

as 76

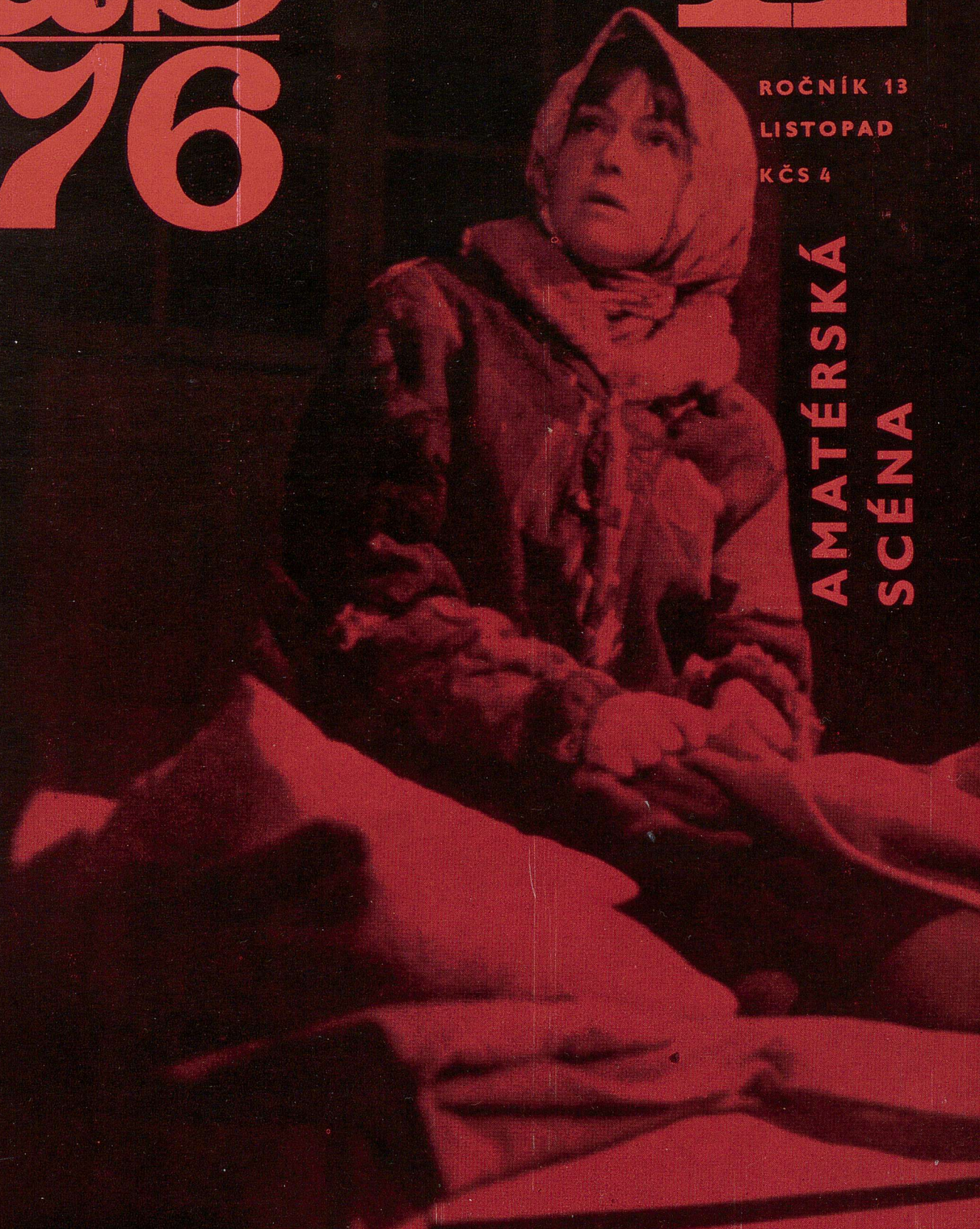
11

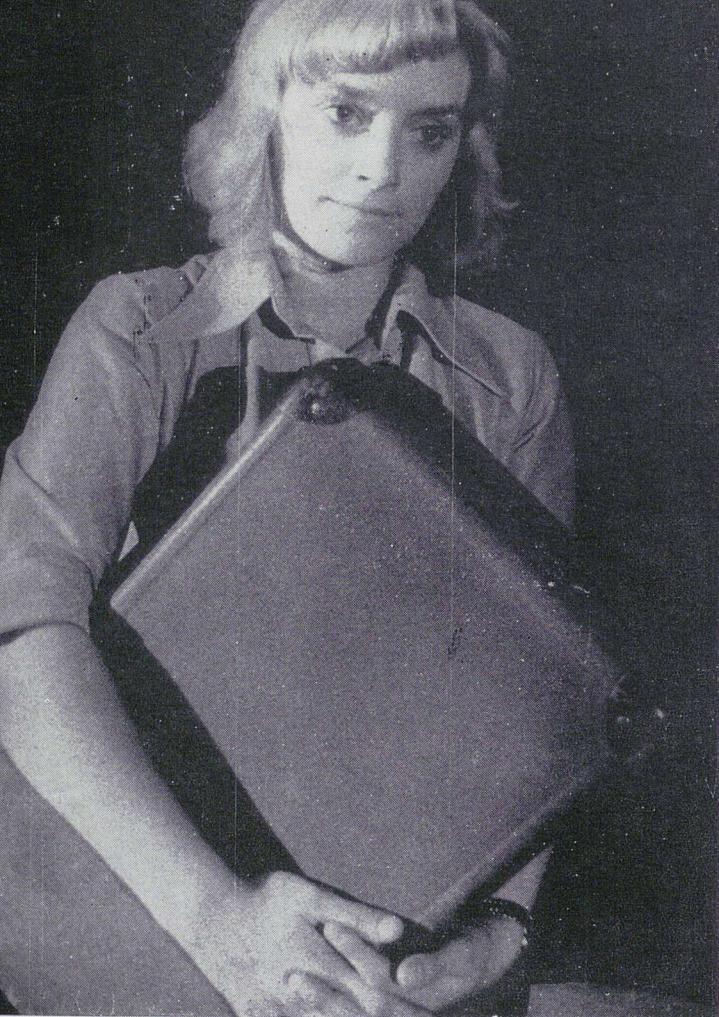
ROČNÍK 13

LISTOPAD

KČS 4

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

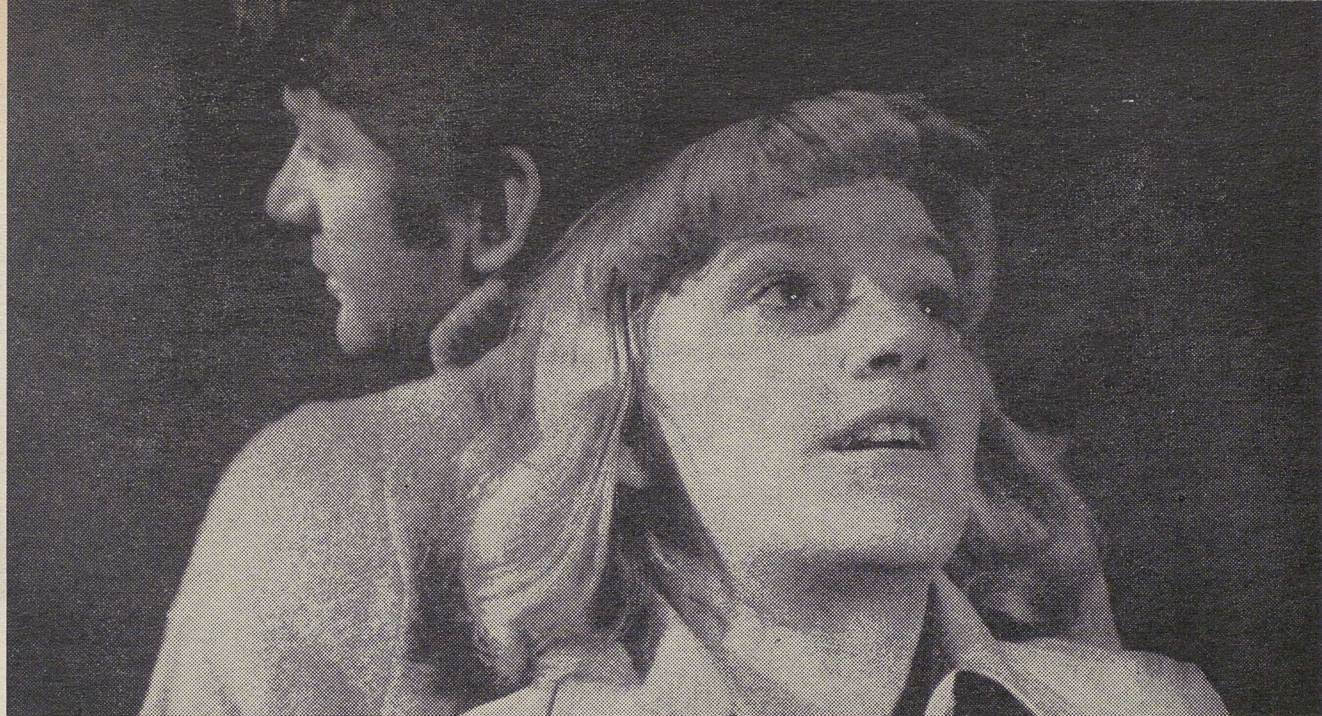




POZDRAV ZE SETUZY

Pozdravujeme vás všechny z „rozkopaného“ Malého divadla ZK Severočeských tukových závodů v Ústí n. Labem. Adaptujeme už rok a doufáme, že to, co jsme nastudovali mezi lešením, maltou a kabely, konečně uvedeme na mateřské scéně. Posíláme pár snímků z naší poslední inscenace – z hry R. Lošťáka Chůze po kamení. Foto A. Čejchan





J. Lavičková (Petra) v ústecké inscenaci
Chůze po kamení. Foto Čejchan

K VÝHLEDŮM AMATÉRSKÉHO DIVADLA

NAD ZÁVĚRY II. NÁRODNÍ KONFERENCE O ZÁJMOVÉ UMĚLECKÉ ČINNOSTI

Ochotnické divadlo již svou podstatou a určením vždy bylo věcí veřejnou. Ale ještě nikdy se mu nedostávalo takové prestiže a podpory od nejvyšších oficiálních orgánů společnosti, jako je tomu v posledních letech — podobně jako zájmové umělecké tvořivosti dětí, mládeže a pracujících vůbec. XIV. sjezd KSČ v roce 1971 proklamoval podporu všestranného rozvoje této vlastní, iniciativní zájmové kulturní a umělecké činnosti, XV. sjezd KSČ považuje zájmovou uměleckou činnost za nedílnou součást socialistického způsobu života, za významný prostředek rozvíjení tvořivých schopností lidu.

Toto zavazující, jedinečné ocenění inspirovalo i jednání a závěry národní konference o zájmové umělecké činnosti (28.—29. září, Brno). Představitelé státních orgánů, společenských organizací a institucí na všech stupních řízení, celý kulturněpolitický a organizační štáb této činnosti jednal o tom, jak v duchu závěrů XV. sjezdu KSČ zabezpečit její vyšší, kvalitativně nový stupeň rozvoje do roku 1980. A především, jak zájmovou uměleckou činnost, její jednotlivé obory, ještě účinněji zařadit do proudu rozvoje celé společnosti v období rozvíjející se vědeckotechnické revoluce.

Perspektivy, poslání, smysl amatérského divadla, jakož i kteréhokoli jiného oboru zájmové umělecké činnosti, lze totiž pochopit jedině v těchto širších souvislostech. Jakékoli papírové spory o to, zda amatérské divadlo má budoucnost v době bouřlivého technického rozvoje, v době nezadržitelného vzestupu televize atd. — jak jsme tomu bývali svědky v minulosti — mají opět jen papírovou cenu. Hledat je nutno v jiném směru, na cestě života! A tento směr na základě vědeckých ekonomicko-společenských i kulturních analýz vytyčuje socialistická alternativa vědeckotechnické revoluce. Proti nebezpečí technokratismu, ohrožujícímu osobnost člověka i samotnou lidskou existenci na této planetě, jak to skvěle vystihl Karel Čapek v RUR, staví socialismus výhledy reálné humanizace člověka i jeho světa.

Proto XV. sjezd KSČ vytyčil takový směr vědeckotechnické revoluce v naší zemi, který ve všech oblastech počítá s dialektickým uplatňováním vzájemných vztahů politiky, ekonomiky a kultury. Ve Zprávě o činnosti strany a vývoji společnosti od XIV. sjezdu KSČ, přednesené S. G. Husákem, se o tom přímo hovoří takto:

„Rozvinutá socialistická společnost — jejíž budování je obsahem dané etapy — je charakterizována zejména spojováním výsledků vědeckotechnické revoluce s novými společenskými vztahy, komplexním řešením politických, sociálně ekonomických, kulturních a ideově výchovných otázek, jež umožňuje uspokojovat stále rostoucí potřeby lidí.“

Do popředí vstupuje tedy vzájemná podmíněnost dalšího rozvoje materiální a technické základny společnosti s růstem všeobecné kulturnosti, s rozvíjením harmonické osobnosti ideově vyspělého, pracovně a odborně zdatného, politicky uvědomělého, mravně a esteticky jednajícího, kulturně vzdělaného a fyzicky zdravého aktivního člověka.

V tomto smyslu pak XV. sjezd charakterizoval smysl a poslání zájmové umělecké činnosti. Má být

- součástí socialistického způsobu života,
- prostředkem rozvíjení tvořivých schopností,
- formou účasti pracujících na tvorbě kulturního bohatství společnosti.

Lze říci, že ještě nikdy předtím nebylo poslání zájmové umělecké činnosti formulováno tak pregnantně a v souvislostech celého společenského vývoje, založeného na jednotě politiky, ekonomiky a kultury. Je to poslání trojitelné, v němž jednu část nelze odtrhnout od druhé, v němž všechny části vzájemně souvisejí, protože je to poslání vystihující život a předznamenávající jeho nové kvality.

Každý program, má-li být programem pro život, musí vycházet z onoho určení, které zájmové umělecké činnosti vytyčil XV. sjezd KSČ. Z tohoto hlediska zájmové umělecké činnosti (a tedy ani amatérskému divadlu) vůbec nemusí a nemůže překážet ani ten nejbouřlivější rozvoj televize a jiných prostředků hromadného sdělování informací a prezentace uměleckých děl, protože smysl

této činnosti je jinde, je v rozvíjení tvořivé činnosti člověka ve volném čase i v práci, je v uplatnění nejvlastnějších bytostních vlastností člověka.

Princip tvořivosti — tak charakteristický projev, který nazýváme zájmovou uměleckou činností — byl vysoce vyzdvížen XV. sjezdem KSČ jako nejvlastnější, stále se obnovující a nevyčerpatelný zdroj socialistické společnosti. Proto sjezd uložil rozvíjet jej jak ve výrobním procesu, tak v celém našem společenském životě.

Je-li program rozvoje zájmové umělecké činnosti, a tedy i program a perspektivy amatérského divadla, založen na těchto širokých celospolečenských souvislostech, má nekonečné možnosti. Je pak už věcí konkrétního plánování stanovit si určité etapy, v současném případě do r. 1980. A to je smyslem Pětiletého plánu rozvoje zájmové umělecké činnosti, projednaného národní konferencí, to bude smyslem plánů na všech stupních řízení i plánů rozvoje jednotlivých oborů, které mají být vzájemně sklobeny tak, aby zajistily jednotný směr „hlavního náporu“.

Jaký je to směr, jaké jsou hlavní programové cíle?

Stručně je lze shrnout do těchto čtyř skupin:

- I. Další rozšiřování účastnické základny, a to zejména z řad dělnické a zemědělské mládeže,
- II. Zvýšení ideové úrovně a společenské angažovanosti,
- III. Prohloubení ideové odborné péče,
- IV. Orientace na místa a pracoviště, na problematiku nejbližšího okolí.

Těmto programovým cílům mají odpovídat příslušná politicko-organizační opatření. Je nutno zdůraznit, že nejde o izolované okruhy, ani o hierarchii pořadí jednotlivých úkolů, protože jedině v komplexnosti mohou být reálným programem.

Vzhledem k tomu, že v současnosti se pracuje na programech rozvoje jednotlivých oborů, pokusme se — alespoň pro první inspiraci — vytypovat, jak by se měl pětiletý plán rozvoje zájmové umělecké činnosti aplikovat na amatérské divadlo.

A jsme již u problému: co to je „amatérské divadlo“? Stačí jen mechanicky aplikovat obecnou charakteristiku, že jde o „neprofesionální kulturní aktivitu lidí, kteří se z přirozené potřeby a z vlastního zájmu ve volném čase zabývají soustavným hlubším sledováním divadla a sami se v tomto oboru v různé míře aktivně projevují“ (parafraze ze Zásad rozvoje ZUČ)? I kdybychom tuto charakteristiku doplnili jinak velice žádoucím určením tohoto jevu jako třídně a ideově vyhraněně socialistického, nevyhne se dvojím nebezpečí: buď za amatérské divadlo budeme považovat jen činohru klasického typu, a tím jej v rozporu se životem zredukujeme jen na jeden typ, anebo vlastnosti činohry se pokusíme vztahovat i na rozmanité typy slovesného projevu, a tím se dopustíme mechanického zjednodušení problematiky. Vývojem vznikla široká škála divadelních kolektivů: liší se od sebe velikostí, věkovým složením (dětské, mládeže, dospělých), sociálním složením (vesnické a městské), dramaturgicky a inscenačně (činohra, „malé jevištní formy“, divadla poezie, kabarety atd.), účelem (agitační kolektivy, smíšené umělecké skupiny atd.), přičemž praxe směřuje neustále k vytváření dalších typů, zejména syntetických jevištních projevů anebo i oborově zcela nevyhraněných (např. u neorganizovaných skupin mezi mládeží). Z tohoto faktu nutně vyplývá, že každý programový cíl lze aplikovat na obor jen s přihlédnutím k jeho jednotlivým typům, k jejich specifitě. Tento metodický přístup musíme mít neustále na zřeteli, neboť nám odhalí zvláštnosti jednotlivých oborů i uvnitř nich a umožní je využít v zájmu dalšího rozvoje.

Pokud jde o výchozí účastnickou základnu, oficiální statistiky operují jen pojmy „divadelní“ a „loutkářské“ kolektivy, dále se uvádějí skupiny uměleckého přednesu a smíšené umělecké skupiny. I když takové členění je jistě vágní, přece jen poskytuje základní rámcovou orientaci vývoje, stavu a perspektiv dalšího rozvoje. Z toho hlediska mají statistiky co říci k našemu tématu.

Především celkově: V ČSR jsme měli k 31. XII. 1975 17 303 kolektivy ZUČ s 325 918 členy, kteří jen v roce 30. výročí osvobození naší vlasti uspořádali na 244 198 veřejných vystoupení. (Násobme tento počet počtem diváků a posluchačů a vyjdou nám milióny obyvatel jako široký prostor, v němž se realizují společenské funkce zájmové umělecké činnosti.) Z hlediska vývoje je zajímavé, že pokles kolektivů, který byl charakteristický pro léta 1963 až 1970, byl nejen zastaven, ale došlo po dlouhé době opět k vzestupné linii: ve srovnání s rokem 1971 máme kolektivů více o 51 %, členů o 69 %, veřejných akcí o 65 %. I když pravděpodobně nelze počítat v blízké budoucnosti s takovým trendem, přece jen je nutno vidět, že pořád ještě máme značné rezervy u jednotlivých věkových a sociálních skupin, a to zejména u mládeže. Z faktu, že např. více než 300 000 mladých dělníků je soustředěno v učňovských domovech, vyplývá, že orientace na zvýšení podílu zejména učňovské mládeže je zcela reálná, budou-li k tomu vytvářeny potřebné podmínky.

Amatérské divadlo se na vzestupném trendu v letech 1971—1975 podílelo tak, že se octlo na pátém místě mezi všemi obory oficiální statistiky. S téměř 35 000 účastníky tvoří více než 10 % celé účastnické základny zájmové umělecké činnosti. Pravdou však je, že jeho vzestup nebyl tak rychlý, jako např. u pěveckých sborů, uměleckého přednesu, u folklórních souborů, hudebních a výtvarných; je to mimo jiné dáno i povahou oboru, který počítá s kádrovými investicemi do perspektivy, tím spíše, že na vzestupu mají podíl především mladí lidé. V současné době máme 1637 divadelních kolektivů (kromě loutkářských, skupin uměleckého přednesu a smíšených uměleckých skupin), z toho nejvíce v krajích Jihomoravském (375), Severomoravském (310), Východočeském (258), nejméně v Praze (52). V samotné Praze však v letech 1971—1975 se počet kolektivů i účastníků zvyšoval mnohem rychleji než v kterémkoli jiném kraji (kromě Západočeského), ba dokonce v Jihomoravském kraji došlo u divadelních kolektivů k určitému poklesu. Tento příklad mimo jiné svědčí o tom, že ani amatérské divadlo není jen věcí určitého regionu, v němž se mu tradičně daří. Za určitých okolností se může stát přitažlivou náplní volného času i v takovém městě, kde je přece jinak dostatek příležitostí ke kulturnímu životu, ke společenské zábavě.

