se již zřizovatelé střídali a jedno z posledních představení ke konci padesátých let se konalo v památné hospodě „U Krůčků". Se souborem spolupracoval i mistr řezbář Gustav Nosek, autor Hurvínka. Pro Hronovské vytvořil figurku Kosteleckého Lojzíčka podle žijící postavy Jiráskova kraje. Loutka je v hronovském muzeu, další dvě původní loutky přijdou do Muzea loutkářských kultur v Chrudimi. Mimořádně se hronovští loutkáři zasloužili o uskutečnění zdařilých představení Jiráskovy Lucerny v podání loutkového divadla Sokola v Turnově při 2. Jiráskově Hronovu roku 1932. Scénickou výpravu vytvořil pozdější zasloužilý umělec, grafik Karel Vik. Přítomen byl tehdejší ministr školství prof. dr. Zdeněk Nejedlý.

VELKÝ ÚJEZD Již roku 1874 vznikl ve Velkém Újezdě, hospodářském a kulturním středisku podhůří Oderských vrchů Pěveckočtenářský spolek Podhoran s knihovnou a čítárnou. O dva roky později v návaznosti na jeho činnost byl založen Spolek divadelních ochotníků. Posláním obou, stejně jako jim podobných v jiných obcích a městech, bylo rozvíjení a podpora národně uvědomovacího hnutí pomocí vlastenecky orientovaných kulturních hodnot. Ne náhodou byla činnost ochotnického divadelního spolku zahájena nastudováním Tylovy Fidlovačky. Z tohoto období se však nezachovaly žádné doklady. Jen v kronice obce můžeme vyčíst záznam pořízený u příležitosti 50. výročí založení spolku: „V běhu času jest doba padesáti let dechnutím narozeného nemluvněte, jinak v počtu lidského věku zabírá doba ta lidský život celý. Kdo byl současníkem doby před padesáti lety, byl svědkem počátku národního vývoje a obrody. Tehdy vznikaly a zakládaly se čtenářské a divadelní spolky v dědinách a obcích, v nichž národní uvědomění našlo své nositele a apoštoly. Dnes zvedá se v duši představa plná obdivu nad vlasteneckými a národními city velkoújezdské mládeže i občanů té doby, kteří se snažili rozsvěcovati a odhalovati sluníčko pokroku a osvěty v rodné vsi založením spolku čtenářskopěveckého Podhoran a spolku divadelních ochotníků."

Na slavnostním shromáždění členů souboru, funkcionářů národního výboru, složek národní fronty i zástupců okresních institucí o padesát let později, letos v květnu, kdy oslavy 100. výročí založení vrcholily, si zúčastnění připomněli nejdůležitější mezníky v historii souboru: důležitou úlohu spolku v krizových letech a v době fašistického nebezpečí před druhou světovou válkou, ale také za okupace, formování nového kádru ochotníků hned po osvobození. Od té doby téměř každoročně připravuje soubor novou inscenaci, s níž zajíždí i do okolních obcí, v poslední době se zúčastnil okresní a krajské soutěže amatérských divadelních souborů. Je potěšitelné, že o práci v souboru projevují v současné době zájem zejména mladí lidé.

U příležitosti oslav vydala osvětová beseda hezkou publikaci 100 let ochotnického divadla Velký Újezd s bohatým fotografickým materiálem. Místní organizátoři nezapomněli ani na uspořádání výstavy, pečlivě a vkusně instalované v místním kulturním domě, kde měl návštěvník možnost zhlédnout cennosti a pamětihodnosti souboru: plakáty a pozvánky z nejstaršího období až po poslední roky, části kostýmů, alba fotografií, kroniku, režijní knihy, texty divadelních her, uznání a ceny udělené souboru nebo jednotlivcům. A ještě maličkost. Od letošního roku přijímá místní divadelní soubor osvětové besedy původní název Podhoran.

Představitelé nejstaršího divadelního souboru v olomouckém okrese přijali na slavnostním shromáždění Čestné uznání Okresní rady ZUČ a věcný dar. Oslavy pak zakončili velkoújezdští ochotníci představením pohádky Jana Drdy Dalskabáty, hříšná ves. **IM**