Celkový i podrobnější rozbor všech údajů o současném stavu amatérského divadla by jen potvrdil, co jinak platí pro celou zájmovou uměleckou činnost: těžiště jejich funkcí a jejich poslání v socialistické společnosti se čím dál více posouvá do prostoru, v němž je nezastupitelná — do tvorby socialistického životního způsobu, do rozvíjení tvořivosti v umění a ve všech oblastech práce a života, do zvelebování kulturního bohatství společnosti. Ani televize, ani rozhlas, ani sebelepší představení profesionální scény nemohou nahradit zájmovou uměleckou činnost v těchto funkcích tak vysoce vyzdvížených XV. sjezdem KSČ: mohou ji však stimulovat, inspirovat, podněcovat tak, aby ve smyslu Leninových slov vychovávala z lidí tvůrce nového života. Neexistuje tedy žádný rozpor mezi profesionální a amatérskou scénou, jejich poslání je předurčuje ke spolupráci a vzájemnosti. A v politickém smyslu nejde o nic jiného a o nic menšího, než o prohloubení spojení tvůrčí umělecké inteligence s dělnickou třídou a s třídou družstevníků rolníků, s jejími členy, kteří ve volném čase po své práci také malují, hrají, zpívají, tvoří a interpretují umělecká díla.

Tím je dané specifikum amatérské scény, jejích problémů a perspektiv. Bude již věcí plánu rozvoje jednotlivých slovesných oborů do roku 1980, aby se v něm počítalo nejen se současnými problémy, ale i s onou perspektivou, která je součástí výhledu celé naší rozvinuté socialistické společnosti a jejího dalšího rozvoje. Jedině v tomto komplexním pohledu má amatérské divadlo svoji budoucnost, společenskou prestiž, podporu i uplatnění jako pozitivní síla v rozvoji člověka.

PAVEL VRANOVSKÝ

IVAN OLBRACHT A DIVADLO

Významným rysem osobnosti Ivana Olbrachta byl jeho vztah k divadlu, patrný v celém jeho životě a díle, zejména však v prvním jeho tvůrčím období, které vyvrcholilo v letech první světové války a vyznačovalo se usilovným hledáním cesty občanské a umělecké angažovanosti budoucího předního socialistického spisovatele, komunistickeho novináře a kulturně politického pracovníka.

Vztah k divadlu provázal syna Antala Staška již od útlého dětství. Jako chlapec miloval loutkové divadlo, za studentských let v rodných Semilech hrál a režíroval ochotnické divadlo, jako redaktor sociálně demokratických vídeňských Dělnických listů psal fundované divadelní recenze, organizoval divadelní představení pro českou dělnickou menšinu a pokoušel se i o vlastní dramatickou tvorbu.

V Olbrachtově mládí žily Semily bohatým divadelním ruchem. Zájem Kamila Zemana o divadlo byl posílen i rodinnými vlivy, neboť jeho matka za svobodna patřila k předním semilským ochotnicím, divadlo hráli jeho strýcové, bratraci a sestřenice, rovněž tak i bratr Vladimír. Není divu, že chlapec, který od dětství měl k divadlu vřelý vztah jako divák, realizoval svůj bytostný zájem o veřejnou kulturní činnost nejdříve prostřednictvím divadla. První léta století — období Olbrachtových pražských vysokoškolských studií — jsou poznamenána jeho rozsáhlou ochotnickou aktivitou. Semilští studenti, studující v Praze, byli oporou semilského ochotnického spolku. Divadelní činností se zabývali i na svých pražských schůzkách. (Pro jednu z nich složil koncem roku 1901 Olbracht dokonce „velkou tragédii“, jejíž text se nedochoval.) Plně využívali možnost návštěv pražských divadel a zkušenosti uplatňovali ve vlastní herecké a režijní činnosti i v ovlivňování ochotnického repertoáru.

V letech 1901—1906 vystoupil Olbracht na semilských prknech v jedenácti hrách, jak o tom svědčí archivní doklady. Vytvořil mj. postavu hraběte Kounice v Bozdchově Zkoušce státníkově, Tětěřeva v Gorkého Měšťácích, učně Ferdíka v Šamberkově Jedenáctém příkázání a Kláska v Jiráskově Lucerně. Repertoár semilských ochotníků tehdy tvořila soudobá tvorba a převažovaly v něm hry trvalých hodnot. Zásadou studentů bylo, jak na to po letech sám Olbracht vzpomíná, že se snažili přenést na semilské jeviště kus stylu a umělecké disciplíny.

Po roce 1905, kdy dozrává Olbrachtovo sociálně demokratické přesvědčení, pomáhá vytvářet v Semilech dělnické divadlo. Podle vzpomínky soudružky Anny Davidové pracoval v Semilech se sociálně demokratickou mládeží i režíroval jim divadelní představení na malém skládacím jevišti v hotelu Slávie.

V době vídeňského pobytu, kde působil jako redaktor českého sociálně demokratického deníku Dělnické listy, se Olbracht pouští i do vlastní dramatické tvorby. V roce 1910 napsal tragickou aktovku Pátý akt. Hra je historickým podobenstvím vyjadřujícím dilema mezi věrností ideálu a politickou přizpůsobivostí. V příběhu z protireformační doby se snaží najít vězněný vůdce selské rebelie, odsouzenec k smrti, východisko z tragické situace. Přesvědčování jeho blízkých — ženy a bývalých druhů, kteří odvolali a přizpůsobili se — a ideologický nátlak kněze, který vězni slíbil záchranu života, vede hrdinu k zřeknutí se kacířství a slibu věrnosti feudálnímu pánu. Po tomto prohlášení však církve i feudál věrolomně poruší slib a vůdce vzpoury popraví.

Vypjatá ideovost hry je vyjádřena nedivadelně — rétoricky, barokizujícím stylem, zejména v promluvách rebelových a knězových, a působí jako traktát. Autor si byl vědom dobové poplatnosti své hry a sebekriticky ji charakterizuje devět let po jejím vzniku, u příležitosti jejího knižního vydání, jako dokument „o dobách dávno minulých, o náladách určených krvavými západy nad Vídní, kdy nebolela jen otázka, zda bude nutno umírat, ale kdy

v šerých úkrytech duše rodily se již představy, jak bude třeba umírat“.

Pozdní vydání hry způsobilo několik okolností. Původně měla být libretem hudebního ztvárnění, k čemuž nedošlo. Poté ji měl malíř, který k ní chtěl nakreslit barokní výzdobu, což se opět nestalo. Po vydání první Olbrachtovy knížky debutanta jménem svého bratrance Františka Borového požádal o rukopis kamarád z dětství Stanislav Minařík — pozdější nakladatel. Od r. 1913 ležela v nakladatelství a její vydání posunuly válečné poměry až do r. 1919.

V roce 1911 vyšla v Kopřivách další (a zároveň poslední) Olbrachtova dramatická etuda, komediální jednoaktovka „Universeum“, obchod vším. V ryze příležitostném epizodickém skeči na příběhu muže pochybné existence — miliardáře Čížka — ukázal pravou tvář měšťácké politiky a jí sloužícího bulvárního tisku, v nichž za peníze je možné vše — falšování historie, matení veřejného mínění, vyvolání davové psychózy i koupě titulů a politické kariéry.

Olbrachtovo vídeňské období znamená zároveň další kvalitu jeho vztahu k divadlu, spočívající v práci organizátorské a s ní spojené recenzní činnosti.

Jako sekretář sociálně demokratické kulturní organizace „Máj“ organizoval vídeňská představení předních českých souborů pro českou dělnickou menšinu. Jeho zásluhou vystupovaly na jevištích Dělnických domů činoherní kolektivy pražského Národního divadla, brněnského a ostravského divadla v čele s Jaroslavem Kvapilem, Růženou Naskovou, Marií Hübnerovou, Rudolfem Matyssem a dalšími významnými představiteli českého režijního a hereckého umění. Na repertoáru byly převážně hry českých autorů — Stroupežnického, Jiráska, Preissové, Bozděcha, Zeyera, Šrámka a dalších.

Většina představení byla vždy vyprodána a na řadu zájemců se nedostalo. Publikum tvořily převážně dělnické masy, které byly v této době reprezentanty a oporou českého kulturního života ve Vídni. Náročné publikum, vychované dlouhodobou a cílevědomou kulturně výchovnou prací jednoty „Máj“ a Dělnickými listy, dovedlo ocenit hru i její ztvárnění. Hostující umělci si toho byli vědomi a vesměs podávali vrcholné výkony. Nešlo tu v žádném případě o výron citů sentimentálního vlastnictví, ale o vědomí plně profesionální odpovědnosti za závažnou uměleckou práci, která v tomto případě měla vyhraněný charakter kulturně politický.

„Dramatické umění není všechno, ani umění není vše a jistě jest možno i jinak se vyžítí, ale přece jest i umění součástíou kulturního života, potřebujeme ho a toužíme po něm. A v našich poměrech více, než kdokoli jiný, a kdekolí jinde,“ zdůrazňuje Olbracht v článku o hostování Národního divadla ve Vídni, který otisklo Právo lidu 23. 1. 1916.

Provádění této činnosti naráželo na mnoho překážek ze strany české měšťácké menšiny, rakouských kruhů (později i německé sociální demokracie, která pro tato představení odmítala propůjčovat Dělnické domy) a některých reakčních představitelů ve vedení zvaných divadel. Známý je například postoj tehdejšího ředitele Národního divadla dr. Gustava Schmoranze, který po šest let odmítal zájezdy činohry do Vídně a po příslibení používal různých triků k jejich znemožnění (Olbracht to líčí v humoresce Veselá povídka z Vídně).

Většinu představení Olbracht recenzoval v Dělnických listech. Ve všestranných rozborech fundovaně zhodnotil drama a jevištní ztvárnění režijní, herecké a scénografické. Jeho pozornosti neunikly ani drobné úlohy, ani technické detaily herecké práce a inscenačního ztvárnění. „Právě v tom spočívá síla dokonalého divadla, že není úloh hlavních a úloh vedlejších, že vše jest jediný harmonický celek,“ píše 22. ledna 1916 v kritice představení

Šrámkova Léta. Jeho recenze však nejsou pouhým estetickým hodnocením. Nezapomíná na čtenáře, kterým jsou jeho slova určena, a dokáže je zasvětit do tajů umělecké práce, seznámit je s její náročností a podnítit jejich vlastní tvořivou kulturní činnost.

„Genialitě se nedá naučiti. Ale něčemu se přece naučiti možno: pít!... Učte se tedy alespoň pít! Jest sice jen malou součástkou dokonalosti, ale přece součástkou a první podmínkou,“ instruktivně zdůrazňuje v již zmíněné recenzi.

Za rozhodující v divadle (a v umění vůbec) považuje ideové působení. Dbal na to při sestavování repertoáru a zdůrazňoval to ve své recenzní činnosti. Šlo mu i o připravenost diváka, a neváhal proto před představením informovat v tisku o hře a zejména o jejím ideovém poslání. Přirozeně preferoval pokrokové, protiměšťácké a revoluční hry. Zasadil se o provedení Gorkého dramatu Na dně, přivítal nekonformní režii Maxe Reinhardta v jeho proticírkevní inscenaci Vollmoellerova Miráklů, velkou pozornost věnoval zárodkům socialistické dramatiky a socialistického divadelnictví. Jejich základy viděl v proletářské tematice a v dělnickém divadle. Chápal náročnost tohoto úsilí a uvědomoval si, že socialistická literatura se rodí za obtížných podmínek a prodělává složitý vývoj, neboť staré látky jsou vyčerpány, nové jen zvolna dozrávají, a není proto odvahy k nim sáhnout. Drama skutečně socialistické nesmí být podle jeho názoru pouhou agitkou a schematickým provedením tradičních postav a konfliktů, ale strhujícím uměleckým vyjádřením boje za novou společnost.

Olbrachtův vztah k divadlu je koncentrovaně vyjádřen v románu Podivné přátelství herce Jesenia, v díle, které uzavírá první etapu jeho tvůrčího úsilí. Motivy divadla, herectví i dramatické stavební prvky jsou v řadě jeho raných próz (Měšťané a dělníci, Dvě kapitoly románu, Hra na pohádku, Bratr Žak, Žalář nejtemnější), do tohoto románu však transformovaně vešlo všechno, co posud Olbracht k divadlu cítil, co zažil, co sám divadelně realizoval, co bylo jeho filozofickým názorem na divadlo (v širším smyslu na umění), včetně pochybností a hledání východiska.

Nejde jen o vnější znaky tohoto hereckého románu, spočívající v tom, že protagonisty jsou herci — Jiří Jesenius, Jan Veselý, Klára Brožková, děj se rozvíjí převážně v divadelní atmosféře, jednotlivé kapitoly jsou označeny názvy tehdy běžně hraných dramát světového repertoáru (Hamlet, Most, Úklady a láska, Strašidla, Vláda tmy, Nad naši sílu, Naděje), ale o celou vnitřní strukturu díla, projevující se v kompozici vystavěné podle dramatických zákonitostí, „dózovanosti“ jednotlivých kapitol, psychologické projekci postav a řazení epizod.

V antagonistických a tím i neobyčejně dramatických postavách Jiřího Jesenia a Jana Veselého vyjádřil autor dvojí pojetí a přístup k herectví: realistické a intuitivně výrazové.

V dějových a úvahových pasážích ožívá obraz loutkového divadla, venkovské šmíry, pražských divadel (včetně Národního), lesku premiér, intrik zákulisí, pikanterií bohémského života herců, každodenní dřiny, role kritiky a kritiků, vesměs vycházející z vlastní autorovy empirie. Prolíná se tu dětské okouzlení divadlem se studentskými zážitky vášnivého ochotníka, vzrušením debutujícího autora, nadhledem kritika, zaujetím divadelního organizátora a skepsí povýšeného estěta. Olbracht předvádí divadlo z různých stránek, v celé jeho polyfunkčnosti — z pohledu diváka, dramatika, režiséra, herce, organizátora a kritika — a nebojí se uvést ani rozporné a protikladné soudy.

Svět divadla, „svět sám pro sebe, vyžadující celého člověka a stravující ho ohněm, svět často protikladný, ale vždy milovaný“, jak ho v románu charakterizuje, však Olbrachtovi není samoučelem. Patos díla i celkové vyústění dává za pravdu Jeseniově (a to je tendence Olbrachtova), že divadlo (umění) nemůže být více než život, že je jen částí života, že se životem inspirováno, životu se pod-

řizuje a život zřejmě ovlivňuje. Zdůrazňuje myšlenku, že divadlo (umění) není metafyzickým zjevením, ale usilovnou prací, jejíž úspěšné výsledky jsou vykoupěny sebeobětí, pílí a odříkáním. Nejvyšším kritériem umělecké dokonalosti je opět život, neboť „nejde jen o umění, jde o více: o život.“ Po vnitřní katarzi v mezí životní situaci, jakou je válka, si to Jesenius plně uvědomuje a své jednání tomu plně podřizuje. Velikost jeho umění tím neztrácí a jako člověk se plně realizuje. Metaforický a symbolický výklad umění a jeho kategorií, jak je Olbracht v románu podává, je vyjádřením marxistického chápání podstaty a role umění a je zároveň přitakáním syntetickému proudu realistického pojetí skutečnosti.

Všechny podstatné otázky vztahu k dramatickému umění Olbracht vyřešil v první vývojové etapě svého života a díla. I když se divadelní tvorbě později již nevěnoval, zájem o divadlo neztratil. Při návštěvě sovětského Ruska se intenzivně zajímal o organizaci porevolučního divadelnictví a v známém dopisu Jaroslavu Kvapilovi, tvořícím obsah třetího svazku Obrazů ze soudobého Ruska, zevrubně informoval o kvalitativně nové úloze socialistického divadla. Výstižným srovnáním našich a sovětských poměrů dokázal omezenost měšťácké kulturní politiky a perspektivnost jejího socialistického pojetí. Pobyt v Rusku mu zároveň odhalil nové netradiční možnosti dramatického umění — sborové recitace a masových inscenací. Pochopil tam obrovskou kulturně politickou úlohu filmu, což ho už tehdy inspirovalo k scénaristické práci. V průběhu třicátých let řadu těchto podnětů realizoval.

Ve čtvrtém období Olbrachtova života a díla po r. 1945 — zasvěceném převážně aktivitě kulturně politické, věnoval z titulu své funkce vedoucího IV. odboru ministerstva informací, jemuž podléhal rozhlas, zvláště pozornost dramatickému vysílání, které zprostředkovávalo nejširším vrstvám lidu a zejména mladé generaci postižené protektorátní výchovou poznání základních děl světové dramatiky v nejlepším uměleckém provedení. Jako poslanec Ústavodárného národního shromáždění vystupoval proti reakčním tendencím, které brzdily demokratizaci našeho divadelního života.

V osvobozené republice dočkala se dramatizace i některá beletristická díla Ivana Olbrachta.

V r. 1946 uvedl E. F. Burian na scéně divadla D 46 ve vlastní režii svou dramatizaci Žaláře nejtemnějšího. Maximálně respektoval autorův text, takže inscenace byla jakýmsi oživením četby románového díla.

Eva Vrchlická dramatizovala pro Národní divadlo v roce 1951 Annu proletářku. Inscenace „hry o dvacátém roce“ o deseti obrazech byla uvedena v režii Antonína Dvořáka a ve výpravě Arnošta Paderlíka na scéně Tylova divadla 7. prosince 1951. V inscenaci hráli přední herci: Annu Jarmila Krulišová, Toníka Vítězslav Vejražka, Ruběšovy Bedřich Karen a Jarmila Kronbauerová, Podhradského Zdeněk Štěpánek, Šmerala Jaroslav Průcha, Tuzara Karel Höger.

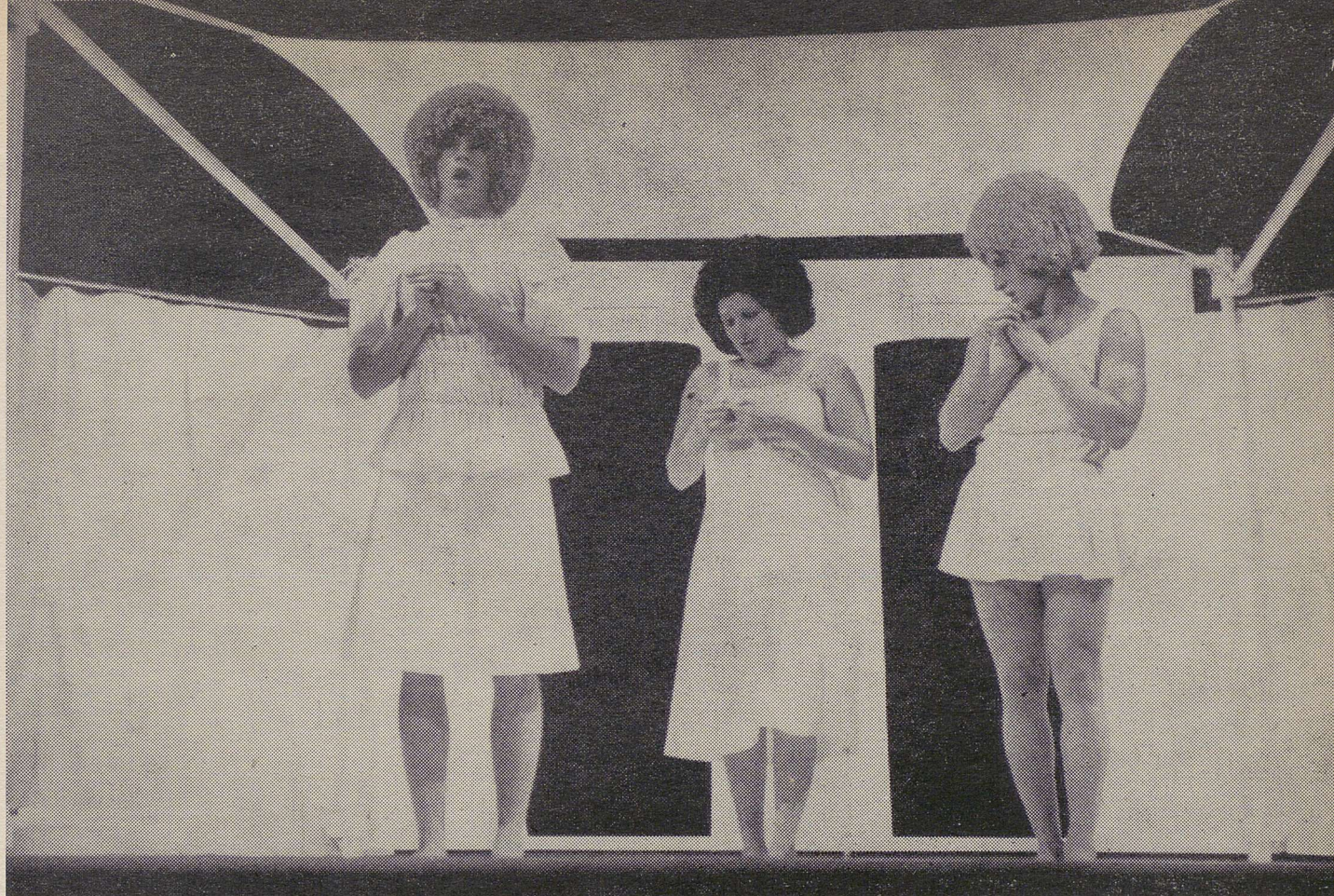
V r. 1955 uvedl herec Rudolf Jančařík celovečerní představení Nikoly Šuhaje, loupežníka. V jeho podání zazněl asi o třetinu zkrácený text slavného románu v desítkách repríz po celé republice.

V r. 1969 uvedlo libeňské divadlo S. K. Neumanna dramatizaci povídky Bratr Žak v přepisu a režii Karla Pokorného. Tato inscenace byla uvedena s některými přírodními exteriérovými dotáčkami v roce 1973 i Československou televizí.

V poslední době došlo i k dvěma muzikálovým adaptacím Nikoly Šuhaje, loupežníka, jež byly uvedeny několika divadly.

Olbrachtův vztah k divadlu a vztah divadla k Olbrachtovi je tedy jen zdánlivě dávnou uzavřenou kapitolou. Můžeme-li z hlediska celkového hodnocení jeho tvůrčí činnosti řadit tuto oblast do sféry vedlejší a příležitostné, neznamená to, že by mnohé cenné podněty byly pouze záležitostí kulturně historickou. Mají platnost trvalou a jsou aktuální pro teorii a praxi socialistické kulturní politiky.

V L A S T I S L A V H N Í Z D O



Mincův záběr ze zelenečské inscenace Plautova Chvastouna

REŽISÉŘI A HERCI

Začnu představením, které letos na Hronově bylo přijato asi nejvíce jednoznačně — bohužel v negativním smyslu: kroměřížským Nasredinem. A řeknu hned na počátku, že na málokteré představení jsem se tak těšil jako právě na tohle. Neboť stejně jako mnozí — a možná skoro všichni diváci — jsem vycházel z předpokladu, že nám herecky zkušený soubor, v inscenaci nepochybně zralého profesionálního režiséra, který soubor zná a dlouhou dobu s ním pracuje, předloží hru sice problematickou, ale v každém případě v mnohém přitažlivou. A stejně jako drtivá většina jsem byl výsledkem zklamán.

Ten hronovský večer se Kroměřížským nepovedl. Vědí to oni sami, víme to my, hronovští diváci. O tom není a nemůže být sporu. Jenže velká část diváků vykřikla ono oblíbené heslo všech Hronovů, které se vždycky objeví, jakmile je prezentována vyloženě nepovedená inscenace: Proč je to na Hronově, vždyť to sem nepatřil! A v případě Nasredina si dovolím patřit k oné asi nepatrné menšině, která bude a je toho názoru, že ten Nasredin na Hronov 1976 patřil. Neboť byl něčím víc než jenom nezdařeným představením. Měl v sobě totiž náboj, který mohl — kdyby byl dobře vystřelen — doletět dál, než bývá v amatérském divadle zvykem. Ale protože jsme se v divadle nudili, protože jsme si kladli otázky nad tím, jak je právě tohle od Kroměřížských možné, tak jsme ten náboj přehlédli. Alespoň v té chvíli, kdy jsme vycházeli z divadla. Ale neměli bychom to udělat teď, kdy už máme dost času na to, abychom věci v klidu hodnotili.

Tak tedy: tohle představení bylo režijně perfektně uděláno. Nerozumím tím jenom vůli — drtivou většinou reali-

zovanou — k preciznosti. Mním tím především bohatou polyfonnost, mnohohlasost režijní partitury. Mnozí si pamatujeme na slavného Mahenova Nasredina v samotných počátcích Disku, který byl jedinečnou komediální příležitostí pro herce. To bylo ono režijní a herecké jednotící gesto, ústřední princip, který všemu dodával rozhodující základní význam. Kroměřížská Hajdova inscenace tohle odmítla. Chtěla konfrontovat, srovnávat množství významů a výrazových rovin. Vedla je vedle sebe, proti sobě, nad sebou. A zřejmě kdesi na konci se měla ze vzájemného propletení a svázání všech těchto témat zrodit jasně čitelná výsledná idea představení. Proto vykročil Hajda na jedné straně až skoro k znakovému divadlu (viz práce s jakýmsi chórem, který byl veden v podstatě muzikálovým pohybovým způsobem), aby na straně druhé položil v některých hereckých výkonech důraz na psychologickou studii s jasnými sociálními motivacemi (viz třeba postava nosiče fekálií, jež byla hrána naprosto čistými prostředky tradičního realistického herectví). Rozpětí to bylo více než pozoruhodné — na amatérských jevištích ne tak často vídané. Žel, každý z těch prostředků zůstal jaksi izolován, fungoval sám o sobě. Dohromady se nesložily, nestvořily rozhodující myšlenkový akord. Neboť nebyly herecky naplněny. — Spěchám hned dodat: nikoliv jen vinou herců — nebo ještě lépe nikoliv především vinou herců. Režisér je v tom také. A jeho podíl je ještě větší.

Soubor z Liptovského Hrádku přivezl na letošní Hronov zcela netradiční úpravu i inscenaci hry Josefa Hollého GeJo Sebechlebský. Nicméně, říkám-li netradiční, mám tím na mysli především netradičnost ve vztahu k tomu, jak

se tento text hrával po dlouhou dobu: jako žánrový realistický obrázek. Ale už méně bych si troufl tvrdit, že je to představení tak zcela netradiční vzhledem k tomu, co jsme v posledních letech od slovenských divadelních amatérských souborů na Hronovech vídávali.

Ano, všechna čest a sláva jim. Troufají si na klasiku — především svou slovenskou klasiku — docela jinak než my. A tím my rozumíme i drtivou většinu profesionálních českých divadel. Vědí, že divadlo má dnes prostředky, které zejména v pohybové, gestické složce mohou vytvářet a přinášet nečekané a někdy až šokující významy. Vědí, že psychologický výklad role není jediný. Že lze objevovat rozlohu postavy i odjinud — od pohybové mrštnosti do typových vlastností herce. A konečně vědí, že text klasika nemusí být jenom pietně vykládán, že jej lze také přetvářet k obrazu svému.

Když se představení postavená na tomto vědomí před nějakým časem objevila, byli jsme nadšeni. Neboť jako by se do celku československého amatérského divadla vléval nový proud — životodárný, obohacující. A mám-li mluvit za sebe, potom jsem už několikrát litoval, že tento styl práce zůstal zatím vyhrazen jen slovenským souborům, že se ho zatím neujal nikdo u nás v Čechách.

Jenže... Ta inscenace Geľa ukázala, že vzít tento způsob práce bez vnitřního zažití je strašně nebezpečné. Neboť tradice tohoto typu — a tradice má v sobě vždycky také prvky retardující konvence — se rodí příliš lehko. Především jako tradice schválností. To jest všechno dělat jinak, než se dělalo doposud. Bez hlubšího opodstatnění, bez oné míry logiky — byť logiky zcela divadelní — jež je stále nutná. A potom jako tradice s výraznou kon-

Gara (J. Jörka) a Belan (V. Hettflejš) z úpické inscenace Sonatiny pro páva. Foto Špür



Mincův záběr z říčanské Romance ve třech

vencí jakýchsi režijních prefabrikátů, předem připravených panelů. Jejich děsivé nebezpečí je v tom, že je můžeme přiložit na jakoukoliv hru. A tyhle prefabrikáty ji nevyloží, neučiní ji současnou, ale na počátku zvnějšíku zajímavou, později pak nudnou. A neodpovídající na onu elementární otázku, jež dělá každé představení zajímavým především: o čem a proč hrajeme tuhle hru právě teď, v tomto roce, v této společnosti.

A herec zase díky režisérovi jako by nefungoval, jako by nebyl. To jest jako by nehrál, ale plnil jenom jistou úlohu, která mu byla na šachovnici režijního plánu přidělena.

Vedl jsem na stránkách tohoto časopisu vloni spor s Pavlem Dostálem o připravenosti amatérského herce být svým, uvolněným, nesevřeným, pevným a neměnným systémem. Původ tohoto sporu byl na jednom z diskusních klubů hronovských, kde jsem vytýkal choreografii představení Princ a chudás olomouckého souboru, že příliš účinkující svazuje. Pavel Dostál mi tehdy vehementně odporoval. A hle: sešel se rok s rokem a Olomoučtí přijeli na 46. Jiráskův Hronov s inscenací, jejíž síla byla kromě jiného v tom, že hudba a pohyb herce spíše inspirovaly, vedly je a řídily zvnitřku. A najednou se v leccems blížila práce Amatérského studia z Olomouce principům současného moderního totálního divadla. Přitom pod oním pojmem leccos myslím především onu pohybovou stránku, která nejen svou organizovaností, ale i prostorem pro individualitu herců dávala možnosti plně se osobně angažovat. A jestliže jsme toto představení hodnotili jako společensky útočné a adresné, potom to nebylo jenom jeho tématem, ale také — a neméně — právě tím, že otevřelo dostatečně velký



prostor pro herce, aby sami ze sebe a od sebe vstoupili do hry.

Neboť ničím jiným koneckonců nemůže divadlo nejplněji a neúplněji zodpovědět onu otázku, která už jednou byla v tomto článku vyřčena: proč hrajeme právě tuto hru v této zemi a v tomto čase. Dvě představení to demonstrovala spolu s olomouckým naprosto jasně: brněnské ve hře Jordana Radičkova Sníh se smál až padal a úpícké Zahradníkovou Sonatinou pro páva. Olomoučtí se — jak tomu už konečně u nich bývá — svou prací napojili na onu pohybovou linii současného divadla. Obě představení teď zmíněná vyšla z tradic psychologického herectví. Ale zase: ten největší úspěch dosáhla tam, kde postava srostla s hercem, kde herec skrze postavu průkazně — chcete-li pro diváka skoro hmatatelně — objevoval v postavě cosi svého, vypovídal s odkrytým hledím a otevřeným srdcem především o sobě za sebe.

Měl jsem příležitost vidět úpícké představení nějaký měsíc před Hronovem. Už tehdy mělo slibný a slibující základ. Ale upřímně: nepřerůstalo solidní standard. Což se stalo až na Hronově. A to proto, že postavy ve své většině dorostly; že herci konečně nalezli prostor pro svou vlastní výpověď; že jsme necítili jen a jen režijní záměr, celkovou koncepci rozhodujícího dirigenta orchestru, ale vlastní vklad každého hráče, jenž plnil úkol proto, aby v něm vyslovil cosi ze svého, aby k němu uložil a přiložil svůj vklad.

Je čas vrátit se v závěru k Nasredinovi. Tohle přesně

tam chybělo. Ta ohromná radost z každé herecké akce, ta spontaneita najít v postavě sám sebe, ta vůle hrou říci něco, co je herci vlastní a co může být zajímavé i pro diváka. Chcete-li ještě jinak: herecké jednání jako nejvlastnější výpověď herce o světě myšlenek, které mu nabídl autor. Herecké jednání zkázněné a přitom pro herce osvožené a uvolněné tam, kde může a má být sebou samým. Což — abych ještě jednou připomněl — bylo nejsilnějším kladem brněnské inscenace tak nesnadného textu, jakým je text Radičkovův. A mohli jsme se stokrát přit o to, co všechno zůstalo představení autorovi dlužno. Nic to nezměnilo na tom, že herecká složka právě tou koncentrovanou kázní i individuální vůlí najít se v postavě vytvořila neopakovatelný kontakt mezi hledištěm a jevištěm. Neboť básníky všedního dne nebyly jen postavy, které napsal autor. Stali se jimi i herci.

Mnoho se mluví o tom, že režijní složka je slabinou současného amatérského divadla. Pořádají se školení amatérů-režisérů, zvou se na pohostinská představení profesionálové. Dobrá, nic proti tomu. Ale jestliže si neuvědomíme, že se v současné době proměnil obsah špičkového herectví, že je především v tom, jak maximálně herec dovede projevit a realizovat svou osobnost, potom všechno bude marné. Neboť režisér dosáhne skutečného a apelativního dopadu své inscenace jenom tam, kde tohle herci umožní. Jiráskův Hronov v roce 1976 byl toho přesvědčivým důkazem.

JAN ČISAŘ

SMUTNÉ POZNÁMKY K HRONOVSKÉ SCÉNOGRAFII

Dr. M. Mikola v závěru Jiráskova Hronova vyjádřil názor odborné poroty na letošní hronovskou scénografii. Vyzněl naprosto negativně. Byla míněna jak amatérská, tak profesionální scénografie. Je to pravdivé a smutné konstatování. Proč je tomu tak? Myslí si divadelní soubory, že není třeba věnovat stejnou pozornost scénografii jako režii a herecké práci? Jsou snad přesvědčeny o její zbytečnosti? Čím to je, že vyspělé soubory, které se na Hronov dostávají, přijíždějí s fundusem pamatujícím herecké společnosti z první republiky, proč je tomu tak, kde je ta chyba?

Začíná to na okrese a pokračuje na krajských přehlídkách. V porotách nejsou fundováni scénografové, okresní a krajské poroty zřídka kdy vyjádří svůj názor na scénickou výpravu a s klidným svědomím doporučí soubor k dalšímu postupu, aniž by vybranému souboru byla poskytnuta pomoc scénografického odborníka. Loňský rok se zdál být náběhem k zlepšení, poděbradskému režisérovi Pavlíčkovi byla udělena cena také za scénografii (po dlouhé a dlouhé době), ale naděje v nový proud amatérské scénografie se nespĺnily. Je třeba uhodit do bubnů a burcovat na poplach.

Vy, kteří děláte divadlo, musíte vědět, že scénografie je součástí jevištního díla. Vy, kteří organizujete různá divadelní školení, uvědomte si, že scénografie je důležitou složkou v syntéze divadelního umění a že ji nestadí odbyt jednorázovou přednáškou. A my všichni si musíme uvědomit, že scénografie je významným pomocníkem nejdůležitější složky jevištního díla, totiž herce. Malířský scénografický návrh musí ukazovat na jednotící tendenci, jejímž měřítkem a dominantou je herecká akce. Ji musí být podřízeno velkorysé kontinuální řešení prostoru, které nezatěžuje scénu zbytečnými drobnostkami, ale zaplňuje ji maximálně funkčně, nabízí místo herci, aby zde plnil funkci pointujícího detailu. Prostor moderní scény není monohluvný, je však výmluvný. Výtvarná práce je střídá a střizlivá, hledá významový samoznak, konkrétní návěští. Neurčuje akci, je jejím prostředníkem, je prostředím, v němž se akce uskutečňuje.

Když se rozhrne opona, divák okamžitě vnímá obraz a má určitý pocit. Vidí obraz různých rozměrů, různých barev, vytvořený různými materiály, tradičně či netradičně. Scéna sama je mlčenlivá, ale může promlouvat jakoukoliv řečí. Může uspokojit rozum a může také dojmut, je podobenstvím skutečnosti nebo představy. — A teď si s těmito ideály konfrontujte skutečnost letošní hronovské scénografie a řekněte upřímně, čím vás uchvá-

Stollovo foto z prachatické Věci Makropulos





Olomoucký Festival ve fotografii K. Mince: Ester (J. Bilá) a Josef (V. Dlabal)

tila? Vycházela z podstaty autorova díla, vycházela z jeho myšlenky, bylo na ní vidět, že režisér se s výtvarníkem dohodl? Nic takového se nám neobjevilo. Vzpomeňte na jednotlivé inscenace:

Sonatina pro páva se hrála v konvenčně pojaté scénografii. Divák měl mít dojem minipokoje v paneláku na sídlišti, ale na scéně tomu nic nenasvědčovalo. Scházel nápad, který by vykouzlil žádoucí atmosféru. Ani profesionální výtvarník se v tomto případě neprojevil profesionálně, zapomněl nám ukázat pravdu. Nezejevila nám ji ani výtvarnice starší Solovičovy hry Žebrácké dobrodružství. V této inscenaci bylo nejmarkantněji vidět, jak scénograf nepočítal s hercem. Zato podtrhl nápisem HOLIČ ilustraci holírny. Divák pak celý večer marně čekal, kdy bude tento nápis zapojen do herecké akce. Nešťastné bylo také umístění vlastní holírny do druhého plánu na praktickém. U Věci Makropulos se výtvarník snažil učinit z mála velmi mnoho. Viděli jsme v závěsech vždy stejnou látku. Nebyla symbolem, ale určitým záměrným seskupením nesla v sobě obsah. S půdorysem si však scénograf ke škodě režisérově nelámal hlavu. V programu hry Geťo Sebechlebský nebyl uveden autor scény. V kuloárech jsem se doslechl, že jím je Ciller. I těšil jsem se, leč marně. Jevištní prostor mi nabídl několik mašlí na sukních, a když se dámy baletu otočily, viděl jsem totéž na jejich tělech. Tedy scéna ze sukní a mašlí a kostýmy, sukně a mašle. A kde zůstal Geťo? Zřejmě jeho život se otáčel jen

mezi sukněmi a mašlemi. Také Romance ve třech si zasloužila citlivější přístup k vyjádření scénografického zámeru. I Antonín Vorel nám zůstal mnoho dlužen. Pro vymýšlení technických kouzelnických figlů zůstala scénografie citelně v pozadí. Nezažala ani scénografie k Nasredinovi, i když kostýmy navrhoval jinak vynikající žák Vychodilův Jelínek. A tak mi nakonec nezůstává nic jiného, než se vrátit na začátek Hronova, kdy v předvečer zahájení se bylo na co dívat. Habrova výprava ke Skalákům zaujala, i když klade velké nároky a předpokládá naprosto přesnou práci herce. Rozšiřuje obsah scénografických prvků specificky divadelním způsobem, ne zcela novým, ale účinně vyzkoušeným.

A tak i letošní Jiráskův Hronov výrazně potvrdil nutnost začít se v amatérském divadle velmi vážně zabývat scénografickým školením.

Na závěr mi napadá moudrá myšlenka, kterou jsem kdesi četl: Divadlo se nemá brát vážně, ale musí se vážně dělat.

BOHUMIL HONSA



TÝDEN KRÁTKÝCH ŘÁDKŮ

Potil jsem se v hledišti Stálé divadelní scény (a na nedalekém Plumlově bylo tak fajn) a přemýšlel o tom, že pokud má paměť sahá, vždycky se v Prostějově hovořilo o krizi divadel poezie a amatérského uměleckého přednesu. To by ostatně nebylo rozhodující, protože například v amatérském divadelnictví se o krizi hovořilo už tak dlouho, že to nikdo nebere vážně, ale v Prostějově to bylo letos očividné. A snad proto se o to více diskutovalo o tom, jak poezii dělat, jak ji inscenovat a jak jejím prostřednictvím — a to je jistě nejdůležitější — promlouvat k dnešku.

Účastníky seminářů, diskusí i představení bylo zřetelně rozpoznat už na dálku pouhým okem. Zatímco domorodci vystavovali čerstvě nachytený bronz (o prostějovských děvčatech se již v mém mládí vždycky mluvilo v superlativech), zářili seminaristé, vytrvalci a porotci sněhobílou barvou tvarohu. A není se co divit. Problémů se nám nakupilo v této oblasti zájmové umělecké tvořivosti více než dost, takže bylo o čem mluvit. Dlouho do noci.

Pokud se týče sólových recitátorů, úroveň byla daleko vyrovnanější než u soutěžících kolektivů. To je zpráva přímo od pramene. Vyrovnanější, ale bohužel směrem k průměru než nad něj. Výrazně se projeví Prostějovští. Zřejmě nechťjší zůstat svému básníku nic dlužní. A tak se v kategorii jednotlivců zřetelně prosadily prostějovské recitátorky H. Peštuková, A. Vychodilová a E. Jánošíková, které obsadily přední místa.

Daleko komplikovanější a méně jasná je ovšem situace v oblasti divadelních souborů, které inscenují poezii. Minulé číslo Amatérské scény oficiálně zhodnotilo celý průběh Wolkrova Prostějova a já se necítím povoláný k tomu, abych referoval o jednotlivých vystoupeních (neboť jak pravil jeden můj přítel, český prozaik a klaun, poezie to nejsou jenom takové ty krátké řádky), a proto ať není ani v tomto smyslu chápán můj příspěvek. Chtěl bych jen připomenout některé momenty obecnějšího charakteru, které ovšem nejsou zdaleka typické jen pro vrcholnou přehlídku.

Poezie se více recituje než inscenuje. Opět se objevuje inscenační stereotyp patosu, světelných štychů a piety. (Diváku, pozor! Tohle je poezie.) Akademické recitační černé roláky šedesátých let sice nahradily na pohled neďbalé džiny, ale princip je stejný. Kluk v džínách se již při vstupu na jeviště tváří tak, že i mému příteli, českému prozaikovi a klaunovi, který nikdy nic nebere vážně, by bylo v tu chvíli jasno, že teď půjde o umění. Z divadel poezie mizí bezprostřednost. Všichni jsou vážní. Strašně vážní. A smutní. A přitom povídají verše o lásce, o milování, o člověku. Kam se podělo mládí? Co se udělalo s odkazem brněnského divadélka X, Vašínkových souborů, Docela malého divadla Litvínov, ve kterých se poezie nejen recitovala, ale při které se smálo, která se zpívala, ale která se i přes rampu do lidí řvala?