Soubor OB Velký Újezd uvádí k 100. výročí svého založení Drdovy Dalskabáty

BRNO Plné porozumění mělo ředitelství Divadla bratří Mrštíků v Brně pro nápad poradního sboru pro slovesné obory při Městském kulturním středisku S. K. Neumanna, když zapůjčilo svoje prostory pro uskutečnění výstavy krátce nazvané: Amatérské divadlo v Brně. A tak koncem září u příležitosti 2. celostátní konference ZUČ byla tato jedinečná výstava otevřena veřejnosti. Dokumentuje práci brněnských divadelních ochotníků přibližně za posledních pět let. Pořadatelé na ní shromáždili nejen plakátovou dokumentaci, programy a fotografie z inscenací celé řady amatérských divadelních kolektivů. S hrdostí předložili návštěvníkům i diplomy a věcná ocenění dobré reprezentace brněnského amatérského divadla na festivalech doma i v zahraničí. A také Čestná uznání udělená ministerstvem kultury, národními výbory a jinými veřejnými institucemi. Práce některých brněnských souborů je známa po celé republice i v řadě zemí Evropy. Namátkou jmenujme: Divadelní studio Josefa Skřivana, Dětský soubor domu pionýrů Pirko, Dělnické divadlo z Král. Pole, Divadlo pantomim i drobnější kolektivy, například Divadlo X, hostující nedávno s úspěchem v Jugoslávii a Rakousku. Samostatnou expozici má metodická, publikační činnost MěKS SKN a samostatnou fotodokumentací je zachycena práce poradního sboru při městském kole soutěže o Wolkrův Prostějov. Uskutečnění výstavy o životě a práci amatérských divadel v prostorách divadla profesionálního je nejen jedinečným dokladem pochopení pro jednotnou divadelní kulturu našeho státu, dokumentuje i soudružské vztahy mezi profesionálními a amatérskými divadelníky v Brně. **V. M.**

PRAHA **Svazová konference SČDO** (pořadím již pátá) se konala 6. listopadu 1976 v historickém sále na Žofíně v Praze za účasti více než 100 delegátů všech krajů ČSR a oficiálních hostí. Po přednesení obsáhlé zprávy o činnosti této organizace divadelních ochotníků a amatérských loutkářů byl zvolen nový ústřední výbor a členové ústřední kontrolní a revizní komise. Ze zprávy i diskusních příspěvků je zřejmé, že za dva roky od poslední konference (roku 1974 v Žatci) byla vykonána záslužná práce a SČDO se aktivně podílí na přípravě i průběhu přehlídek, jako je Jiráskův Hronov, divadelní festivaly ve Vysokém n. Jiz., Žebrák, loutkářské festivaly a přehlídky v Chrudimi, Ústí nad Labem a Čechova Olomouc. Pro divadelníky-scénografy je připraveno tříleté studium a loutkáři vyhlásili prv-

ní přehlídku individuálních výstupů s loutkou. Členské soubory se vyzývají k účasti v soutěži aktivity souborů ZUČ ve smyslu závěrů brněnské II. národní konference, která mj. vyzvedla význam péče o rozvoj tvůrčích schopností pracující a studující mládeže. Účastníci V. svazové konference delegátů SČDO přijali s radostí zprávu o vytvoření komise Svazu českých dramatických umělců pro spolupráci s amatéry a spontánně se přihlásili k Nové stockholmské výzvě.

Na pomoc Národnímu divadlu před jeho rozsáhlou přestavbou a přístavbou se hlásí další divadelní i loutkářské soubory. Do října t. r. pracovalo ve skladech ND více než 400 ochotníků i loutkářů. Práci řídí a o soubory pečuje člen SČDO, vedoucí jevištního provozu Pavel Hora.

MARIÁNSKÉ LÁZNĚ Za 50 let plodné práce na ochotnických prknech odehrál 1182 představení a odevzdal 63 režijních prací ochotník tělem i duší, člen Divadla lidové tvorby v Mariánských Láznich, nositel Zlatého odznaku J. K. Tyla — Vojtěch Neustupný. V roce 1926 začínal jako sedmnáctiletý ve spolku „Studentský dům" v Plzni. Odtud odešel za zaměstnáním do Karlových Varů, přihlásil se mezi české ochotníky, zažil zde českou éru ochotníků v karlovarském kamenném divadle i její zánik v roce 1938. Po Mnichovu se uchýlil do Prahy a stal se členem jednoho z nejlepších pražských souborů — Scény dobrých autorů. Po osvobození naší republiky v roce 1945 se vrátil do západočeského pohraničí, tentokrát do Mariánských Lázní a zůstal jim věrný dodnes. S jeho jménem je spjat vznik i historie Divadla lidové tvorby v Mariánských Láznich, jednoho z nejlepších souborů v Západočeském kraji.

176 rolí prošlo rukama i srdcem Vojtěcha Neustupného. Vzpomeňme třeba na Kalafunu, Malvolia, Jana Výravu, doktora Galéna, Martina Kabáta, Čubkina, Doolittla, vysloužilce Bláhu, Vojnara, Tugomíra v Jiráskově dramatu Gero nebo Traugotta v Götzově Nebožce tetě. Nesmíme zapomenout ani na II. místo v celostátní soutěži uměleckého přednesu na XXVI. Jiráskově Hronově (I. místo nebylo uděleno) nebo na řadu režijních prací, z nichž největšího počtu repríz dosáhla hra Jeho urozenost pan měšťák (60) a Blažkův Příliš štědrý večer (40).

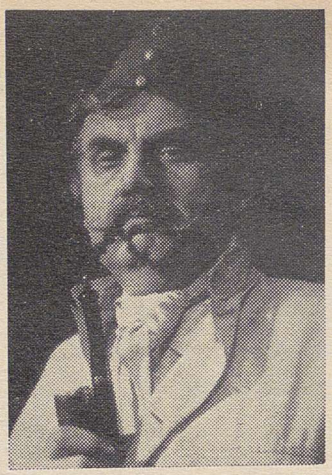
Vojtěch Neustupný po léta působil jako instruktor v okolních souborech, připravil řadu pásem, sám recitoval i zpíval. Jeho síl jako by neubývalo. O své práci říká: „K amatérskému divadlu, aby ho člověk vydržel dělat alespoň tak dlouho jako já, musí být hodně lásky. Kdybych se znova narodil, stal bych se zase hercem amatérem."

Dnes, kdy připravuje tu „poslední, ale opravdu poslední" režii hry, mu přejeme do další práce mnoho chuti, sil a zdaru a posíláme poctivé ochotnické — Zlom vaz! **A. F.**

PODĚBRADY Protože divadelní sál v zámeckém areálu je stále v opravě, nemohl se letos uskutečnit festival mladého divadla. Středočeši měli dobrý nápad — svolali do Poděbrad na 1. až 3. října zájemce o školení na téma „Mladé divadlo". Přednášeli doc. J. Císař a J. Beneš. Zájem byl překvapivě velký — nejen ve Středočeském kraji. Podstatná část soustředění byla věnována kolektivní diskusi o budoucí tváři mladých poděbradských festivalů. Je o ně skutečně tak mimořádný zájem, že by byl hříchem nevyužít ho v budoucnu.

VYSOKÉ NAD JIZEROU. Program letošní VII. národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů, která proběhla od 24. do 30. října: R. Lošťák, Chůze po kamení (Nové Veselí), J. Popplewell, Paní Piperová zasahuje (Josefův Důl). B. Nušić, Truchlící pozůstalí (Meziměstí), J. Solovič, Meridián (Vejprnice), I. Bukovčan, Luigiho srdce (Karolinka), K. Rodovský, Hadí ostrov (Bystřice u Benešova) a A. Čchaidze, Most (Sedlice). O národní přehlídce bude podrobně referovat první číslo nového ročníku Amatérské scény.

ŽEBRÁK V prvé části přehlídky české divadelní klasiky, o níž v tomto čísle referujeme, uspořádalo Krajské kulturní středisko Středočeského kraje seminář pro své okresní porotce. Zúčastnilo se přes třicet pozorných posluchačů. Lektor J. Beneš přednášel o svých zkušenostech z kritické práce na ochotnických i profesionálních jevištích a rozdělil seminaristy do několika samostatných porot. Večer všichni navštívili představení Věci Makropulos, které pak druhého dne jednotlivé poroty nezávisle na sobě hodnotily. Vzájemnou konfrontací a kritikou kritiky se pak všichni pokusili proniknout hlouběji do této složité práce. Ukázalo se, že v okresech Středočeského kraje je dokonce několik mimořádně fundovaných lidí, kteří se chtějí i v budoucnu funkci „porotců" (tento termín se všichni rozhodli likvidovat) věnovat. **I.**



Vojtěch Neustupný jako Bláha v Našich furiantech

KAMENICE NAD LIPOU Soubor Lipka zahájil se začátkem školního roku svoji osmadvacátou sezónu. S nově přihlášenými je ve dvou odděleních 45 dětí. Malá skupina nejstarších recitovala na svatbě bývalého člena Jos. Růny, který v Lipce působil až do svých osmnácti let. V říjnu jiná skupina uvedla v agitačním středisku pásmo veršů „Domov je nás všech". Starší oddělení připravuje na prosinec hru J. Švestky Mluvící prsten. Mladší oddělení se schází k pravidelné týdenní dramatické výchově a na jaro připraví novou pohádkovou hru své vedoucí Jarmily Hanzálkové Ztracená píseň. Nové děti budou mít v knihovně svůj večer „Smějeme se rádi" z veselých dětských veršů. Každoročně jede soubor na nějaký zájezd. Na příští rok se chystá do divadla v Krumlově na Radúze a Mahulenu. **JH**

MILOSLAV ŠIMEK – LUDĚK SOBOTA

ROBINSON KREUTZNAUER POTOM A ŠIPKOVÁ RŮŽENKA NAPŘED

(ukázka)

Z repertoáru Divadla Semafor

NÁROŽNÝ (vchází): Co se tady děje, milosti?