Pánové
věčně skeptičtí a přezíráví
kteří své smutky vážete do kytek
a znáte už život nazpaměť
jako verše svých kultivovaných přátel
upozorňuji vás
tohle není přípítek
na vaše zdraví
Pasáci poezie
Koštěři metafor
To není pro vás
to co tu dávám do placu
To je pro skutečné lidi které jsem poznal

(V. Hrabě)

Kam se poděl z vysloveně angažovaných textů společenský apel? Vždyť bez zřetelného a nápaditého jeviš-

ního tvaru proměnění se i apelativní verše v hromádku nic neříkající nudy.

Nechci být pamětník, ale na druhé straně jsem rád, že jsem kdysi viděl a slyšel říkat mladou sovětskou poezii tak sugestivně, že na to nemohu dodnes zapomenout. A pamatuji inscenaci Majakovského veršů, při níž běhal mráz po zádech.

Pokud tedy divadla poezie, pak se tedy opět poezie musí divadelně inscenovat. A že to jde, o tom porotu [Cena poroty] i diváka [Cena diváka] přesvědčil soubor LŠU Prostějov, který překvapil s působivou inscenací eskymácké lidové poezie „Písň vrbového proutku“. Myslím, že kolektiv začátečníků z LŠU Prostějov předvedl perfektní a názornou ukázkou toho, že poezie se nemusí jen recitovat. Byl to nesmírně zajímavý dramaturgický počín, pořad hluboce angažovaný v tom nejčistším slova smyslu. V tomto pořadu eskymácké poezie šlo především o oslavu člověčenství. O filozofii žítí. O demonstrování lásky k životu. Bez velkých slov, pózování a gest (tvářím se, neboť říkám poezii) byly divákovi vyprávěny obyčejné, prosté, ale lidsky moudré veršičky, říkané interprety do slova „jen tak“, s radostí z toho, že je mohu říkat, s radostí z toho, že si s nimi mohu pohrát. A radost ze hry, tu bylo cítit. Jako tu člověčinu. A to vše bylo skloubené s pohybem, melodikou lidského hlasu a dvou bubínků, funkčního využití světla, v malou, poetickou syntézu.

Nebylo by dobře, kdyby se na toto představení zapomělo.

Výrazné inscenační postupy prokázalo také A-studio Praha, ale jinak to bylo s inscenováním stále a stále slabší.

Letošní ročník Wolkrova Prostějova sice prokázal, že ty „krátké řádky“ mají spoustu nových, mladých příznivců. Ale že jsou někdy bezradní, jak s nimi naložit. Myslím si (a to se týče hlavně recitačních kolektivů), že chybí soustavná metodická a pedagogická pomoc, kterou nemohou nahradit sebepečlivěji připravované prostějovské semináře. To, co je v amatérském divadelnictví už docela samozřejmé (spolupráce s profesionálními umělci), není zdaleka využíváno v oblasti uměleckého přednesu. A to je škoda. V tomto směru jsou profesionální kulturní instituce tomuto úseku amatérské kultury ledasco dlužny. Dramaturgické počiny (a těch bylo letos opravdu více než jindy) neznamenaí nic bez počínů režijních. A snad právě v tomto noznatku by se mělo hledat jisté východisko ze stávající stagnace divadel poezie.

Počasi letošního ročníku Wolkrova Prostějova přálo.

Horší to už bylo s poezií.

PAVEL DOSTÁL

M. Boháčová – Beverley v olomouckém Festivalu. Foto Špůr



BLOKOVA LYRICKÁ TRILOGIE, 2

V mnohém rozporné pocity vzbuzuje drama „Král na náměstí“, inspirované událostmi rusko-japonské války a počáteční fází revolučního hnutí v roce 1905. Programový monarchismus přívrženců politické strany „zlatých“ a živelný anarchismus „černých“, postava Básníka, rozhodující se, zda spojit další osudy s lidem, davem, který jej na jedné straně přitahuje a láká, na druhé však odpuzuje. Tento Básník proklamuje zásady rovnosti a svobody, volá po revolučním převratu a oslavuje povstání; současně však nemůže překonat strach z výbušné síly lidu, utajené a nakupené nenávisti... Patos proklamovaného nesouhlasu s absolutistickým despotismem, vzletné revoluční výzvy, bázeň z ničivé smrti... Není obtížné zde rozpoznat chaotické autorovy představy, vskutku zoufalou snahu, jak proniknout pod povrch společenského dění a dobrat se k definitivnímu řešení. Autorem zdůrazňované východisko: poznání, nakolik je Básník vzdálen znalosti životní reality a jak málo zná lid — odpovídalo situaci A. A. Bloka v těchto letech kolem „krvavé neděle“. Sám Básník ani nepozoruje, jak se mění jeho názory, a neustále pomýšlí na dílo, které „nosí v srdci“ a chce je naplnit živelnou smrtí hněvu za staletí útisku a neustálé pokořování. Protikladnost spisovatelových představ nemůže vyvážit víra v inspirující sílu Stavitelovy dcery (tj. nová variace motivu „překrásné dámy“), jež obhajuje zákonitou rovnováhu společenských sil. Prohlašuje třídní rozvrstvení za překonané a proklamuje možnost usmíření lidu s králem. Výrazem takového sbratření má se stát gigantická stavba nového paláce a není náhodné, že pod troskami stavby nachází smrt Básník společně se Stavitelovou dcerou. Lid smetl palác, obraz zničení stavby má symbolický smysl: naznačuje nesmyslnost politického kréda Stavitelovy dcery a popírá možnost dorozumění mezi lidem a královskou vládou.

V dramatu nacházíme množství motivů, které může vysvětlit jedině perfektní znalost Blokova životopisu a dobového prostředí. Vidina ruského „krále na náměstí“ souvisela se zobecněným podáním pomníku Petra I., „měděným jezdce“, u jehož nohou úpěl trýzněný lid. Socha „černého rytíře“, zdobící Zimní palác, inspirovala Blokovy představy o blízkém se útoku na zámek, chápaném v duchu pohádkových motivů jako boj dobra se zlem. Tak se neustále prolínal dnešek a zítřek, dnešek a minulost. Střetala se víra v nutnou změnu s obavami před ničivou silou, která mohla smést historické památky hlavního města; autorovi tak blízký historický kolorit i umělecké poklady, soustředěné v Zimním paláci i ve šlechtických sídlech. Sám autor později označil „Krále na náměstí“ za výraz „petrohradské mystiky“, inspirované atmosférou bílých nocí, jedinečností celistvé architektury, schopné vyniknout v paprscích jarního slunce, půvabem vzdušných mostů i nádherných sousoší. Samozřejmě, že všechno je zašifrováno, podáno značně abstraktně. Přesto však drama „Král na náměstí“ nutno chápat jako subjektivní výraz básnickových mučivých úvah. Jestliže „Balagančik“ předsvědčoval o „krizi reality“, krizi světa, který se rozpadl a nedával možnost postřehnout jeho opravdový smysl, pak „Král na náměstí“ se stal výrazem představ o revoluci. Dokumentoval nemožnost lyrického řešení, uzavření se před vnějším světem, proto zdůvodnil nezbytnost sepětí se zájmy lidu, posuzovanými pochopitelně s rozpornými pocity.

Závažnost společenského záměru odvedla A. A. Bloka od principů volného scénáře, proto dal přednost dramatu s přesnou kompoziční výstavbou, rozdělenému do tří dějství a zahajovanému prologem. Důraz na myšlenkovou

stránku vynutil si jednotu děje a času; autor se dokonce pokusil obnovit sepětí mezi herci a obecností v duchu středověkých mystérií. Považoval jeviště za ostrov, kde se na náměstí odehrává celý příběh, hlediště pak za moře, které obklopuje dějiště ze všech stran. Nabádal herce, aby se obraceli přímo do obecnosti, jež naopak mělo uznat „řeč symbolů a obrazů“ za základní předpoklad vzájemného dorozumění. Nutnost konfrontovat rozdílné pohledy vynutila si koncipovat postavu šaška jako komentátora, představitele „zdravého smyslu“, jehož přízemní hrubost a jistou vulgárnost autor nezmýšlel skrývat. Kontrastní protipól tvořila postava Stavitele, komentující události z jiného hlediska, „pod zorným úhlem věčnosti“. Tak se vzájemně střetával rozdílný komentář, podřízený momentálním představám a utopickému vidění, a mezi těmito póly krajnostních stanovisek hledal řešení Básník. Princip, který se může právem zdát jako nepříliš dramatický a založený na subjektivním komentáři, měl oprávnění v žánru lyrického dramatu, soustředěném na vnitřní stavy, pocity a prožitky, nálady atd.

Abstraktnost filozofických úvah i statičnost dialogu odpovídala vlastnímu určení dramatických pokusů A. A. Bloka, snaze dobrat se reálného hlediska ve víru revolučních událostí. Řešení nebylo tak snadné, jak se může zdát dnešnímu čtenáři. Hledisko M. Gorkého zůstávalo ojedinělým v literárním prostředí, uzavřenost v jiném životním prostředí a závislost na mnoha humanistických předsudcích diktovala situaci autora „Krále na náměstí“. Dramatu, které považujeme za typické dílo, poznamenané rozpory doby na prahu revolučních událostí.

Trilogii lyrických dramát uzavírá „Neznámá“, napsaná na podzim roku 1906. Do cyklu ji zapojuje nejen základní tematika, postava Básníka, ale i celková koncepce dramatických událostí. Tentokrát se Básník setkává s důsledky měšťáckého životního stylu a ironie nemijí jeho samého. A. A. Blok se s ním vyrovnává a ukazuje ho ve dvou polohách: opilého a ponořeného do snů. Básník se nevyvyšuje jako kritik nad nudným prostředím, jež potlačuje rozlet a je nepřátelské vůči všemu samostatnému. Stává se součástí tohoto světa a musí bičovat sám sebe, protože není schopen proniknout pod povrch událostí, najít pevnější sepětí se životem.

V textu „Neznámé“ nacházíme množství výtečně odporozovaných postřehů. Radíme k nim první výjev, který se odehrává v hospodě. Dialog tu přeskakuje od jedné skupiny hostů ke druhé, rozvíjí a obohacuje základní téma. Právě v banálním prostředí vynikne Básníkovo vyprávění o čarokrásných ženských očích, představa tajuplné Neznámé, zahalené v bělostné šále, která nemůže skrýt půvab pohledu.

V druhém výjevu nastupuje variace motivů italské improvizované komedie: Harlekýna zastoupí Pán v buřince, Pierota sám Básník a Kolombínu — Neznámá. Nadnesený monolog Astronoma o nádherné noci, prozářené hvězdami, o mlhovitém útvaru, který zatím nelze nijak objasnit, přerušuje žánrová scénka. Dvojice rozhorlených domovníků odnáší opilého Básníka.

Zhmotnění ženského ideálu, proměna padající hvězdy v Neznámou, vnáší do děje fantastický motiv. Nepředstavuje něco neorganického v struktuře díla, ostatně neustálé střetání vize a reality umožnilo autorovi, aby vytvořil postavu Básníkova dvojníka (Pána v modrém, který zastoupí Básníka ve chvíli trýznivého snu). Dvojnák představuje romantickou pózu, s níž kontrastuje stereotypní jednání Pána v buřince, hnusného a vtravého.

Vlastní variace motivů harlekýniády končí v tradičním duchu: Pierot pochopitelně osamí a výjev uzavírá Astronom monologem o nádherné hvězdě, která se rozplynula v prázdnu. Astronom opouští nesrozumitelné, učené fráze, hovoří věcně a s lítostí. A tento tón přejímá Básník, probouzející se z opilství. Obě postavy měly podle Blokových scénických poznámek zmizet v namodralém sněhu, který se postupně změnil v bělostné stěny a posloužil jako pozadí pro zábavu elitní smetánky. Nádherná tohoto výjevu kontrastuje s nuznou hospodou prvního výjevu,

pozvání hosté mají však mnoho společného s paradoxními návštěvníky v hospodě. Rozhovor zbavený smyslu, rafinovaná koketerie, přetvářka a povrchní zájmy sblíží vybranou společnost a maloměstáky. Znovu se setkává Astronom s Básníkem, vykládá mu o senzačním objevu, o vlastních propočtech, které prokázaly pád a zánik hvězdy dodatečně pojmenované „Marie“. Na zvědavý dotaz, zda se Básníkovi podařilo nalézt tajemnou Neznámou, kterou spatřil na mostě přes řeku, zazní stručná odpověď: „Hledání nevedlo k nějakému výsledku.“ Scénická poznámka zpřesňuje Básníkuv stav, hovoří o únavě, jež poznamenala výraz v tváři, o zoufalství, které prozrazují oči. Básník se potácí a nemůže se rozpomenout na co-

koliv, jeho stav je beznadějný. Neznámá se vrací mezi hvězdy, mizí Astronom a všechno zakrývá namodralý sníh... Tak se uzavírá dějový příběh dramatu „Neznámá“, nekončí příliš optimisticky a vyznění nelze spojovat jen s osudy Básníka. Fantastické vidiny, ideál lásky a krásy — postava Neznámé pomáhá znásobit nenávistnou negaci měšťáctví, zasahujícího všechno jako zhoubná plíseň. Vzniká dojem něčeho mimořádného a zdá se nám, řečeno příměrem N. Volkova, že se na zemský povrch prodrál gejzír. Prudký proud strhl masku pokrytectví a pomohl rozpoznat nesmyslnost každodenního koloběhu.

(Dokončení)

HERECKÁ TVORBA A JEDNÁNÍ POSTAVY

TVORBA A PŘEDSTÍRÁNÍ

Přes obrovský úspěch prvního zahraničního zájezdu MCHT bylo léto 1906 dobou velké nespokojenosti Stanislavského se sebou samým, přesněji řečeno, s vlastním herectvím — a samozřejmě vůbec s herectvím v MCHT. Co jej nejvíc iritovalo, byl obrovský rozdíl mezi vnitřním obsahem, který vkládal do svých rolí v okamžiku jejich tvoření, a pouhé vnější formy, do které podle jeho výroku v knize Můj život v umění „degenerovaly během času“: ze všeho zůstal jen mechanický „pohyb svalů nohou, rukou, těla, mimika obličejů, mhouření očí jakoby krátkozrakého člověka a podobně“. Mohli bychom říci, že zůstala pouhá vnější **charakterizace**, at šlo o charakterizaci postavy jako celku, nebo jejího momentálního psychického stavu v té které situaci: „V některých místech jsem se snažil být co možná nejvíc nervózní, nejexaltovanější, a proto jsem dělal prudké pohyby. V jiných místech jsem se snažil zdát naivní a proto jsem technicky dělal dětské nevinné oči“ atd. „Cupital jsem, ale necítil jsem vnitřní kvap, vedouc k drobným krokům a podobně. Více nebo méně uměle jsem nahrával, napodoboval vnějšími projevy zážitky a činy, ale nezakoušel jsem přitom zážitek sám ani opravdovou potřebu činu.“ Dalo by se říci, že šlo o podání pouhého vnějšího obrazu postavy, tedy vlastně o předstírání, že je někým, kým ve skutečnosti není. Ale není právě tohle podstata každého herectví? Podle Stanislavského nikoli. Aby mohl herec podat „pravdivý“ — a měli bychom dodat: svůj, originální, tj. opravdu tvůrčí — obraz postavy, musí se podle něho do této postavy **vžít**. Ale co je platné nějaké vžívání do příslušného psychického stavu postavy, když z něho i tak nakonec zbudou jen jakési mechanické vnější — a zejména pouze **divadelní** (rozuměj: šablonovité, **neživotné**, zvnitřku **neoživené**) — úkony?

„Bože! Jak zmrzačily mou duši, mé tělo a roli samu špatné divadelní návyky, herecké čarování, bezděčné vyhovování obecnému, nesprávná cesta k tvorbě, den po dni na každé repríze,“ musí si vzdychnout Stanislavskij. A ocitá se v pokušení obvinít z této degenerace vnitřního obsahu výkonu samotné podmínky, za nichž ho herec musí podat, tj. samo divadlo! No copak lze vyznávat lásku veřejně před tisícíhlavým davem na Rudém náměstí a skutečně přitom tu lásku cítit? „Musíte být všem na očích, všem srozumitelný a proto musíte gestikulovat a pohybovat se pro ty, kteří stojí dál. Je možné myslet na lásku anebo dokonce zakoušet milostné pocity za takových okolností?“ Co zbývá než uchýlit se k tomu souboru znaků, póz, kadencí, fioritur a triků, kterému se někdy také říká divadlo? „Co můžeme dělat v takovém stavu, abychom se zdáli zamilovaní až k sebevraždě? Nic než koulet očima, tisknout ruku k srdci, obracet oči vzhůru, trpitelsky zdvihat obočí, křičet, lomit rukama“ atd. A jestliže je někomu odporné něco podobného dělat, co mu zbývá než

prostě zavrhnout divadlo. A Stanislavskij něco podobného opravdu málem dělá, když z toho ze všeho vyvozuje, že by herec měl vlastně zapomenout na to, že je na jevišti a hraje pro obecnost. „Pokračuje ve svých dalších pozorováních sebe a jiných, poznal jsem, to jest pocítil jsem, že tvorba je především úplné soustředění veškeré duševní i fyzické přirozenosti. Zachvacuje nejen zrak a sluch, nýbrž všech pět smyslů člověka. Zachvacuje mimo to jak tělo, tak myšlení a rozum, vůli a cit, paměť i představitelství. Celá duševní i fyzická povaha musí být při tvorbě

Spůrův záběr z brněnské inscenace Radičkova: Sofrona — M. Fanturová



upjata k tomu, co se děje v duši představované osoby," píše Stanislavskij — a pokud jde o požadavek plného soustředění a celistvého, bytostného zaujetí, má jistě pravdu. Ale může takové plné soustředění a bytostné zaujetí vést ke skutečné tvorbě, je-li zaměřeno jenom k **subjektu**?

PROŽITEK A JEDNÁNÍ

Východisko z citovaných problémů se Stanislavskij snažil najít v experimentátorské práci na vynalézání herecké **vnitřní techniky**. Její první výsledky měly být uplatněny při inscenaci Hamsunova Dramatu života. Odpor ke zmíněnému souboru znaků, póz, kadencí, fioritur a triků vedl Stanislavského k tomu, že odňal hercům „všechny vnější prostředky zosobnění, gesta, posuny, přechody a jednání“, protože mu připadaly „příliš těsné, realistické, hmotné“, zatímco jemu šlo o samu „odtělesněnou vášeň v její čisté, holé podobě, přirozeně se rodící a vycházející přímo z hercovy duše“. Ale jak tenhle pokus, při kterém se měl herec skutečně upínat „jen k tomu, co se děje v duši představované osoby“, a tak se zbavit všeho nevhodného napětí, vyplývajícího ze hry „na obecnost“, nakonec dopadl? Ano, „ve skutečnosti se ukázalo, že násilná, vnitřně neodůvodněná nehybnost, právě tak jako pozornost, obrácená na rozkaz do vlastního nitra, zrodily nejmocnější napětí a spoutaly tělo i duši“. Cesta, která měla vést herce pryč od veškeré manýrovité divadelnosti, jej nakonec přivedla právě k ní: „Násilnění povahy jako vždy zastránilo cit a vedlo k mechanickým, nadřazeným šablonám, herecké náladě, řemeslu. Násilně jsem ze sebe mačkal domnělou vášeň, temperament, inspiraci, ve skutečnosti jsem prostě napínal svaly, hrdlo, dech.“ Jistě nebudeme daleko od pravdy, budeme-li za pravou příčinu ztroskotání tohoto Stanislavského pokusu pokládat absenci realizovaného vztahu k nějakému **objektu**, tj. k něčemu existujícímu mimo prožívající subjekt, na který se chtěl Stanislavskij — a jenom na něj — soustředit. Pouhé prožívání ve smyslu vyvolání jistého duševního stavu subjektu má samozřejmě ještě daleko k tvorbě: ta se — právě tak jako každá lidská činnost — může realizovat jedině ve vztahu k nějakému objektu, tj. **jednáním** na nějaký objekt zaměřeným; jednání není přece nic jiného než realizace vztahu k objektu. Proto je také idea herectví jako jednání, ke které Stanislavskij nakonec dospívá, de facto totožná s ideou herecké zaměřenosti na objekt, zásadně protikladná exhibicionistické zaměřenosti na sebe.