ŠIMEK: Prosím vás, vy jste tady scházel. A neříkejte mi milosti.

NÁROŽNÝ: Promiňte, já jdu z dopravního podniku a jsem toho ještě plnej.

ŠIMEK: Vy jste taky pěknej španělskej, chci říct ptáček. Vy si vyřizujete pochůzky v pracovní době?

NÁROŽNÝ: Když mně nějakej mamlas vzal tramvajenku a sebral mu ji revizor.

ŠIMEK: Jakej mamlas, to jsem byl já.

NÁROŽNÝ: Promiňte, milosti, já jdu z dopravního podniku a jsem toho plnej.

ŠIMEK: Já už toho začínám mít dost. Jeden tady brečí a druhej si běhá po úřadech. Teď si tady sednem a dohodneme se, co budeme dneska hrát.

SOBOTA: A jak to bude s vaší, totiž mojí výpovědí?

ŠIMEK: Prosím tě, nestarej se o výpověď. My tě teďka potřebujeme.

SOBOTA: Tak to můžu dělat fóry?

ŠIMEK: Musíš dělat fóry, od toho jsi tady.

SOBOTA: Aha, tak to už tomu nerozumím vůbec.

ŠIMEK: Co, nerozumíš. Musíme hrát. (K Nárožnému) No, řekněte mu, co budeme hrát.

NÁROŽNÝ: Divadlo.

SOBOTA: Loutkový?

ŠIMEK: Jo, loutkový. Jak jsi zas na tohle přišel?

SOBOTA: No, já ho dneska viděl v bazaru. Za 60 korun, to není moc drahý, viď?

ŠIMEK: Tak si ho kup.

SOBOTA: Viď.

ŠIMEK: Ale sem to nenos.

SOBOTA: Proč?

ŠIMEK: Protože bych ti to rozšlapal.

SOBOTA: Aha. Tak co budeme hrát?

NÁROŽNÝ: Divadlo.

ŠIMEK: Člověče!

NÁROŽNÝ: Jé, promiňte, já byl zase myšlenkama na dopravním podniku. Co myslíte, kdybych vrátnýmu ňákou strčil, tak by mi pomohl tu tramvajenku na záda. Pardon, ne, to jsem si splet se selskou jízbou z Vinohradskýho divadla. Tak divadlo hrát nebudem.

ŠIMEK: Ale budem!

SOBOTA: Já jsem pro. Já už bych stejně neusnul. Já myslím na to, aby mi někdo nevyfouk to loutkový v bazaru. Já jsem snad měl dát dvacku zálohy té ježibabě, co to prodává.

NÁROŽNÝ: Já jsem taky pro to hrát divadlo. Ale jak, když jsme jen tři.

ŠIMEK: No, musí to být něco jednoduchýho. To víte, těžko můžeme hrát Bitvu u Lipan.

SOBOTA: To bysme prohráli. A navíc, tam nezvítězilo dobro. To jsme vám vlastně ještě neřekli, pane Nárožný, my chceme hrát něco, kde zvítězí dobro.

NÁROŽNÝ: To by bylo nejlepší hrát zase nějakou pohádku. Tam zvítězí vždycky.

ŠIMEK: Ale kterou?

SOBOTA: Já mám ňákej hlad, tak si dáme Hrnečku, vař.

NÁROŽNÝ: Třeba. Vždyť je to jedno.

ŠIMEK: No, to jsem teda zvědavej. Tam vystupuje přece akorát chudá vdova, její dcera a ta kouzelná babička, co jí dala ten hrnek. Tam vystupujou samý ženský.

SOBOTA (vyskočí): Tak já běžím pro paní Čižmárovou.

ŠIMEK: Ty jsi dlouho nedostal facku, viď?

SOBOTA: Aha. Tak to ne.

NÁROŽNÝ: Což kdybychom to upravili. Vyměníme v tý pohádce ženský pohlaví za mužský.