Objektem zde pochopitelně nemyslím jen objekt v daný moment na jevišti přítomný (a tím méně například obecnost), ale i nepřítomný, konkrétní a abstraktní, individuální i obecný. A jednání má být rovněž chápáno v nejširším smyslu, tedy nejenom jako jednání prakticky účelové, a tím méně jenom jako nějaké **zacházení** s objektem, ale — například — i jen jeho vzývání slovy, třeba nedoprovázené žádným pohybem. Takové jednání není tedy zdaleka totožné s nějakou reakcí na momentálně se vyskytující podnět, kterou například jednání implikované Shakespearovými texty vždy přesahuje: příslušná dramatická situace je zde pramenem jednání, jehož objektem se nestává jen momentální situace samotná, nýbrž zhusta hned celý svět. V takovém jednání se pak nezračí jen jistý rys nebo rysy, které (jen) daná situace uvolňuje či odhaluje v podstatě, nýbrž hned člověk **celý**, většinou dokonce nejenom **tento** člověk (tedy postava, **charakter**), ale i člověk vůbec, **každý** člověk. Příslušné jednání pak samozřejmě nemůže být vyvoláváno jen čímsi konkrétně vnějším (replikou druhé osoby, dějovým faktem apod.), ale musí pramenit — abychom tak řekli — přímo z duše, ze srdce: není pouhou reakcí, ale skutečnou akcí, a to nejenom akcí příslušné postavy, nýbrž jednáním samého herce, realizujícího svůj individuální spor anebo směr se světem.

ÚČEL JEDNÁNÍ A OBJEKT TVORBY

Ve Stanislavského inscenaci Hamsunova Dramatu života měly promlouvat jen holé emoce, „přirozeně se rodící a



Z kroměřížské inscenace Nasredina: Nasredin (L. Tvarůzek) a Abdula (G. Hrabal). Foto Minc

vycházející přímo z hercovy duše“. Ale snaha o vyvolání holého citu vyústila v divadelní křečovitost. Ukázalo se, že cit sám nelze ze sebe prostě na povel dostat, v případě, tlačí-li se na něj, totiž rychle unikne; cit se dá jenom lákat: objeví se, když se najde něco, na co se jaksí sám bez našeho přičinění zachytí. S tím, co se dovídáme v knize Můj život v umění o příčinách neúspěchu hereckého pojetí Hamsuna, můžeme srovnat např. pokyny k hereckému uchopení úvodního dialogu Roderiga a Jaga, znamenáné ve Stanislavského Režisérském plánu Othella, který vznikal v letech 1929–30. Zatímco v prvním případě šlo Stanislavskému o „vášeň v její čisté, holé podobě“, v druhém případ zdůrazňuje: „Jago neříká svá slova proto, aby hrál zlobu a temperament, jak se to vždy dělá. Rozčiluje se, zuří a snaží se pokud možno nejjasněji vykreslit svou nenávist k Othellovi, aby provedl svůj nejbližší, jednoduchý úkol: přimět Roderiga, aby křičel a způsobil poplach.“ Hraní zloby má být nahrazeno plněním jednoduchého „polofyzického“ úkolu: místo „koulení očima, kladení ruky k srdci, trpitelského zdvihání obočí“ atd. má herec jednat, místo manýrovitého divadelního vyraziva má jaksí sám od sebe vzniknout výraz, docela přirozeně vyplývající z naznačeného úsilí postavy. Stanislavského motivace Jagoova jednání je účelová a účelové má být samo jednání. „Ať se představitel Roderigův vzpírá, zpřetrhává dobré vztahy k Jagovi, svému bývalému příteli, ale ne jen tak ze žertu. To donutí představitele Jaga, aby si vymýšlel jakási neobvyklá **přizpůsobení**, způsoby, metody, jímž by uvěřil jak představitel Jaga, tak představitel Roderiga. V řešení tohoto úkolu — jak a čím přinutit hlou-

pého tvrdohlavce, aby udělal to, co Jago potřebuje — spočívá práce obou představitelů.“

Objektem jednání představitelů Jaga je tedy podle Stanislavského Roderigo, který se na Jaga rozzlobil, protože nedovedl zabránit únosu Desdemony, a kterého si musí Jago udobřit, protože „Roderigo je jeho tobolka s penězi“, a kterého potřebuje přimět, aby vzbouřil celé město, protože to sám jako Othellův podřízený dost dobře udělat nemůže. Jagovo jednání je tedy u Stanislavského od samého počátku jednáním **intrikána**, který se chce pomstít Othellovi, protože jmenoval svým náměstkem nikoli jeho, ale Cassia. „Roderigo sedí v čele gondoly rozzloben, obrácen zády k Jagovi. Jago se všemožně snaží, aby Roderigo začal mluvit. Vášnivá ujišťování se srážejí s ostrými, téměř hrubými replikami Roderigovými. Jago ho přerušuje, protože se bojí, aby je nikdo neslyšel a aby ho nikdo neviděl s Roderigem.“ Jako mohou být projevy „holého“ Jagova vzteku spojeny s „koulením očima“ a podobným pokleslým romantickým divadelním výrazem — ale také nemusí — může být i Jagovo „činorodé“ úsilí, o kterém mluví Stanislavskij, spojeno s typickým šablonovitým jednáním divadelního intrikána: to, co má před první citovanou divadelní manýrou herce chránit, může ho — i když samozřejmě také nemusí — vystavit druhému nebezpečí. Ale i když nepůjde o **šarži** divadelního intrikána a hercovo chování bude vynalézavé a původní, nebude celá ta Jagova snaha, „aby je nikdo neslyšel a aby ho nikdo neviděl s Roderigem“ na překážku plnému vyjádření toho, o čem opravdu jde v Jagově monologu, vezmeme-li jej tak, jak je napsaný.

Charakteristické je, co Stanislavskij z Jagovy promluvy škrtná. Kromě jiného tuto velice významnou pasáž (cituji v Saudkově překladu): „Ne každý může pánem být, ne každý / pán věrně obsloužen. Jsou ovšem blázni, / pokorní horlivci, a je jich dost, / co zrovna zbožňují svou otročinu / a slouží, slouží jak ten pánův osel / za trochu řezanky — a k stáru letí. / Spráskat je, poctivce! A jsou zas jiní, / co si nosí livrej oddanosti, / leč srdce si v ní zachovají své, / a házejíce pánům zdání služby, / si při nich přijdou na své, až z nich samých / jsou milostpáni. To jsou u mne mužští! / A do řehole těch se hlásím já.“ Stanislavskij tak škrtná z Jagovy odpovědi na Roderigovu otázku, proč tedy Othellovi slouží, právě to obecné, co se navíc vymyká snaze přesvědčit Roderiga o vlastní oddanosti, tj. snaze, kterou mu Stanislavskij přičítá. Jestliže se Jago podle Stanislavského „rozčiluje, zuří a snaží se pokud možno nejjasněji vykreslit svou nenávisť k Othellovi“ jenom za tím účelem, „aby provedl svůj nejbližší, jednoduchý úkol“, je citovaný škrtnutý úryvek prostě nevysvětlitelný. Objektem Jagovy neseškrtnané promluvy není

tento účel, nýbrž podoba světa, rozděleného na pány a slouhy bez ohledu na jejich zásluhy a schopnosti. Když se budeme snažit určit podstatu jeho jednání, musíme vyjít z Jagova vztahu ke světu, a nikoli jenom k Othellovi — a natož k Roderigovi! Můžeme říct, že jde o velkou žalobu, vmetenou dc tváře světa — který spolu s Othellem, Roderigem a dalšími spoluvoří dokonce i divadelní publikum (a Jagovo vyčítání je také spíš než Roderigovi adresováno tomuto publiku). Zatímco u Stanislavského je Jago z rozebíraného dialogu jen vychytralý kumpán se spínávkami, vmetenou dc tváře světa a jednání herce má být jednáním takto charakterizované postavy, nepostrádá u Shakespeara jisté tragické velikosti: „Vždyť jak dám najevo, co v srdci mám, / co v skutku jsem a chci, svým počínáním, / svým tónem, nebude to trvat dlouho / a kávkám na klovačku na rukávě / své srdce ponese.“ Také tuhle pasáž Stanislavskij vyškrtl. A říká-li tedy i u něho Jago „Nejsem, co jsem“, nevypovídá o postavení člověka ve špatně uspořádaném světě, ale představuje se jenom jako drobný podvodník.

Jednání, o které tu jde, je vlastně velká obžaloba světa, který — řečeno s Brechtem — je takový, ačkoli by takový nemusel být; je tedy z jistého hlediska nejenom jednáním dané postavy, ale prostě lidským a lidsky pochopitelným jednáním — a z hercova hlediska jeho **vlastním** jednáním, tj. jednáním konaným nejen **za postavu**, ale **za sebe**. Skutečná dramatická situace, z níž dané jednání vyplývá, je tedy „vnějšně“ určena vztahem postavy a vnitřně vztahem herce ke světu; tak tomu je ostatně v poslední instanci vždycky. Příslušné „reálné“ či „realistické“ okolnosti (zda je den či noc, zima či teplo, musí-li si postava dát pozor, aby ji někdo poznal nebo nepoznal, dokonce i to, jak má či nemá hledět se jevit svému partnerovi) musí být přitom vypracovány tak a (jenom) natolik, nakolik to může vést k plnému vyslovení daného **tématu**. Jinak se může stát, že bude herec „pravdivý“ z hlediska podrobností každodenního jednání, ale nikoli z hlediska svého tématu, které jakoukoli konkrétní každodennost přesahuje i v nejpřísněji realistickém dramatu. Hercův prožitek nemůže — alespoň u Shakespeara — být vylákan ničím jiným než aktivním hercovým vztahem ke světu a konkrétní podoba jeho projevu fixována — a prožitek tedy vždy do té či oné míry vyvolán znovu — příslušným **fyzickým** (a možná lépe **tělesným**) jednáním, k němuž se v jisté fázi zkoušek dospělo; tedy tím fyzickým jednáním, o kterém Stanislavskij mluví, které si ale nesmíme plést s nějakým zacházením s věcmi (nebo se sebou samým), protože v něm jde o víc: o jistý komplex tělesných pocitů, projevujících se v konkrétní „mizanscéně“ těla, ať nehybného nebo rozhýbaného.

dš



PRO OKRESNÍ DNY DĚTSKÉHO DIVADLA A DRAMATICKÉ HRY

Tentokrát otiskujeme sérii her slovních a her s vyprávěním a veršováním, které mají velmi mnoho variant. Vybíráme z nich opět ty, které lze hrát s větším počtem hráčů a které také mají charakter her společenských. Obohacují slovní zásobu, vedou k přesnosti vyjadřování, umožňují uvědomit si, nakolik pozorně či nepozorně vnímáme smysl sdělení, rozvíjejí fantazii, slovní plynulost, schopnost fabulovat, hledat vztahy mezi zdánlivě nesourodými věcmi a fakty. Jsou tedy poutavé a při tom velmi cenné pro dramatickou výchovu. Mnohé z nich přímo vyúsťují do dramatické hry a improvizace.

HRA NA HOMONYMA

Hadač (vylosovaný nebo jinak určený) odejde na chvíli za dveře a ostatní se zatím domluví na slově, které má dva nebo více významů, například besídka, jesle, blázen, pero, lavice, bomba, plotna, párek, koruna, blecha, třída, klíč, blok, koleno, bod, los, kolej, kohoutek, matka, koš, krám, palice. Hadač klade všem přítomným otázky: Jaké to je? Kde to najdu? K čemu to je? Odpovídat lze buď tak, že se nejdříve vyčerpá jeden z významů slova (hráči se na něm napřed domluví), pak druhý, případně další, anebo je možné na každou otázku odpovídat nahodile charakteristiku různých významů (tedy např. u slova „matka“

Rousův záběr z programu bratislavského souboru LUDUS „Neználek v Slunečním městě“

na otázku Jaké to je: hodné, hezké, kovové, hranaté, užitečné atd.). Vedoucí hry si může podle potřeby vymyslet i více otázek. Když hráč uhodne, vystřídá ho jiný podle předem stanoveného pravidla (obvykle ten, u koho hadač správně určil slovo).

SESTAVOVÁNÍ VĚT

Vedoucí hry nadiktuje pět písmen, hráči sestavují věty o pěti slovech, začínajících určenými písmeny. Počet písmen lze změnit podle vyspělosti hráčů. Hodnotí se rychlost, logika věty i nápaditost.

ŘETĚZOVÁ VYPRÁVĚNÍ

Jednu variantu této hry jsme uvedli již v č. 8. Základem hry je vyprávění, na němž se podílejí postupně všichni hráči. Mohou se střídat po řadě, jak vedle sebe sedí, nebo může další vypravěče určovat vedoucí hry, anebo může na dalšího spoluhráče ukázat sám vyprávějící, který předává slovo. V každém případě musí hráč pokračovat bez váhání a přemýšlení, navázat spontánně a plynule. Délku vyprávění jednoho hráče lze stanovit různě — někdy se ponechává na hráči, aby přestal, když mu dojdou nápady, jindy se stanoví počet vět (1–3), nebo musí příspěvek jednoho hráče tvořit uzavřený celek dějový, situační. Při předávání slova je možno usměrňovat další vyprávění určitou otázkou, větičkou, například každý končí slovy „a tak se stalo, že...“, nebo vedoucí klade otázku Jak? Kdo?



Kde? Kdy?, většinou vždy v stejném pořadí, aby zásah do vyprávění byl náhodný. Nejde zde ani tak o pravděpodobnost a vnější logiku výsledného příběhu, jako o schopnost navázat plynule na druhého, volně fabulovat a rozvíjet dané představy.

Zvláštním příkladem řetězového vyprávění je vyprávění **po jednotlivých slovech**. Vedoucí řekne úvodem nějakou formuli, například „Byl jednou jeden...“, „Kdysi za onoho času...“ nebo něco podobného, a hráči pak říkají vždy jen jediné slovo, i jednotlivou předložku, spojku, příslovce, přídavné jméno. Jestliže reagují spontánně a vtipně, lze se pokusit o převedení tohoto řetězového vyprávění do dramatické hry: dva hráči se postaví do prostoru uprostřed ostatních hráčů a vyprávějí příběh po jednotlivých slovech. Současně s tím, jak rozvíjejí vyprávění, vše provádějí v souhře a souběžně.

VYPRÁVĚNÍ PODLE PŘEDMĚTŮ

Na stůl rozložíme např. pět předmětů, hráči je pozorují a píší krátkou příhodu, situaci, scénku, v níž uplatní všech pět předmětů (pouhé vyjmenování, jako: K narozeninám jsem dostala... je ovšem nepřipustné). Pak své výtvary čtou. Nebo je možno rovnou vyprávět nahlas anebo ve dvojicích, trojicích sehrát kratičké scénky.

TICHÁ POŠTA

Je to hra velmi dobře známá a ve své nejběžnější podobě nepotřebuje popis. V dramatické výchově má velký význam jako komunikativní cvičení, umožňující dětem uvědomit si, **jak** musí mluvit, aby druhý pochopil smysl sdělení, a **jak** musí naslouchat, aby porozuměly podstatě sdělení přítelova. Tuto známou hru je možno obměnit tak, že ji motivujeme jako doručování telegramu. První hráč napíše text telegramu s určitými údaji (počty, rozměry, čas, jména, místa, názvy atp.) a šeptem text sdělí nejbližšímu hráči. Napsaný text si uschová. Hráči si pak šeptem sdělí text telegramu tak, aby byly předány zejména důležité údaje, na přesném znění tolik nezáleží. Poslední řekne výsledek nahlas, srovnává se s psaným textem.

ŠARÁDY

Šaráda je několik set let stará společenská hra, kdysi oblíbená hlavně ve Francii a v Anglii a pěstovaná i v německy mluvících zemích. Je to hraná obdoba tzv. sloučenky, jak ji známe z časopisu Hádanka a křížovka. Pro šarádu vybereme slova rozložitelná na dvě nebo více částí, dávajících smysl, např.: petr-žel, plat-ba, Jaro-mír, Hory-mír, hád-anka, vlá-da, cíl-e-vědomost, kolo-hnát, země-koule, kazi-svět, leto-hrádek, šach-ta, je-den, červen-o-bílí, plane-ta, vino-hrad. Skupinka hráčů, která se na slově dohodla, převede ostatním postupně scénky, vyjadřující nejprve jednotlivé části slova, jak po sobě následují, pokud možno akcí, v některých případech však je slovo obsaženo jen v replice (zejména zájmena, spojky, předložky atp., která by jinak byla těžko hratelná), nakonec se hraje scénka, vyjadřující celé slovo. Hráči se mohou dohodnout, že budou užívat složenin, v nichž jednotlivá slova nejsou obsažena ve své základní podobě, rybo-lov, ptako-pysk, krato-chvíle, kozo-roh, vodo-váha, Žabo-vrsky atp., někdy je také možno volit slovní spojení, jako je stolní tenis, poštovní holub, letecký den, korespondenční lístek atp. Pro začátek by si měl vedoucí hry nějaká slova připravit, než si děti najdou vhodná slova samy. V češtině, která svou ohebností znemožňuje jednoduché dělení slov na části, jako je tomu v němčině, připustíme tvary, jako je rybolov, i toleranci, pokud jde o kvantitu hlásek.

HRA NA BÁSNÍKA

Hráče rozdělíme do skupinek, nejméně pěti. Každá skupina vymyslí jedno slovo a vedoucí předem určí, jaký to má být slovní druh, např. první dvě skupiny vymyslí po jednom podstatném jménu, druhé dvě po jednom slovesu,

pátá skupina příslovce, šestá přídavné jméno atp. Slova se pak napíše a vyvěsí a každá skupina má za úkol kolektivně vytvořit básničku, v níž budou všechna určená slova obsažena. Podle zvlášť zdařilých básniček je možno pak zahrát scénku, a může ji hrát i jiná skupina, než která básničku napsala. Důraz se klade na originalitu nápadů, verš může být volný, báseň nerýmovaná apod.

em

HRY PRO DĚTSKÉ SOUBORY

Sborník her pro dětské soubory nevyšel u nás knižně už hezkou řádku let. Letos na podzim bude tato dlouhá pauza ukončena: nakladatelství Albatros podle dohody s Českou ÚR PO SSM zahajuje vydávání řady repertoárových sborníků pro dětské kolektivy i jednotlivce ve slovesných oborech. Cyklus zahajuje „Dětské divadlo“, v příštím roce vyjde „Dětský přednes“ a v r. 1978 „Dětské loutkové divadlo“. Od roku 1979 se má cyklus v stejném pořadí opakovat.

První sborník podává průřez tvorbou pro dětské divadelní soubory, a to jak tou, která vzniká pro soubor a se souborem, tak onou, která je přebírána z repertoáru profesionálních divadel a televize.

První skupinu reprezentují práce tří nejvýznamnějších a nejúspěšnějších vedoucích dětských divadelních souborů posledních desetiletí. Je to především dnes už velmi populární **Koráb Racek** Jaromíra Sypala, hra, která kapky soubor „proslavila“ a která je, zdá se, ze všech Sypalových her nejsnáze přenosná do jiných souborů. Druhou hrou sborníku je **Vandr do světa** Josefa Mlejnků, text velmi vážného obsahu, pokoušející se ne-li řešit, tedy aspoň konstatovat problémy, s nimiž se střetají dnešní patnáctiletí – otázky dalšího studia či zaměstnání, rodinné problémy, morální otázky čestnosti, protekcionářství a tak podobně. Mlejnek umožňuje mladým lidem vyjádřit se ke svým bolavým, ale často skrývaným prožitkům slovy Komenského Labyrintu, jehož inscenaci skupina deváťáků právě připravuje. K produkci vzniklé v souborech patří i Trnkova **Zahrada** v drammatizaci Jindry Delongové, poetické jevištní pře-vyprávění půvabné Trnkovy knížky o pěti klucích a jejich fantazijních klukovských dobrodružstvích v tajné, opuštěné zahradě.

Profesionální tvorbu představují ve sborníku rovněž tři tituly – je to pohádka **O bílé kočičí princezně** z oblíbeného sborníku Mikulkových „večerníčků“, který vydala DILIA pod názvem Zahra-jem si pohádky. Záplava inscenací v loňském roce prokázala potřebnost krátkých útvarů i fakt, že dozrála doba pro moderní pohádku na jevišti. Michalkovova hra na motivy Gozziho **Tři pomeranče** byla u nás po léta známa v starším překladu a úpravě pod názvem Veselý sen aneb **Tři pomeranče**. Pro sborník Albatrosu byl pořízen nový překlad Václava Daňky a hra je otištěna pod názvem **V království zakázaného smíchu**. Snová motivace celého příběhu, stylizovanost šachových a karetních figur a v neposlední řadě i Daňkovy humorné veršičky umožňují, aby děti hrály všechny postavy, i krále, intrikánského ministra, čaroděje-hvězdupravce a všechny ostatní. Sborník uzavírá hra Miloše Macourky **Jedničky má papoušek**, která vznikla před lety pro Divadlo Na zábradlí. Jen tu a tam se objevuje na scénách profesionálních i amatérských, ale byla vyzkoušena i v dětském souboru (pardubické Divadélko v cihelně).

Sborník Dětský přednes obsáhne výběr textů pro sólový přednes i montáže a kompozice pro recitační kolektivy a jeho součástí bude rovněž metodická stať, stejně jako ve sborníku loutkářském.

Protože sborníky mohou vyjít jen v omezeném nákladu a protože je zejména obava, že neinformovaní vedoucí knihkupectví nebudou schopni správně odhadnout počet potřebných výtisků, vypisuje nakladatelství Albatros subskribci na celou řadu. Cena se bude pohybovat mezi 22–30 Kčs za svazek. Subskripční objednávky na všechny tři sborníky můžete zasílat na adresu: Albatros, nakladatelství pro děti a mládež, zásilková služba, Na Perštýně 1, 110 00 Praha 1.

em

DRUHOTNÁ ŽANROVÁ OZNAČENÍ

V divadelní praxi se setkáváme s celou řadou dalších žánrových označení různé frekvence a časové trvanlivosti, která se míjejí s naší žánrovou klasifikací, protože jsou volena podle jiného klíče. Kvůli úplnosti je třeba se zmínit alespoň o těch nejzávažnějších a pokusit se je utřídit podle konkrétních hledisek.

Podle doby dramatického děje rozlišujeme hru ze současnosti (označení bezpříznakové, proto zpravidla neuváděné), poměrně vzácnou hru utopickou, jejíž dění je situováno do fiktivní budoucnosti (K. Čapek: *R. U. R.*), a hru historickou.

Historické drama jako žánr velmi komplikovaný a problematičtější s rozvětveným rodokmenem ovšem nelze mechanicky ztotožňovat s každým dramatickým tvarem, jehož látka je minulostní. Vyklubalo se z tragédie a teprve v alžbětinském divadle se stalo samostatným žánrem, jehož problematikou bylo skutečně historické dění a ne pouze soukromé činy a vášně historických osob. V dalším vývoji se jeho funkce značně proměňovala. Významné historické drama německého osvícenství (Goethe, Schiller) spojovalo vyspělé historické vědomí s humanistickými osvícenskými idejemi. Důležitou roli sehrály historické hry též v procesu národního uvědomování. Naše obrozenecká dramatická tvorba je toho názorným příkladem. Tylovy historické hry, psané v době revolučního kvasu kolem roku osmačtyřicátého, obsahovaly pod tenkou (faktograficky ne zcela přesnou) historickou slupkou zřetelný národní a sociální apel. Ale i pozdějšímu Aloisi Jiráskovi, jenž usiloval v duchu kritického realismu o věrnost a přesnost svých historických „obrazů ze života“, šlo při historických námětech více o přítomnost než o minulost: poukazem k starým pokrokovým tradicím chtěl uvědomovat a posilovat současníky v jejich boji za národní světo- bytnost.

Historické drama vždy oscillovalo mezi minulostí a přítomností podle tomu už u Shakespeara a je tomu tak i u jeho moderního antipóda G. B. Shawa, jehož pseudo- historické hry, plné anachronismů a časových narážek, v historickém románu diskutují aktuální filozofické, společenské a politické problémy. I historicky vcelku věrná *Svatá Jana* (1924), Shawovo mistrovské dílo, prozrazuje tento dvojitý časový plán v epilogu, kde jsou historické postavy Janina případu konfrontovány s Pánem z roku 1920. aby se ukázal obecný, a proto stále ještě apelativní smysl onoho „protestantského“ principu, ježž Jana z Arku ztělesňuje.

Obnovení historického vědomí na kvalitativně novém stupni znamená i sovětské revoluční hry 20. a 30. let, mající některé styčné body s dramatikou Brechtovou: epizodická skladba, tendence k širokému, kronikářskému epizodickému zpodobení historického dění, tendence ke kolektivnímu hrdinovi aj. Tyto hry, jejichž námětem je boj revoluce s kontrarevolucí (jmenujme alespoň nejpozoruhodnější: Billa-Bělocerkovského *Vichřice*, Ivanovův *Obrněný vlak 14—69*, Lavrenčův *Přelom*, Višněvského *Optimistická tragédie*, Korněičukova *Zkáza eskadry*), obsahují v sobě i prvky tragiky, ale celkové koncepte jsou optimistické; vítězství revoluce tu není chápáno jako plod náhody nebo aktivity výjimečných jedinců, ale jako zákonitý výsledek historického vývoje.

• • •

Podle délky dramatického textu můžeme rozlišovat hry celovečerní, cyklické a drobné dramatické útvary. Celovečerní hra, ježž scénické provedení trvá 2-4 hodiny, je dnes běžným dramatickým typem. Cyklické hry nelze pro značný rozsah vměstnat do jednoho časového úseku a provozují se proto několik večerů nebo dní po sobě. Takový

ráz měly středověké mystérie, trvající několik dnů nebo ve výjimečných případech i týdnů. V moderní dramatické tvorbě se cyklické hry vyskytují jen ojediněle a jejich rozsah komplikuje nebo docela znemožňuje scénickou realizaci (F. Schiller: *Valdštejn*, F. Hebbel: *Nibelungové* — v obou případech sestává celek z jednoaktové přehledy a dvou pětiaktových tragédií).

Drobné dramatické útvary byly oblíbeny už ve starověku. Řecko — a později i Řím — znaly vedle velké komedie i mimos (latinsky: *mimus*), krátké scénky ze všedního života s jednoduchým anekdotickým dějem. Drobné komediální formy byly běžné i ve středověku a renesanci (fraška-farce, její odrůda „sottie“, intermedia nebo interludia — Cervantesovy „mezihry“, Sachsovy „masopustní hry“ apod.). V moderní praxi se podobné útvary označují obvykle jako **aktovky**. Vedle klasické aktovky, která je vlastně normálním dramatem veselého (F. F. Šamberk: *Blázinec v prvním poschodí*) nebo i vážného rázu (J. M. Synge: *Jezdci na moře*), jenom ve zhuštěném provedení, existuje řada volných drobných her, obvykle anekdoticky pointovaných, dialogických i monologických (A. P. Čechov: *O škodlivosti tabáku*, scéna-monolog o jednom dějství), pro něž se užívá označení „scénka“, „výstup“, „skeč“ (satiricky laděná scénka na časové téma). Uplatňují se zejména v rámci umělecky různorodých, montážně uspořádaných produkcí jako je kabaret, revue, estráda.

Někdy bývá v žánrovém názvu naznačeno téma nebo problematika hry, často s poukazem ke kanonizovanému žánru jiného literárního druhu (zejména epiky): detektivní (kriminální), psychologické, sociální drama — divadelní obdoba detektivního (kriminálního), psychologického, sociálního románu; reportážní hra — drama publicistického, faktografického, „nefiktivního“ rázu; pohádkové drama — inspirované lidovými i umělými epickými pohádkami.

Pohádka, báchorka je dnes převážně doménou divadla pro děti (dramatická zpracování oblíbených národních pohádek), ale nebylo tomu tak vždycky. V době svého největšího rozkvětu, v první polovině 19. století, byla „kouzelná hra“ jedním z nejzávažnějších žánrů vídeňského lidového divadla, určeným pro dospělě, náročným umělecky i myšlenkově. Raimundův *Alpský král a nepřítel lidí* (1828) je filozoficky a eticky hlubokou analýzou mizantropického postoje a výsostným dílem básnickým: „kouzelná fraška“ *Lumpacivagabundus* (1833) byla dobrých sto let [byť ne zcela oprávněně] nejoblíbenějším Nestroyem českého repertoáru. V našem obrození pak sehrála duchem i tvarem příbuzná báchorka stejný významnou roli jako drama historické. V průhledných pohádkových jinotajích J. K. Tyla zaznívaly základní dobové národní a sociální tendence i přímé satirické útoky na politické aktuality. Komplexní dramatická forma, spojující přímé zpodobení skutečnosti s parabolou, realitu s fantazií, žánrový obraz ze života s poezií a hudbou, prokázala v našem divadle větší životnost než mnohé ambiciózní pokusy o „vysoké“ dramatické umění.

Žánrovým označením bývá často zdůrazňován podíl hudby v dramatické struktuře. V římské komedii byl zcela samozřejmý a nebylo třeba na něj upozorňovat, ale v nové době se setkáváme s takovým označením už u Moliéra — „komedie-balet“, činoherní komedie se zpěvními a tanečními vložkami (*Měšťák šlechticem*, *Zdravý nemocný*). Vídeňské lidové divadlo hojně používalo písňových čísel a neopomínalo to zdůraznit i v žánrovém označení (romanticko-komická pohádka se zpěvem, kouzelná fraška se zpěvem apod.). Ve Francii se v té době říkalo komedii s kuplety **vaudeville** (E. Labiche: *Slaměný klobouk*). Naše století vytvořilo osobitý typ hudební komedie, který zejména v anglosaské oblasti vytačil klasickou operetu — tzv. **muzikál** („musical comedy“ — „musical“). Občas se přibližuje činohře („činoherní muzikál“), ale převahou patří k hudebnímu divadlu.

Konečně je třeba se zmínit o žánrovém označení individuálním, platném toliko pro jediné, konkrétní umělecké dílo. Autor se jím zpravidla snaží individualizovat, žánrově nebo tematicky upřesnit, ozvláštnit (vážně nebo žer-

tem) zaměření své hry („veseloherní romance ze starých časů“, „prajednoduchá komedie“, „zlodějská komedie“).

Výše uvedené žánrové klasifikace nebo izolované názvy [jejichž výčet zdaleka není úplný] se kříží s naší základní klasifikací, danou opěrnými body: tragédie — drama v užším smyslu — komedie — tragikomedie. (Historická hra např. může být stejně dobře tragédií, dramatem v užším smyslu i komedií; podobně detektivní hra může být vážným dramatem i komedií — detektivní komedie, případně parodie na detektivku atp.)

TENDENCE MODERNÍHO DRAMATU

Výklady o jednotlivých žánrech a typech dramatu potvrdily v úvodu vyslovenou tezi, že dramatické žánry jsou kategorie nestálé, v čase proměnlivé. Tato proměnlivost je daleko nápadnější v žánru tragickém než v žánru komickém. I komedie se ovšem mění, vyvíjí ve výrazových prostředcích, v technice (jež se stále zdokonaluje, zjemňuje, mnohdy na úkor skutečného komického účinku), ale i v pojetí svého předmětu. Převažovalo-li ve staré komedii kritické zaměření proti nedostatkům lidských jednotlivců, byť typických, v moderní komedii se stávají terčem výsměchu celé společenské skupiny a třídy, i mocenské instituce, které vytvářejí k obraně svých zájmů. S touto změnou souvisí i pohyb uvnitř žánrové oblasti komedie: individualistická komedie intriková, založená na důvěře v univerzální účinnost důmyslné individuální akce, definitivně zaniká v minulém století; podobně se ztrácí čistá charakterní komedie a je nahražována komplexnějším typem, v němž se analýza charakterů propojuje s kresbou dobových mravů a ztělesněním společenských okolností, podmiňujících obě, charakter i mravy. Naproti tomu se v různých nových variantách a transpozicích uplatňuje technika staré komedie situační (frašky), umožňující modernímu dramatikovi hyperbolicky postihnout postavení osamocенého individua v soukolí institucionálních mechanismů třídní společnosti.

Mění se i žánrová poloha komedie: lehké a nezávazné, k pouhému rozptýlení a kratochvíli zaměřené veselohry ustupují typům vážnějším a závažnějším, komedie nabývá stále hořejší a méně utěšené podoby (frekventovanost pojmu „černá komedie“ je v tomto smyslu příznačná; je tak pojmenována i známá kniha anglického divadelního teoretika J. L. Styana, podrobně probírající právě tuto tematiku), slovem: moderní komedie zřetelně inklinuje ke grotesce a k tragikomedii.

Přes tyto (a mnohé další) změny ve struktuře komedie, je její základní postoj, předmět a metoda zpodobení relativně stálejší než u tragédie. Příčinu spatřuji v tom, že hodnotící hledisko komedie je zakořeněno přímo v lidské přirozenosti, kdežto hledisko tragédie — v ideologii. Smích je spontánním projevem, ať už se směje člověk z čiré radosti, z radostné vitality, z naplnění přirozených potřeb a přání, nebo se vysmívá — s vědomím převahy ideálního kladu — deformací lidské přirozenosti v negativních společenských jevech. Humor v širokém smyslu chápáný jako komické vidění světa a zdroj smíchu je přirozeným lidským postojem, který je sociologicky vždy blízký lidovému hodnotícímu hledisku. Pozice komedie jako „nízkého“ žánru je zpravidla **opozicí** proti mystifikovaným „vysokým“ hodnotám, proti poruchám přirozených lidských podmínek a vztahů. Toto hledisko lidské přirozenosti, historicky ovšem konkretizované jako určitý společenský ideál spravedlivého uspořádání věcí, musíme mít vždy na paměti při výkladu satirického smíchu, protože ono je skrytým měřítkem, normou hodnocení a soudu zpodobených negativních jevů.

Látkou tragédie jsou lidské vášně a jejich zhoubné důsledky, ale vlastní tragika vzniká teprve **určitou ideologickou interpretací** lidských činů a dějů. Tragické jevy — smrt, pád, sebeobětování tragického hrdiny — dostávají kladný a osvobodivý smysl jenom tehdy, jsou-li nazírány v kontextu nadosobního a nadčasového řádu, ať už je jeho základnou mýtus, náboženství nebo sekularizovaný

normativní systém bezpodmínečně závazných mravních příkazů a zákazů. Podstata tragédie je — jak už bylo řečeno — metafyzická: je podmíněna přijetím absolutních norem a hodnot, které zůstávají zachovány navzdory individuálním tragickým osudům, ba manifestují se právě skrze ně. Taková „nadosobní konstanta“ je ve skutečnosti historicky determinovaná a proto i historicky pomíjivou ideologickou formou: antická tragédie, kořenicí ještě přímo v mýtu, má zcela odlišný filozofický a etický obsah než tragédie klasicistická, založená na ideologii novodobého monarchismu. Hledám nějaké jednotné „filozofie tragédie“, jež by převedla tragické básnictví na společného myšlenkového jmenovatele, nevede k cíli: jako doklad mohou posloužit dva renomovaní filozofové tragédie, Arthur Schopenhauer a Friedrich Nietzsche, kteří našli v tragédii dobré důvody pro své protichůdné učení.

A tak zůstává jako pojítko tragického žánru pouze společná žánrová tematika: do absolutnosti, nesmiřitelnosti a neřešitelnosti vystupňované rozpory a konflikty elementárních lidských situací, ale hodnocení lidského počínání v takových situacích se mění podle dobové ideologie. S ústupem starých, ve své podstatě metafyzických ideologických forem (poslední výraznou formou tohoto druhu byla ideologie osvícenství, již v umění odpovídá osvícenský klasicismus) souvisí i rozklad tragického žánru, jehož domény se zmocňuje na jedné straně drama v užším smyslu, na druhé straně tragikomedie.

Drama v užším smyslu jako méně stylizovaný a (zdánlivě) méně konvenční útvar nemá vyhraněný látkový a námětový okruh. Chce obsáhnout životní realitu v celé šíři a podřizovat svůj styl jejím zákonitostem. V tomto smyslu se zmocňuje i látkového okruhu tragédie, aniž při tom přebírá její funkci a její tematické zaměření. Zpřizemněné, odmytologizované a odpatatizované tragické jevy zpracovává drama novým způsobem: lidský úděl postihuje v sepětí se společenskými poměry. Tragický osud a heroické tragické vášně nahrazuje sociální a psychologická (dokonce i biologická) determinace průměrných lidských charakterů, jejich mentality, emocionality i aktivity. Tragické konflikty se relativizují a tím, že se ukazuje jejich konkrétní historická podmíněnost, vytvářejí se podmínky pro jejich netragické **řešení**, a to i tehdy, když drama takové východisko přímo nevyjadřuje. Absolutní tragické rozpory se transponují ve společenské problémy.

Tendence k tragikomedii byla naznačena už u Shakespearu a to nejen v jeho „hořkých komediích“, ale i ve vrcholných dílech tragických, v nichž tragickou jednotu nahradilo paradoxní vidění světa. Paradoxní je podstata **Hamleta**, kde je tragickému hrdinovi přisouzen tradiční úkol mstitele, přičítá se jeho humanistickému založení i jeho skepticky jasnovidnému vědění o světě: uslechtilý osamělec, jemuž je vlastní pozice kritického outsidera, je proti své vůli zatažen do vysoké královské hry o moc a obětován něčemu, v co nevěří. Paradoxní je i **Král Lear**, jehož cesta k poznání a očistě vede bláznovskou cestou po dně lidského utrpení, cestou, během níž jsou naruby obráceny a jako nepotřebné slupky odhazovány všechny oficiální hodnosti, hodnoty a normy. Je-li Shakespearova vrcholná tragická tvorba příznakem krize „vysokého“ žánru, je zároveň i předzvěstí nových cest, jimiž se bude ubírat vážné drama.

Tragikomedie je tragédií dvacátého století. Vděčí ovšem tragédii, z jejíž krize se zrodila, za mnoho: převzala od ní nejen vzorce mezních lidských situací a konfliktů, ale poučila se i na její technice, přehodnotila její pojetí osudu a dramatické ironie. Rozešla se s ní však v tom nejdůležitějším — v hodnotící perspektivě.

Tendence k tragikomedii, jak ji v současné době nejmarkantněji představuje Friedrich Dürrenmatt, není jevem izolovaným — je součástí širšího procesu sblížování tragiky a komiky, nejvyhraněnější (ale nikoli kvantitativně převažující) formou složitého úkazu, který bývá označován jako **žánrový synkretismus**.

ZDENĚK HOŘÍNEK

JEDNO ZAPOMENUTÉ JUBILEUM

Víte, kde je Stará Role? Je to u Karlových Varů. Dnes už to jsou Velké Karlovy Vary. A řekne-li se Stará Role, vybaví se vám porcelán. Světoznámý karlovarský porcelán. A v této Staré Roli stojí kulturní dům s velkým jevištěm a kinem. To kino je nádherné a bylo loňského roku dostavěno. To jeviště bylo nádherné, ale teď je na spadnutí. Nejsou peníze na renovaci, elektrické vedení je v dezo-látním stavu. Až se chce člověku plakat. Ale v té Staré Roli nedělají jen porcelán, ale hrají tam už třicet let dobré ochotnické divadlo. Nic jim nevadí, že jeviště ob-růstá trním a hloží jak zámek Šipkové Růženky, hrají na úzkém proužku před bílým plátnem nového kina se stejným nadšením, jako hrávali na velkém jevišti. Hrají školám, důchodcům, invalidům. Jejich obecnost je jim vděčné a rádo jim zatleská.

U začátků Ochotnického spolku ve Staré Roli, řádného člena ÚMDOČ, stálo mnoho významných ochotnických pracovníků. Jeho prvním předsedou byl Oldřich Štaif. Dnes vede soubor Václav Styx. V repertoáru se střídají klasická díla Molièrova, Jiráskova, Tylova, Klicperova s díly současných našich a sovětských dramatiků. Když

listujeme v archívu tohoto sympatického snaživého sou-boru, dočteme se například o tom, že zajižděl do vojen-ského prostoru hrát vojákům, že se mnohokrát umístil v krajských soutěžích na předních místech a hrál na ústřední přehlídce vesnických souborů v Jindřichově Hradci, že nejdéle v souboru pracuje jeho jednatelka Věra Flídrová, „septotechna“ Fanyňka Hejpetrová, režisér Vác-lav Horyna a Václav Styx. Spolupracovali zde členové karlovarského Divadla Vítězslava Nezvala Pavelka a Škrd-lant, Salynského Krutou masku zde režíroval laureát státní ceny Klementa Gottwalda Jiří Dalík, dnes režisér Divadla na Vinohradech. V současné době se souborem metodicky pracuje Jiří Mucha, mladý herec DVN. Po dlouhá léta zde působil Arnošt Kasal, člen Ústředního poradního sboru pro divadlo, za jehož životem už, žel, spadla opona. Tak jako za dlouholetým členem souboru, jeho vynikajícím režisérem a scénografem Milanem Flídrem, opravdovou osobností ochotnického divadelnictví. Život jde dál, vzpo-mínky zůstaly.

Soubor se stará o novou generaci. Režisér Horyna vede dětský kroužek. Studují se mládežnické hry, zápasí se s nedostatkem herců středního věku, vznikají potíže při stavbě dramaturgického plánu, ale v kterém souboru by nebyly potíže? Kdyby šlo všechno jako po másle, snad by nás to ani tak nebavilo. Soubor má své tajné sny o renovaci jeviště ve Staré Roli a snad i o tom, že se jednou o jejich práci doví i někdo jiný než diváci a řekne jim upřímně děkujeme vám. V žádném případě však tenhle kolektiv neztrácí chuť do práce. Předloží svému zřizo-vateli hodnotné závazky, jejichž splněním určitě udělá radost svému milému obecnstvu.

B. HONSA

CO SE O NÁS PÍŠE V ZAHRANIČÍ

Je jistě potěšující pro každý kolektiv, když je jeho činnost uznávána, ví se o ní a zabývá se jí i náš tisk. Obzvláště milé však je, když se o souboru, pracujícím v oblasti zájmové umělecké činnosti, píše v časopise, vycházejícím pro cizinu, nebo když se o ní zmiňuje i tisk zahraniční.