ŠIMEK: A je to výhodnej kšeft?

NÁROŽNÝ: Jistě, můžeme to hned hrát.

SOBOTA: Já zkusím kousek vyprávět, jak to bude vypadat. V jedné vsi byl chudý vdovec a měl syna. Zůstávali v chudé staré chaloupce a měli na půdě několik slepic.

ŠIMEK: Jak to, slepic? Vždyť Nárožný říkal, že se vymění pohlaví.

SOBOTA: Aha. Tak měli na půdě několik kohoutů. Starý chodil v zimě do lesa na dříví, v létě na jahody a na podzim na pole sklízet. Mladý nosil do města vejce na prodej, co jim kohouti snesli. Tak spolu žili.

NÁROŽNÝ: Jo, kohouti budou snášet vejce. Vy dovedete upravit námět!

ŠIMEK: To máte jedno. Stejně to hrát nemůžeme. Poněvadž nemáme hrneček, co sám vaří kaši.

SOBOTA: Ten nám dá dědeček.

ŠIMEK: Kterej, tvůj?

SOBOTA: Můj ne. Ten už mi nedá nic. Ten na mně chce i těch mizerných dvanáct tisíc, co mi před pěti roky půjčil. Kouzelnej dědeček nám ho musí dát!

ŠIMEK: Kde takovýho dědouše seženeš?

SOBOTA: V lese u studánky, až se starej roznemůže a já půjdu místo něj na jahody.

(Píseň o tom, jak získá hrneček)

ŠIMEK: Tomu nevěř. Takhle to nebude. Dneska už kouzelný dědečkové nejsou.

SOBOTA: Jak to?

ŠIMEK: No jednoduše. Vyhynuli. Jako určitý druhy zvěře. Třeba jako ptakopysk. Toho taky dneska v lese nepotkáš.

NÁROŽNÝ: Pánové, nechte té diskuse. Vždyť je to hra, ne? Kouzelný dědeček budu já.

SOBOTA: Vy. Tak to do lesa nejdu. Vás potkat v lese, tak praštím s jahodama a lezu na strom.

ŠIMEK: Musíš do lesa, já jsem starej.

SOBOTA: A co má být?

ŠIMEK: Roznemoh jsem se. Musíš za mě do lesa na jahody.

NÁROŽNÝ: Tak už hrajte. Já si jdu připravit hrneček (Odchází)

ŠIMEK: Synu, synu, nějak jsem se roznemohl. Všude mě bolí. Asi ulehnu. Ale kam?

SOBOTA: Do rakve, když je ti tak mizerně.

ŠIMEK: Máš pravdu. Co kdyby to bylo něco vážnějšího. Vždycky je nejlepší prevence. (Lehá si do rakve)

SOBOTA: No, a já si lehnu někam na pec. Taky na mě něco leze. Asi lenora.

ŠIMEK: Tak si lehni vedle mě, alespoň nám nebude smutno.

SOBOTA: Já nemůžu, táto. Co bychom jedli? Musím místo tebe do lesa na jahody.

ŠIMEK: Správně, chlapče. Napřed povinnosti. Vem si s sebou ten kus černého chleba.

SOBOTA: Proč?

ŠIMEK: No, abys ho mohl s kouzelným Nárožným vyměnit za hrneček.

SOBOTA: Dobře. Ale co budeš jíst ty?

ŠIMEK: Já počkám na kaši.

NÁROŽNÝ (vletí na scénu, v ruce má hrneček): Já nenacházím slov!

SOBOTA: Co sem lezete, kouzelný člověče? Vy se máte zjevit u studánky.

NÁROŽNÝ: Já už jsem se zjevil teď, když jsem slyšel ty vaše řeči. Co to ten starej mlel o kaši?

SOBOTA: To víte, on je nemocnej, mele už z posledního.

NÁROŽNÝ: A vy melete s ním.

SOBOTA: Já? Já jsem zdravej!

NÁROŽNÝ: No, ale melete s ním o kaši a o hrnečku před lidma. Vždyť je to prozrazený.

SOBOTA: Co by bylo prozrazený? Diváci stejně tu pohádku znají.

ŠIMEK (zvedá se): Jasně. Podívejte se, já vám něco řeknu. Poslyšte starýho nemocnýho člověka. Vy jste sem vlít ne proto, že vám vadí, že meleme vo kaši, ale proto, že žádnej kouzelnej hrneček, který sám vaří kaši, nemáte, vy k tý studánce nemůžete, protože byste byl trapnej. To vám řeknu, jak jsem starej a nemocnej!

NÁROŽNÝ: Nezlobte se na mě, ale vy jak jste starej, tak jste hloupej.

ŠIMEK: No, hezky mluvíte před tím klukem o jeho tátovi. Synku, vyzvi ho!

SOBOTA (nechápavě k Nárožnému): Smím prosit?

ŠIMEK: Ale na souboj ho vyzvi, ty dřevo!

SOBOTA: Ale táto, to už se dávno nedělá. Dneska někoho urazíš a on ti ještě poděkuje, že jo, pane Nárožný?

NÁROŽNÝ: Ale jistě.

ŠIMEK: Já ten svět nechápu. Ještě, že jsem starej a hloupej. Já si zase vlezu do svýho. (Leze do rakve)

NÁROŽNÝ: Ale to si zase tak neberte.

ŠIMEK: Jen nechte bejt. Já mladý znám! Ještě že ležím v rakvi, protože kdybych jel v tramvaji, stejně mě nepustíte sednout.

SOBOTA: Prosím tě, táto, kam bys jezdil.

ŠIMEK: Do hostince, na dobrou kaši, protože od něj (ukáže na Nárožného) se jí nedočkám.

SOBOTA: Prosím vás, navařte mu trochu tý kaše, jestli to umíte.

NÁROŽNÝ: To víte, že umím. Divadelní kaše, to je hned. To je normální chemická reakce. (Začne vařit kaši, nasype prášek do pečiva do hrnečku, naleje na něj vodu, kaše se začne valit ven): Hrnečku vař! No, vidíte, a je to!

SOBOTA: Jů, kaše. Táto, pojď to ochutnat, je po bídě.

ŠIMEK (vstává a ochutnává kaši): Fuj! Vždyť to není k jídlu!

NÁROŽNÝ: Prosím, když vám to nechutná, alespoň neubude. Hrnečku dost! Hrnečku dost! (Kaše se valí dál)

SOBOTA: Jé, ono to nefunguje! Všechny nás to zavalí. Já se tím prokousávat nebudu, nejsem sedlák! Rychle pryč! (Uteče)

ŠIMEK (volá za ním): Synku, starýho tátu nechášv rejži? Totiž v kaši?

SOBOTA: Promiň, táto. (Vrací se. Bere víko od rakve a běží s ním pryč. Při otáčení s ním ještě zavadí o Nárožného, vyrazí mu hrneček s kaší z ruky a všechno se rozleje)

ŠIMEK (zvedne se, na sobě má rakev bez dna, běží za Sobotou. Za scénou): Vrať mi to víko, co kdyby začalo pršet!

NÁROŽNÝ (stereotypně řve): Hrnečku dost! Hrnečku dost!

ZPĚVAČKA (přibíhá s hadrem): Tady máte hadr a koukejte to utřít. Podívejte se, jak to tady vypadá.

NÁROŽNÝ: Já to mám utírat? Já jsem kouzelnej dědeček!

ZPĚVAČKA: Jestli vy jste kouzelnej dědeček, tak já jsem šípková Růženka!

NÁROŽNÝ: Vy jste šípková Růženka? To je skvělý. To máme možnost se konečně zbavit těch zkamenělin. (Popadne Zpěvačku a políbí ji): Růženko, nehledám bohatství, hledám jen čistou lásku!

ZPĚVAČKA (vrazí mu facku): Sprostáku! (Odchází) Chlapi jsou všichni stejní.

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

ZDROJE SCÉNICKÉHO SVĚTLA — osv —

hlavními zdroji scénického světla jsou projekční žárovky (viz) různých typů, konstrukce a příkonu. Na některých jevištích se setkáváme se zářivkami (horizontová baterie), dále s ultrafialovými výbojkami (Černé divadlo) a s žárovkami nízkonapěťovými (nízkovoltovými) a halogenovými. Všechny uvedené zdroje jsou montovány do svítidel a reflektorů (viz).

Pro používání přirozených svět. zdrojů (svíce, petrolejové a karbidové lampy aj.) platí přísné požární předpisy a lze je na jevištích v budovách použít pouze se souhlasem požárního dozoru.

ZNAČKY — div. techn. —

podle divadelní oborové normy ON 91 8005 — Příprava, realizace a evidence scénické výpravy, dále podle ON 91 8008 — Bezpečnostní a informační značení na jevišti, mají značky používané v divadlech sloužit ke sjednocení záznamů postavení scénické stavby, podlahovému označení rozestavění dekorací, nábytku, svítidel aj. a přenosu tohoto záznamu ve srozumitelných symbolech do scénických plánků. Normalizované značky mají dále přispět ke zvýšení orientace na jevišti z hlediska bezpečnosti osob a požární ochrany zařízení a vybavení divadla vůbec.