Tak časopis Socialističeskaja Čechoslovakija, vydávaný v ČSSR pro SSSR, v článku Slovem, hudbou, písní mluví o pražské přehlídce her pro mládež Na Zavazdilce, již je náš kolektiv celkem pravidelným účastníkem, a otiskuje fotografie z poslední naší úspěšné inscenace pohádky Princezna se zlatou hvězdou na čele.

Časopis „Szene“, vycházející v Německé demokratické republice, uvádí pod názvem Zelená perla ve zlaté Praze reportáž redaktorky Evy Brillke, jejíž doslovný překlad zní:

„Ve městě na Vltavě působí 80 ochotnických divadel a skupin. Shora uvedená zeleň se nevztahuje k některé z romantických zahrad pod Hradčany, ani k jiným sadům v Praze. Tato perla má šedý zevnějšek a není vůbec nápadná. Je umístěna ve středu průmyslové městské čtvrti Smíchov a teprve večer na ni upoutají pozornost dvě lampy. Osvětlují vývěsní skříňku s programem a snímky z představení, umístěnou u vchodu tak jako u správného divadla. A správným divadlem se stal pro Pražany také kolektiv lidových umělců, který je zde doma.

Divadelní soubor Sdruženého závodního klubu Motorlet a IPS patří k uměleckým souborům ROH. Jeho 52 členů pracuje jednak v Motorletu a IPS, jednak v závodě ČKD Tatra, který dodal před několika měsíci 1000. tramvaj do NDR. V tomto roce oslavuje soubor 25. narozeniny a během této doby se vypracoval na jeden ze špičkových souborů uměnímilovného města na Vltavě. Dělníci, technici a specialisté se setkávají 2krát týdně ve svém kulturním domě 3—4 hodiny. Na 73 večerech hráli v mi-

nulém roce ve vlastním klubu, mimo to hostovali též v ostatních klubech, také v Českých Budějovicích, Mělníku i na Slovensku. Potěšili vojáky, nemocné a důchodce a se zvláštní oblibou děti. Na Hradčanech v Domě česko-slovenských dětí jsou stálými hosty, mimo jiné též s pohádkou o Zelené perle.

Repertoár je sestaven z náročných her, jako např. Brechtovo pásmo Strach a bída Třetí říše, Bílá nemoc Karla Čapka a Caesar J. Voskovce a J. Wericha. Pro toto divadlo přímo píše též hudební skladatel dr. Maršík.

Příčinu jejich úspěchů je nutno vidět jako u všech lidových souborů především v lásce k věci a ve výborném kolektivu. Mnoho soukromých záležitostí ustupuje stranou. Všichni členové jsou také horlivými návštěvníky pražských scén, hodně čtou, navštěvují výstavy a vzdělávají se ve všech úsecích kultury. Našli si však také pomocníky mezi profesionály. Pomáhají jim herci a režiséři různých divadel při volbě inscenací a jejich režii. Také po technické stránce mají odborné patrony. Tyto přátelské vztahy vznikaly často poslupekým způsobem. Vždyť herci jako Jiří Ornest a Petr Svojtka začínali svou uměleckou dráhu právě ve smíchovském souboru. Televize, rozhlas a film přinely již několikrát záběry z vystoupení smíchovského divadla pracujících. Také amatérský film „Bílá nemoc“ měl v tomto souboru premiéru a bude vyslán na festival amatérského filmu. Jeho scénář je založen na domácí divadelní inscenaci...“ — Článek napsala jedna z redaktorek delegace, která byla v Praze na návštěvě a seznámila se s činností našeho divadelního souboru SZK Motorlet a IPS. Nejde však o to, o kterém souboru se píše, ale o to, že z pohledu na jeden kolektiv se vytváří i dobré mínění o dalších ochotnických scénách, které společnou prací i výsledky vytvářejí předpoklady pro dobré jméno našeho divadla v zahraničí.

A. HÜBNER

ÚSPĚCH STOLETÉHO SVATOBOJE

V roce 1871 založilo dvanáct dělníků-textiláků v brněnském proletářském předměstí Husovicích spolek OBČANSKÁ BESEDA SVATOBOJ, jehož cílem byla vzdělávací, vlastenecky uvědomovací a kulturní činnost a v jejím rámci především hraní divadla. V roce 1878 vstupuje do jeho řad marxisticky orientovaný mladý učitel Pankrác Krkoška, pozdější první redaktor deníku Rovnost. Rozvíjel zejména činnost formující členstvo ideově.

Je pozoruhodné, že Svatoboj hraje divadlo nepřetržitě od svého založení. V roce 1897 se stává jeho čestným členem Svatopluk Čech, v roce 1921 Alois Jirásek. V roce 1920 za mimořádné obětavosti svého členstva kupuje Svatoboj část staré hospody, aby měl svůj stánek, vlastní divadelní sál a jeviště. Velké proměny našeho života přinesly roky 1945 a 1948. Svatoboj se stává zařízením Domu kultury ROH Zbrojovky Brno. Dokončují se definitivní úpravy jeho divadelní budovy. Má stále kolem jednoho sta členů, z nichž téměř padesát aktivních. Má své věrné publikum, jež tvoří čtyři předplatitelské skupiny. Mezi herci jsou potomci celých rodů, které ve vzácné soudržnosti zadaly své životy, veškerý svůj volný čas službě Thálii.

Letos je tedy Svatoboji sto pět let. A je úctyhodné, že právě v tomto svém jubilejním roce dosahuje úspěchu, který je povzbuzením i závazkem — vítězství v krajské soutěži městských divadelních souborů. Krajská porota zhlédla celkem 7 soutěžních představení, která doporučily okresní poradní sbory a OKS. Přehlídky se zúčastnily tyto soubory: Ochotnická scéna OB Hustopeče (C. Goldoni: Treperendy), Divadelní soubor OB Moravské Budějovice (Molière: Lékařem proti své vůli), Divadelní soubor Zdeňka Štěpánka ZK Slavia Fatra Napajedla (J. Glyn: Dámský gambit), Divadlo při SZK v Holešově (J. K. Tyl: Strakonický dudák), Divadelní soubor SSM Polná (H. Bednářová: Daň zráni), Divadelní soubor Čapek SZK ROH v Uherském Hradišti (L. Györkö: Elektro, má láska) a Svatoboj, soubor DK ROH Zbrojovky Brno (T. Jones - H. L. Schmidt: Snílci).

Hlavní cenu s návrhem na postup do kategorie vyspělých divadelních souborů udělila porota divadlu SVATO-

BOJ. V kategorii vyspělých má nyní KKS v Brně (včetně Svatoboje) osm souborů. Věnuje jim zvláštní péči metodickou, a zejména také v oblasti dramaturgie. Mj. jim také určuje podmínku uvést ročně alespoň jedno představení pro děti.

Představení muzikálu SNÍLCI bylo první plnohodnotnou ozvěnou patronátní smlouvy, k níž došlo na sklonku roku 1975 mezi divadlem Svatoboj a vedením zpěvohry Státního divadla v Brně. Týká se příspěvů v dramaturgii, choreografii, scénografii, pomoci členů orchestru aj. Zmíněná premiéra už byla výsledkem této spolupráce — počínaje dramaturgií. Byla to volba pro tento soubor, který vzhledem ke složení a dosavadní výchově svého publika často přistupuje k uvádění zpěvoherních žánrů, velmi vhodná. Autory zmíněného „minimuzikálu“ Toma Jonese a Herweye L. Schmidta odchovála texaská univerzita a její studentské jeviště. U nás se před desítkou let uváděl v Praze v Rokoku, v Divadle pracujících v Gottwaldově a ve zpěvohře Státního divadla v Brně, také pod názvem SNÍLCI. Tento titul stejně úzce koresponduje s explikativním označením — Parabola o životě a lásce na motivy hry Edmonda Rostanda Romantikové. Snílci jsou podobnostem, které prostřednictvím situace a příběhu starého a mladého lidského páru nabízí divákům zajímavý pohled na funkci snu a touhy, jež — pokud jejich původci přestanou chodit po zemi — mohou způsobit velmi bolestivá a rozporuplná rozčarování. Muzikál je ovšem forma mnohostranně vhodná k tomu, aby v herecké, zpívané i taneční nadsázce zobrazila člověka vábeného představou toho, co není, toho, co si přeje, aniž myslí na život v jeho pravé podobě; anebo — na jehož drsnost už ve své „zahrádce“ zapomněl. Tak je tomu v příběhu Snílků: Ti starší pozapomněli na to, co prožili, ti mladí život neznali. Taková situace přivedla oba páry ke krizi. Proto je musí „vypravěč“ — El Gallo — pracně a oklikami uvést na koleje, jimiž se jezdí, aniž se nutně musí vykolejit.

Režie ve Svatoboji se ujal Stanislav Fišer. Využil zkušenosti z režie Snílků ve zpěvohře Státního divadla před osmi lety. Z inscenace bylo zřetelné cítit, že založil svou práci s herci na přesné analýze textu, na přiblížení prostředí a podmínek, v nichž hra vznikala, a na ujasnění výpovědi, kterou musí inscenace sdělit našemu divákovi. Co je v ní společného i nám, co i v našem prostředí může přivodit analogické rozčarování.

Není zde bohužel místa na podrobnější recenzi, jen na konstatování, že se této inscenaci podařil plodný dialog s publikem, které ve Svatoboji na takováto hudební a herecká, významově složitější představení nebylo dosud zvyklé. A to je nepochybně nejdůležitější.

MIROSLAV TMĚ

tip pro vás

Výročí VŘSR i Měsíc přátelství je obdobím zvýšeného zájmu o kulturu a umění Sovětského svazu. Připomeňme proto i dnes několik dalších novinek z pera sovětských dramatiků, které se objevily v edici DILIA.

Na prvním místě uvedme nové dílo u nás již dávno populárního Alexeje Arbuzova **Staromódní komedie** (1 muž, 1 žena). Je to komorní příběh stárnoucího lázeňského lékaře a jeho rovněž již nemladé pacientky. Počáteční konflikt partnerů se tu postupně mění v osobité citové pouto. A tato proměna vztahu je zachycena citlivým, laskavým i shovívavě ironickým

perem zkušeného dramatika, který se nebojí rozcitlivění publika ani dojímavější atmosféry.

Rovněž u druhého titulu — **Charakteri** — je napsáno známé autorské jméno. Předčasně tragicky zesnulý, všestranně činný umělec Vasilij Šukšin zaujal svým dílem naše čtenáře i filmové diváky. Charakteri jsou dramatickou kompozicí, kterou na motivy jeho povídek napsal Andrej Gončarov. Rámec hry tvoří vesnické shromáždění s funkcí občanského soudu, který má řešit svár tchyně se zetěm. Humorné okolnosti jejich sporu vyvolávají v účastnících shromáždění vzpomínky na nejrůznější příhody, které se ve zpětných dějích před divákem odehrají. Pestrý lidový jazyk, originální situace, výrazné charaktery jsou přednostmi textu. Jeho nevýhodou pro

ochotnický soubor je početné obsazení (21 mužů, 10 žen), i když mnohé epizodní postavy by mohly být vyřešeny dvojrolími. V každém případě je to text pro zkušeného režiséra i soubor.

Sovětský film **Prémie** byl ověnčen již řadou vavříků, když se do rukou našich divadelníků dostává překlad původní hry Alexandra Gelmana **Přerušená partie**, z níž scénář filmu vycházel (12 mužů, 4 ženy). Je svědectvím velice progresivního kritického tónu, který se ozývá ve stále větším počtu sovětských her, ať jsou to díla vážná či úsměvná. Ve všech žánrech tu dramatici vyhláší boj podvodům i podváděním, korupci a zneužívání společných prostředků k vlastnímu obohacování, boj proti

šlendriánu, povalečům a tlučhubům, pozérům a kariéristům.

Kdežto Gelman volí formu vážné a bouřlivé diskuse, jiný známý dramatik Sergej Michalkov píše zase satirickou komedii. Jeho **Pěna** je plná rychle splaskávajících bublin lži, přetvářky a snobství. Jako pěna spadne a zhroutí se před divákem kariéra jednoho podnikavce (5 mužů, 5 žen). Pro amatérský kolektiv je to titul vědecký jak po stránce herecké, tak určité i divácké. Neskrývá v sobě žádná inscenací úskalí a záleží jen na dobrém typovém obsazení a účinné reprodukci textu.

Podvodníky v literárním světě si zase bere na paškál **Divadelní fantazie** Leonida Zorina, veselohra o zcizeném rukopisu divadelní hry (9 mužů, 8 žen), zasazená převážně do divadelního prostředí. Můžeme ji rovněž zahrnout mezi přínosy pro ochotnickou dramaturgii. Vždyť veselo hry ze současného života jsou stále hledaným artiklem.

Mezi tituly, které vyšly v edici Malá řada socialistických autorů, je svazek nazvaný **Portrét ženy**. Obsahuje tři sovětské aktovky, jejichž zaměření je už naznačeno titulem, který nese zároveň prostřední z nich od A. S. Ku-

lika. V ní se vyjasní a rozuzlí příběh, který napsala válka. Je to jímavá dramatická črta (2 muži, 1 žena). První z aktovek — Světlo v tvém okně — od E. J. Vajgura se odehrává v estonském přístavním městě. Je to malé milostné drama čtyř aktérů (2 muži, 2 ženy), drama nevěry a nově nalezene lásky. Ve třetí aktovce — Naše město od L. I. Sinelnikova — opět v osudu dvou žen (4 ženy) dozrívá válka. Večer sestavený z těchto aktovek dává několik zajímavých hereckých příležitostí ženské části souboru, která bývá většinou početnější.

hš

ZÁPISNÍK

SEDLČANY Letos vyvrcholily v Sedlčanech na příbramském okrese oslavy 135. výročí založení ochotnického spolku. Bylo to v roce 1841, kdy se v malém tehdy a chudém povltavském městečku sešla hrstka nadšených vlastenců, aby tu poprvé sehráli v českém jazyce divadlo, o němž se ještě dlouho potom mluvilo. Než stalo jen při jednom představení, po čase jich bylo na stovky, a nadšení zůstalo mezi lidmi do dneška. Svědčí o tom i tituly inscenací: hrál se tu Shakespeare i Jirásek, Vrchlického Soud lásky i Tylův Strakonický dudák, ale i Drdovy Hrátky s čertem a Dalskabáty, Kubátové Jak přišla basa do nebe a také hry současných světových dramatiků. Sedlčanský nastudovali také hru místního spisovatele a kulturního pracovníka Dr. Bohuše Kareše, která se odehrává v době sedlčanského působení slavného českého rybníkáře a regenta rožmberkého Jakuba Krčína z Jelčan. Letos zhodnotili na své konferenci dlouholetou divadelní činnost a odměnili práci nadšenců, kteří bez ohledu na čas a zaměstnání vytvářejí nové kulturní hodnoty. Jsou to zejména dlouholetý režisér Vladimír Stibor, dále Antonín Hartman, Dr. Miloslav Hölzel, Dr. Vladimír Kracík, významná kulturní pracovnice Jiřina Studničková, manželé Hrušovi, Stanislav Macák a desítky dalších. Mohou mít ze své práce opravdu radost, protože mnohé z jejich početných inscenací mají opravdu velmi dobrou úroveň. Dokonalé zázemí mají pak v prostředí, kde zkoušejí a hrají. Budova kulturního domu Josefa Suka, v níž je divadelní sál s dokonale vybaveným jevištěm, byla v posledních letech přestavěna a rozšířena a tvoří dnes krásný areál pro všestranné kulturní využití. Zde pak mají ochotníci pomocnou ruku a otevřené dveře zejména

zásluhou ředitele Městského kulturního střediska Aloise Haška, který je duší souboru, a Zdeňka Vlčka, který se podílí na inscenacích technickou pomocí. Mladá ochotnická směna se soustřeďuje v Divadelním studiu Městského kulturního střediska. Velký počet inscenací dětských a mládežnických her svědčí o dobré práci tohoto kolektivu, z něhož Sedlčanským vyrůstají noví nadšení divadelníci. O místním občanstvu prohlásili již nejednou členové profesionálních zájezdových scén, že tady musí odevzdat nejkvalitnější práci, aby uspokojili jeho požadavky. A tak chceme Sedlčanským popřát k jejich krásnému jubileu hodně dalších úspěchů, a hlavně hodně nadšených a dobrých pracovníků.

JIRÍ RICHTER

Oznamujeme svým čtenářům a spolupracovníkům, že se naše redakce znovu přestěhovala.

NOVÁ ADRESA:

Amatérská scéna, Dlouhá třída 12, 115 89 Praha 1

Telefon 649 51 linka 30

HOLEŠOV Amatérské soubory odvedly v minulé sezóně kus dobré, zajímavé a pro jednotlivé kolektivy charakteristické práce. Dramatický soubor svazků holešovského gymnázia zahrál hru slovenského dramatika Jána Kákoše **Dům** pro nejmladšího syna v režii profesora janiše a na scéně profesora Mrázka. Hra byla nastudována na počest XV. sjezdu KSČ a 55. výročí založení KSČ. Hlavní úmysl svědomitý a zkušených pedagogů — zapojit mladé talenty nejen do zájmové, ale i široce společenské potřebné činnosti se beze zbytku povedl. — Nový dramatický kroužek vznikl v Domě pionýrů a mládeže pod názvem **Studio M. Mladí**, ale již zkušení herci Divadla 6. května zde utvořili kolektiv, který chce hrát pro mladé. Ke spolupráci si pozvali profesionální

ho herce Divadla pracujících v Gottwaldově Antonína Navrátila. Výsledkem byla osobitá inscenace Čapkových pohádek Velké doktorské a Loupežnické, jejíž moderní tvar našel spokojené diváky nejen v holešovském DPM, ale i v Prusímovicích a v družební obci Topolčankách na Slovensku. — Výrazně společensky angažovaná v tvorba Marušky Skopalové, která jako vedoucí a choreografka nastudovala se souborem baletu a jazzgymnastiky SZK ROH Holešov působivé baletní pásmo **Nedopustíte**. Konkrétní odpověď mladých na palčivé otázky míru a války i úroveň předvedení přijemně překvapila mnohého diváka. Vystoupení tohoto souboru bylo oceněno i v kulturní části slavnostní schůze městských orgánů k výročí osvobození města. — Hnacím motorem členů dramatického odboru SZK ROH, známého Divadla 6. května, byla jubilejní třicátá sezóna. K slavnostní příležitosti byl uveden jednak Tylův Strakonický dudák, jednak málo známá hra Jacka Londona **Zlato**, obě v režii MUDR. Ed. Kavana. Zejména inscenace Londona dosáhla výrazného úspěchu a uspokojila i nejnáročnější diváky. — Rovněž plány všech zmíněných kolektivů do nové sezóny slibují zajímavé inscenace. Příklad Holešova ukazuje, jakým obohacením může pro město být amatérská divadelní práce.

ZD. STAVĚNÍČEK

ŽEBRÁK Čtvrtá krajská přehlídka české divadelní klasiky se letos uskutečnila nadvakrát — v termínech 17.—19. a 24. až 26. září. Vystoupil domácí soubor, který na počest svého výročí uvedl Erbenovu Sládky (K. J. Erben je právě pro ně kdysi napsal), dále host z Jihočeského kraje, prachatický soubor se známou inscenací Čapkovy Věci Makropulos a Tyl Labín Stará Boleslav s Preissové Gazdinou robou. V druhé části festivalu vytvořili program Stroupežnického Naši furianti (KP Kácov), adaptace Olbrachtova Nikolý Šuha-

je loupežníka (Divadlo poezie DS TYL KDP Čelákovice) a představení pro děti (Řihova Bludička v provedení kolínského Malého divadla). Při festivalu zorganizovalo KKS Středočeského kraje dvoudenní školení členů okresních porot, jehož nejceněnější součástí bylo praktikum, uskutečněné na základě představení Věci Makropulos.

ŮPICE V září svolal přípravný výbor úpických festivalů poradou o jejich další tváři. Zúčastnili se vedle místních, okresních i krajských pracovníků také zástupci ÚKVC. Mj. byla na poradě dohadována bližší spolupráce ústředních zařízení s Úpickými (zvláště pokud jde o výběr souborů na Úpici, ale také o výběr z Úpice na JH) a některé otázky koncepce dalších úpických festivalů, včetně jejich seminární naplně. Příkladem je, že Úpicti uvažují o dalším rozvíjení svého festivalu už v době, kdy je ještě v plném rozmachu a středem maximálního zájmu jak ochotníků, tak orgánů. V řadě jiných festivalových míst přicházejí na tuto myšlenku až v době, kdy jejich přehlídky ztrácejí dech.

HRONOV Před několika lety dal Kruh přátel Jiráskova Hronova podnět k pořádání školení, které by soustředilo mladé talentované lidi ze souborů do kolektivu, v němž by se seznámili se základními prvky herecké práce. Nápadu se ujal Ústav pro kulturně výchovnou činnost a spolu s ÚV SSM uspořádal při 42. JH první ročník akce nazvané Klub mladých divadelníků. Školení vzbudilo velký zájem a každoročně se v rámci přehlídky opakuje. Smysl školení je naučit chápat účastníky divadlo jako společenskou potřebu, důležitý nástroj kulturně politické výchovy a estetizace našeho společenského života. Letos při 46. JH proběhl již pátý ročník.