ZVUK — zvuk —

souhrn elektrotechnických nebo jiných zařízení, kterými pověřený technik (zvukař) provádí scénické zvuky. Rozdělujeme jej do tří skupin: a) scénická hudba — nahraná, nikoliv „živá", provozovaná hudebníky, b) zvukové efekty — např. „playback" (viz), c) zvukové ruchy — konkrétní zvuky — telefon, vítr, výstřely, nárazy vodních vln apod.

Divadelní zvukové zařízení má obv. dvě části: nahrávací a reprodukční. Za výběr scénického zvuku pro určitou inscenaci zodpovídá režisér (příp. ve spolupráci se skladatelem, dirigentem, orchestrem), za zvukovou techniku zvukař.

Ž

ŽAKET — kostým —

odpolední společenský pánský oblek, pozůstávající z černého tříčtvrtečního saka (kabátu) s dlouhými šosy, dvouřadové, obvykle světlé vesty a proužkovaných černých nebo šedočerných dlouhých kalhot. Nezbytnou součástí Ž. je tvrdý přehnutý límec náprsenky a plastron (rozšiřující se kravata).

ŽARDINIÉRA — nábytek —

květinový stolek, případně váza na květiny — prostor v interiéru, určený k pěstování květin.

ŽÁROVKA — osv —

elektrický zdroj světla, vznikajícího přežhavením vlákna wolframu v baňce, naplněné některým netečným (inertním) plynem (dusík, argon, krypton, neon aj.), který zabraňuje rychlému odpařování vlákna. V divadelní praxi nás zajímají především tzv. žárovky projekční. Dělíme je podle tvaru vlákna na horizontální (viz: „Áčko") a vertikální (viz: „Béčko"), dále podle napětí: nízkonapěťové 24 V a pro napětí 120 nebo častěji 220 V; podle příkonu 100—2000 W; tvaru baňky (kulička, hruška, doutník, linea, trubice) a také velikosti patice (E 14, E 27, E 40). Přehled nejběžnějších projekčních žárovek podle typů a W:

Typ	Druh	Příkon ve W	Patice	Určení
704	Kino	500	E 27	RD
707	Kino	1000	E 40	RD
710	Episkop	500	E 27	RD, RDB
732	vert — B	500	E 40	RD, Hl
733	vert — B	1000	E 40	RDMagnet
734	vert — B	1500	E 40	RDMagnet
742	hor — A	500	E 40	RDMost
743	hor — A	1000	E 40	RDMost
744	hor — A	1500	E 40	RDMost
752	Film — B	2000	E 40	RD, RF
Do van a horizontových těles používáme žárovky „linea"				
842	linea	500	E 40	PT, Hl, V,
843	linea	1000	E 40	PT, Hl, V,

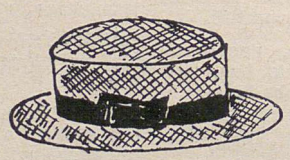
Legenda:

RD — reflektor divadelní portálový
RBD — reflektor divadelní bodový (loutkový)
RDMagnet — reflektor s magnet. měničem barev
RDMost — reflektor divadelní mostový
RF — reflektor filmový
PT — přenosné těleso (koryta)
HL — horizontální lampa
V — vana

Při objednávání žároveк v Divadelní službě, Praha, Masná 15, uveďte u potřebné žárovky vždy typové označení a napětí (120 nebo 220 V).

„ŽÍRARĎÁK" — kostým —

tvrdý slaměný klobouk s černou mašlí, pojmenovaný po rakouském herci z přelomu století jménem Girardi.



ŽEBŘ — techn —

žebřík — (viz „dvojáк")

ŽETON — rekvizita —

hrací známka v ruletě nahrazující peníze
— měděná nebo mosazná ražba, nahrazující kov. mince.

LITERATURA:

A—Ž: Malý encyklopedický slovník — Academia — Praha 1972
Copplestona Trevin: Moderní umění — SNKLU — Praha 1965
Figar Václav: Divadelní praktik — vlastní náklad — Praha 1930
Johansen R. B.: Umenie okolo nás — Bratislava — Obzor — 1965
Larousse: Umění a lidstvo — Odeon — Praha 1967—1974
Kouřil M. prof. ing. arch.: O malém jevišti — Orbis — Praha 1955
Míčko M.: Člověk v umělci — Nakl. ČSTU — Praha 1962
Müller Václav: Abeceda divadelního osvětlování — seriál článků v čas. Amatérská scéna r. 1969—70
Müller Václav: Scénické světlo na malém jevišti — Ústav kulturně výchovné práce 1976 — Praha
Müller Václav: Základy divadelní techniky — Kult. stř. SKN — Brno 1972, 1975
Valová St. prom. fil.: Divadelní technické názvosloví — Dílčí zpráva ScÚ — Praha 1964
Williams R. C.: Technika jevištního osvětlování — Scénografická laboratoř při ND — Praha 1961

ČESKOSLOVENSKÉ STÁTNÍ NORMY A PŘEDPISY:

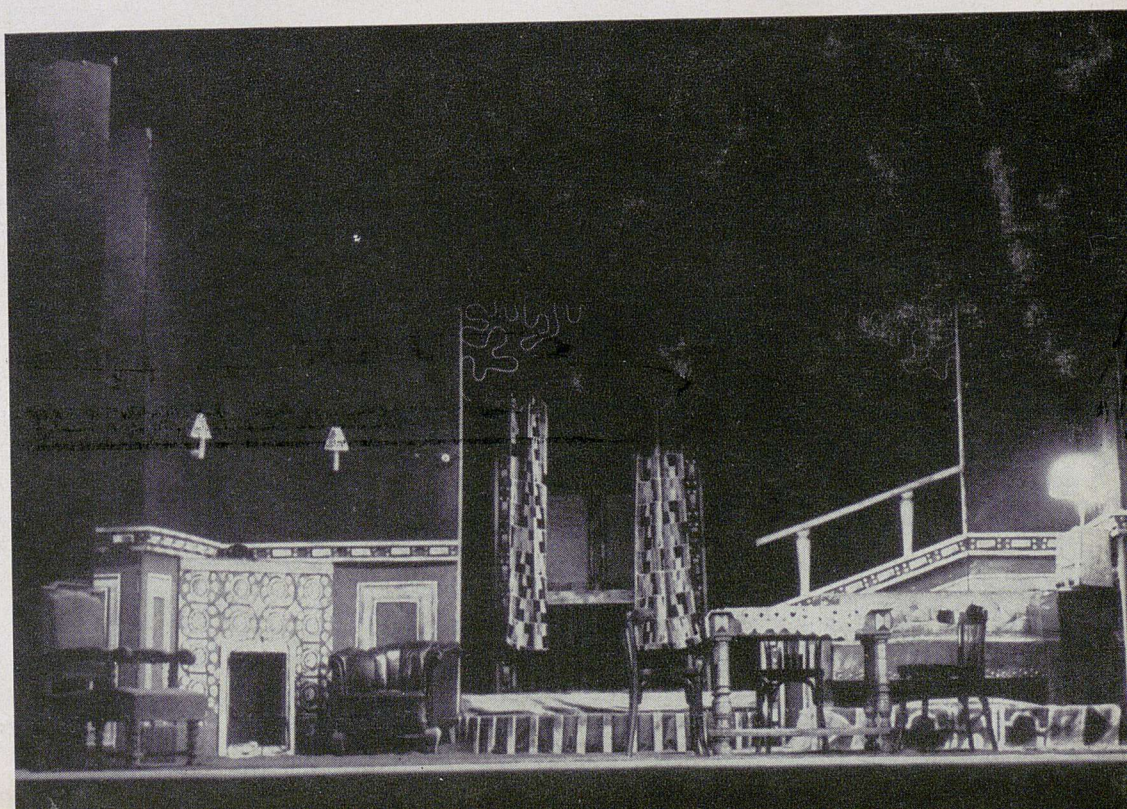
Bezpečnostní předpisy pro divadla — min. kultury — Praha 1963
Normalizace v divadlech (dva díly) — ScÚ — Praha 1972
Provozně bezpečnostní předpisy pro divadla — min. kultury Praha 1974

Toto číslo bylo redakčně uzavřeno v říjnu 1976. Na titulu Lošťákova Chůze po kamení v provedení ústeckého Malého divadla. Foto Čejchan

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXI II), číslo 12, prosinec 1976. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčová. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 115 89 Praha 1, Dlouhá třída 12, tel. 649 51, linka 30. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. —

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.

Nahoře Arbuzovův
Dům na předměstí
(uprostřed A. Kasal)
v provedení souboru
ze Staré Role



Scéna M. Flidra
pro detektivku Past na myši
(inscenace souboru
ze Staré Role)

Divadlo Semafor uvádí Robinsona Kreutzenauera potom a Šípkovou Růženku napřed. Foto Wágner