Z různých míst celé republiky se sjelo celkem 40 účastníků. Někteří z nich mají za sebou teprve první krůčky na jevišti,

jiní již získali ceny na festivalech, všechny však spojovala obrovská chuť do práce a nakažlivé veselí. Během krátké doby by nikdo nevěřil, že se účastníci před Hronovem navzájem neznají. Společně prožítý týden byl nabit zážitky a novými poznatky, ať už z dopoledních seminářů, odpoledních představení nebo večerních diskusí. Parta, která se v letošním Klubu mladých divadelníků sešla, si byla blízko věkově, názorově i životními zkušenostmi. Kamarádská atmosféra, ve které jeden respektoval druhého, vytvořila výborné podmínky pro práci. Podstatnou zásluhu na vytvoření této atmosféry má kolektiv lektorů, který již třetí rok ve stejném složení Klub vede (Antonín Bašta, Soňa Pavelková, František Laurin). Všichni tři se ideálně doplňují, a přestože mohou být s výsledky školení spokojeni, přicházejí každý rok s novými nápady a obměnami. A snad právě ta snaha o hledání nové, dokonalejší formy vytváří každoročně onu tvůrčí atmosféru a je zárukou přínosu školení v dalších letech.

MAGDA MIKEŠOVÁ

KOUTEK SAL SČDO

SOCIALISTICKÉ ZÁVAZKY: Členové loutkářského souboru Kováček DKK v Praze 5 odpracovali v předvolebním období v rámci závazku 1500 hodin na rekonstrukci loutkové scény a experimentálního klubu mládeže Futurum. Soubor čeká ještě splnění závazku (150 hodin) ve prospěch Národního divadla. Závazek bude realizován v zimních měsících.

ČLENSKÉ SOUBORY HLÁŠÍ:

Loutkářský soubor „Před branou“ v Rakovníce v sezóně 1975–6 sehrál celkem 48 představení, z toho byly 4 premiéry. Uskutečnil dále 5 zájezdů a přijal na své scéně k pohostinským vystoupením 4 soubory. Organizačně zabezpečil konání 2 přehlídek na své scéně. Všechna představení na domácí scéně navštívilo celkem 3170 dětí a 1783 dospělých. Do nové sezóny rakovnicktí připraví 4 premiéry, 6 zájezdů, mezi nimiž bude i zájezd do NDR. — Divadlo Loutek z Havlířova chystá na novou sezónu premiéry: Drak (František Čech), Míček Flíček (Jan Malík), Strašidlo (Z. Florián). Pro dopolední představení ve všední dny (pro mateřské školy) nastuduje dvojice Kurjan—Bestová hru L. Dvorského „Skákavá princezna“.

SOUTĚŽ AKTIVITY SAL: Soutěž aktivity SAL 1976–7 začíná v říjnu. Podle změněných a zjednodušených kritérií bude soutěžit celkem 30 loutkářských členských souborů.

JUBILEUM: Na konci září se dožil 55 let vedoucí „loutkář-

ského souboru Zdravíčko z Třebíče MUDr. Miloš Blaha, člen ÚV SČDO a místopředseda SAL. Blahopřejeme!

DŮVĚRNÍCI SAL HLÁŠÍ: V půdních prostorách ZK ROH Modré hvězdy při budování klubovny našli svazáci z Chotěbořských strojren staré loutkové divadlo. Nález podnítl nápad — připravit loutkové představení. Premiéra se konala koncem května a byla prý úspěšná. — Svitavský soubor „S“ Pabízek připravuje představení především pro malé děti, které navštěvuje v mateřských školách. V minulé sezóně také soubor vystupoval v družebním okrese Žiar nad Hronem. — V Podniku výpočetní techniky v Českých Budějovicích vznikl počátkem roku loutkářský soubor. Byl vytvořen ve spolupráci se ZV ROH a SSM. Kroužek má 12 členů. Od svého založení sehráli 4 představení pro děti zaměstnanců podniku. Většina členů souboru je členy BSP. — Loutkáři Osvětové besedy v Průhonících o prázdninách se rozejeli do pionýrského tábora Sokolí hnízdo v Nových Hradech v Jižních Čechách, kde pro děti sehráli 10 pohádek. — Dne 12. 6. navštívil loutkářský soubor ZK ROH Uranových dolů v Příbrami patronátní dětskou vesničku v Doubi u Karlových Var, kde pro její obyvatele předvedl hru Hany Budinské „Hra pro zálezkáky“.

PSL

NOSITELÉ ZLATÉHO TYLA

K oslavě své „diamantové svatby“ s ochotnickým divadlem dostává člen dramatického souboru SZK ROH v Holešově Divadlo 6. května František Fuksa nejvyšší ochotnické vyznamenání, Zlatý odznak J. K. Tyla. V souboru působí jako herec i režisér a je plnokrevným ochotníkem v tom nejlepší smyslu slova. Vytvořil velkou řadu rolí a postav mnoha titulů jak našich, tak i zahraničních autorů. Působil jako kritik, člen porot, instruktor vybraných souborů a lektor na různých stupních divadelního školení. Mezi prvním divadelním počinem Františka Fuksy a poslední režii hry F. Langra Vebloud uchem jehly uplynulo více než 60 let naplněných soustředěným tvůrčím úsilím. Často hrával i s významnými hostujícími partnery z předních profesionálních scén, L. Peškem, K. Högreem, V. Fabiánovou, J. Kurandovou, A. Růžičkovou, J. Zapletalem i jinými, z nichž mnozí patří mezi jeho osobní přátele. Na jeho divadelní partnerství si rád vždy vzpomene všichni, kteří s ním hráli v mnohých hrách. Tak třeba ve hře Stroupežnického Mikoláš Dačický z Heslova, Tyla Jan Hus, Palíčovna dcera, Molièra Jeho urozenost pan měšťák, nebo i v hrách J+V+W Nebe na zemi, Robin zbojník, Golem, v Kolárově Pražském

židu, v pohádkách pro děti a mnoha dalších. Také inscenace divadelních her proznamenaly nápady a režijním rukopisem Františka Fuksy byly vždy vědecké přijaty diváky. Řada uznání, diplomů za úspěšnou divadelní práci i vyznamenání Zlatým odznakem J. K. Tyla patří dlouholeté, umělecké a organizátorské práci Fr. Fuksy, stále činného člena Divadla 6. května v Holešově.

sovětské divadlo

Ibrahimbekovu hru **MEZOZOICKÁ HISTORIE** uvádí moskevské Malé divadlo. Jádrem příběhu je vztah naftaře, významného vědce Tairova a jeho kolegy Zaura. Drama J. Vojevodina **ŽÁDOST VE ČTRNÁCTI DNECH** se zabývá výrobní tematikou a bojuje proti názorům některých pracovníků, kteří v honbě za plánem zapomínají na člověka. Hru uvedlo lpecké divadlo.

• **SPUTNIKI** je název hry Věry Panovové, která měla premiéru na scéně moskevského Ústředního divadla Sovětské armády v režii B. Morozova.

• Novou hru H. Bokareva **ZKOUŠKA** nastudovalo moskevské divadlo Stanislavského v režii G. Renče a V. Kurenkova. • Arbušovova **STAROMÓDNÍ KOMEDIE** se hraje v mos-

kevském Divadle Majakovského v režii A. Gončarova. • V SSSR se od r. 1985 konají festivaly inscenací dramatických děl autorů jednotlivých socialistických zemí. Po úspěšném festivalu českých a slovenských her se vloni konal festival dramatiky NDR. Mezi vyznamenanými tvůrci byl J. Ljubimov za inscenace Brechtových děl Dobrý člověk ze Sečuanu a Život Galileův. • **ZLATÉ OHNĚ** je název nové hry I. Stoka, jehož Božská komedie se hrála s úspěchem i u nás. Hrdinou je čestný občan uralského metalurgického městečka Suškin, který zanevře na rodný závod, protože se cítí opomíjen novým vedením. Hru uvádí moskevské Malé divadlo. • Drama J. Čenaka **JEJÍ NEKLIDNÁ NOC** vypráví o osudu předsedkyně kolchozu, pokládané mnohými za pánovitou a nedisciplinovanou. • Etickými vztahy současníků se zabývá hra I. Kasumova **ŠIRŠÍ OKRUH**, uváděná v Baku. Její hrdinové prosazují věrnost sobě, svým citům, a bojují proti předsudkům. • Komedii V. Šukšina **ENERGIČTÍ LIDÉ** uvedlo moskevské Majakovského divadlo v režii B. Kondratjeva. • **KDYŽ O NĚM PŘEMÝSLÍME** je název představení leningradského Divadla mladých diváků, které vyvolalo živý ohlas. Základem je montáž o mladém traktoristovi, který zahynul při záchraně obilného pole. Inscenátoři formou diskuse uvažují o podstatě hrdinství. Součástí představení tvoří názory diváků. **AM**

BORIS VASILJEV

NESTRÍLEJTE BÍLÉ LABUTĚ

Dramatické podobenství ve dvou částech

Je to především prozaik, jeho novela „... a jitra jsou zde tichá“ se stala známou také díky Ljubimovově scénické adaptaci a samozřejmě filmovému zpracování (u nás byla uvedena v dramtizaci V. Horáčka na scéně Vinohradského divadla pod názvem Anděl a na scéně ND v podobě operní). Hru Nestřílejte bílé labutě napsal už sám podle svého stejnojmenného románu pro divadlo Sovremennik. Prozaický původ prozrazuje rozměrnost

i motivické bohatství, epická šíře textu. Klíčem ke hře je autorův podtitul „dramatické podobenství ve dvou částech“: jde o básnický obraz, nikoli o pouhý popis a vnější shodu se skutečností. Středem podobenství, situovaného do prostředí dnešní sovětské vesnice, je postava Jegora Poluškina. Jegorovi se všeobecně říká „bídonošič“. Ačkoli je výborný člověk a zdatný řemeslník, působí stále ne-snáze sobě i druhým. Hned v expozici vidíme, že Jegor, tesař přezážený k pomocným dělníkům, je znamenitý pracovník, vykopal sám příkop „za tři směny“, ale nakonec všechno pokazil: aby se vyhnul mraveništi (bylo mu líto živých tvorů), uhnul s příkopem okolo — ovšem potrubí se nedá ohnout a Jegora znovu vyženou z práce. Jegor je podivín, odlišuje se od většiny, tj. od „normálních“ lidí tím, že jeho hodnotový systém je jiný. [Další z galerie podivínů, kteří svou odlišností jsou zrcadlem tzv. životní normalnosti.] Jaké jsou to hodnoty, které jsou pro Jegora rozhodující? Především práce jako přirozená potřeba člověka, zdroj radosti a krásy. Jegor je člověk spjatý s přírodou, v níž ctí řád a krásu, jež je třeba zachovávat, ne ničit. Je v něm tradice vesnického člověka, žijícího v přirozeném řádu (městští lidé — viz scéna s turisty — se na něho dívají jako na primitiva, „domorodce“). Zároveň má tato postava silný patos společenský: je to představa společné věci, společenského zájmu na lidských podmínkách a živé přírodě, která Jegorovi dává překonat nezdary, bídu, všeobecný posměch a konečně i nenávist.

Základní střetnutí, konflikt hry je konfliktem dvou pojetí života, dvou lidí, kteří je reprezentují — a to ne v abstraktní rovině, ale v živém, konkrétním jednání, v dramatickém střetnutí, které vrcholí tragicky. První pojetí reprezentuje Jegor, druhé, ryze utilitární, Fjodor. Podle toho je člověk pánem života a přírody, jež je třeba do krajnosti využítkovat, brát vše z užitné stránky. (Pro stručnost ovšem konflikt hry zjednodušujeme, odsouváme stranou např. „třetí sílu“, reprezentovanou ve hře Jakovem, normální pořádkumilovný zdravý rozum, jež Jegor soustavně pobuřuje svou „necenzurovanou fantazii“; nebo promítnutí konfliktu otců v nové podobě do konfrontace jejich malých synů atd.) Jegorovi není člověk pánem přírody, ale jejím synem — a stejně neutilitární vztah má i k životu, kde nerozhoduje kalkula „věcné“, vlastnické hodnoty, nýbrž vztahy k práci a k lidem.

První část hry je jakýmsi Jegorovým „volným pádem“ z maléru do maléru až k úpadku mezi „meloucháře“, kteří reprezentují vztah k práci právě opačný než je Jegorův: to je skutečná degradace, ale Jegor se nevzdává, jeho energie a houževnatost přináší výsledky. V druhé části hry přichází uznání — nový lesní správce udělá Jegora hajným, Jegor má v práci úspěch, oceněný i na nejvyšších místech. Zároveň naroste a vyvrcholí konflikt, střetnutí s Fjodorem: neboť je to Fjodorovo místo, které nyní Jegor dostal. A Fjodor — o němž sám autor říká, že rozhodně není zlý — se nehodlá smířit s tím, že byl připraven o výhodný zdroj příjmů (pro něho byl les především zdrojem osobních příjmů, pro Jegora především kusem přírody, který je třeba chránit a pěstovat). Obrazem labutí, které Jegor přivezl k Černému jezeru, aby tak zase mohlo nést své bývalé jméno, a obrazem jejich surového pobití a ubití Jegora by mohla hra vrcholit. Je tu však závěr: Fjodorova návštěva u lůžka umírajícího Jegora, který mu odpouští. Postava Jegora je snad básní, ale postava Fjodora je všední prózou, skutečností velmi obvyklou. Autorovi šlo zřejmě o tuto konfrontaci. Říká o Fjodorovi: „sedí v životě jak balvan a žádná voda pod něj neteče. Jen jedenkrát se tento balvan pohne z místa a síla, která jím hne, je Jegorovo odpuštění. Není to okamžitá změna, je to zachvění. Zachvěl se a voda teď pod něj poteče“. Autorovo podobenství, které jako by vyšlo ze staré pohádky o dobrém a závislém, přineslo výrazně současný společenský konflikt, v němž jde o život, „o svět“, o jeho podobu. Jegor zemřel, ale pohnul balvanem. — Z textu, vydaného DILIA v překladu Josefa Pally, otiskujeme dvě ukázky.

JEGOR (se objeví s otýpkou chrastí): Milí občaní, nevybrali jste si zrovna nejpříjemnější místočko. Je tu mraveniště a mravenci vás budou vobtěžovat. Měli byste se přemístit jinam.

DRUHÝ TURISTA: Je to mraveniště velké?

JEGOR: Jako kupka sena. Je jich početná rodinka a jak hospodařej!

PRVNÍ TURISTKA: To je zajímavé. Ukažte, kde to je?

JEGOR: Ale tadyhle. [Ukazuje. Všichni jdou k mraveništi]

DRUHÝ TURISTA: To je mrakodrap! Zázrak přírody.

JEGOR: Jenže pro vás to bude vobtěž. Ale kousek dál je mýtinka, už jsem ji vyhlíd. Pojďte, pomůžu vám s věcmi: vy budete mít klid a voní taky.

DRUHÝ TURISTA: Mravenci jsou užiteční proti revmatismu. Jestli má někdo revmatismus...

DRUHÁ TURISTKA: Au! ... Koušou, potvory! ...

JEGOR: Cejtěť nás, a samostatně jednaj.

DRUHÝ TURISTA (vzdychá): Ano. Nepříjemní sousedé. To je mrzuté.

PRVNÍ TURISTA: Nesmysl. My si je podrobíme! Jegore, přijď nám trochu benzínu! [Jegor přinese rychle nádobu s benzinem] Jsi správný chlap. Na tvou chápavost nezapomene-me. [Jde k mraveništi] Hele, jděte kousek dál! [Rozmáche se a vysplichne obsah nádoby na mraveniště. Škrtně sirkou. Vzplane oheň, ozve se rána. Všichni odskočí. Jen Jegor a Kolja stojí vedle a rukama se chrání před žárem]

DRUHÁ TURISTKA (nadšeně): Ohňostroji! Kanonáda vítězství!

PRVNÍ TURISTA: A je to. Člověk je pánem přírody. Nemám pravdu, chlapče?

KOLJA (rozpačitě): Pánem?

PRVNÍ TURISTA: Pánem, chlapče. Podmanitelem a dobyvatelem.

DRUHÝ TURISTA (mává klackem): Tak, dobyli jsme si místo na slunci. Teď nám nebude nikdo překážet, nikdo nás nebude zneklidňovat.

PRVNÍ TURISTA: Tohle vítězství by se mělo oslavit. Děvčata, vymyslete něco, rychle.

DRUHÝ TURISTA: Toho chlapa bychom fakt měli pohostit.

PRVNÍ TURISTA (se směje): A mravencům věnovat vzpomínku. [Všichni se vracejí k ubrusu. Jegor se rozpačitě motá v zádu. Kolja se snaží podívat se mu do obličeje. Jegor se odvrací]

KOLJA (šeptá): Proč to udělali, tati? Vždyť byli živí!

JEGOR (velmi rozpačitě): Dyž je to tak, tak je to tak, a dyž je to tak, není to jinak. [Ženy připravují něco k jídlu]

PRVNÍ TURISTKA: Pojďte! ... Něco narychlo sníme!

JEGOR: Ale my... To... Není třeba.

PRVNÍ TURISTA: To bys nás urazil, Jegore, každá práce zasluhuje odměnu. Kluk například dostane ananas. Co bys řek ananasu, hochu? [Kolja jde k ubrusu]

JEGOR (chmurně): Měl by sis opláchnout ruce, synku. Máš špinavý ruce, jdi. [Kolja si běží umýt ruce. Běží ne proto, že by spěchal ke stolu, ale proto, aby otce nezarmoutil: stejně je smutný a zamračený]

PRVNÍ TURISTA: Sedni si, Jegore. [Vidí, že se Jegor nehýbe z místa] To bys nás urazil. Sedni si, sedni si! [Vrací se Kolja. První turistka ho hostí ananasem. První turista nalezl líh a podá Jegorovi. Jegor neochotně bere] Pij, Jegore. Když jsi unavený, piješ. Vidím ti to na očích. Že piješ, co?

JEGOR: Dyť to... Někdy. [Mne si oči]

PRVNÍ TURISTA: Tak si myslí, že dnes je to někdy.

JEGOR (pracně): No, aby se vám tu dobře žilo. Abyste si vodu počinuli. [Převrátil do sebe hrneček, nemůže popadnout dech] Dyť, co to je? Kam se hrabe vodka!

DRUHÝ TURISTA: Takhle pije Rus! [Prvnímu turistovi] Mímo chodem, v Itálii líh nepijí.

PRVNÍ TURISTA: Žijí v teple. Samá pláž!

DRUHÝ TURISTA: Taky tě to otrávil. Žil jsem tam téměř rok...

JEGOR [náhle, opilý]: Tady u nás je příroda kolem dokola. Jo. Prosím, u nás si vodu počine-te. Ticho, klid. A co člověk potřebuje? Klid. Každý zvíře, každé mravenec, každá jedle, břízka — všichni toužej po klidu. I mravenci, když se to tak vezme. Jo.

PRVNÍ TURISTA: Ale ty jsi úplný filozof, Jegore!

JEGOR: Počkej, milej člověče, počkej. Já chci něco říct! Já chci říct tohle...

PRVNÍ TURISTA: Chceš líh?

JEGOR: Ale počkej, milej člověče...

PRVNÍ TURISTA: Napij se. [Podává mu hrneček]

JEGOR (automaticky pije. Zcela opilý): Člověk se trápí. Moc se trápí bez přírody, moji milí přátelé. A proč? Protože jste sirotečkové. Nemáte na čem stát, vo co se vopřít, čím se vosvěžit...

DRUHÝ TURISTA: Dnes je nejdůležitější přenosť. A přenosť vyžaduje nejvyšší profesionalismus.

JEGOR: Ne—e, já chápu, vy se trápíte. Nejvíce se trápíte vy, protože máte nad sebou šedivý nebe. A u nás je modrý. Ale copak se dá černým přes modrý, co? Ne-e, kamaráde, to není dobře, jít s vohněm na živý. Živý je tu pro něco jiného, pro krásu, pro voddech duše. Tak.

PRVNÍ TURISTA: No dobře, dobře.

DRUHÝ TURISTA: A právě přesnost zrodila současnou kulturu průmyslu. Všechno je podřízeno práci.

PRVNÍ TURISTA: A to je dobře. Žádné emoce, žádné záchvěvy života. Normální práce — to je ideál inženýrů. Práce, na všech úsecích synchronizovaná a vypočítaná na vteřinu...

JEGOR: Počkej, milej kamaráde, počkej. Co já chci? Já chci, aby všem bylo pěkně. Aby byl dostatek slunce, aby deštěček nosil radost, aby tráva byla samo potěšení. Aby bylo víc radosti, radosti! A pro radost a pro potěšení duše by měl člověk dělat svou práci.

PRVNÍ TURISTA: Raději nám pro radost zatancuj. No? Oj, lju-li, lju-li... Svítí měsíc, svítí jasný... [Turisté necítí k Jegorovi ani zlobu ani přezírání. Prostě je opil pocit svobody a zahltalo nespoutatelné ruské veselí, kterému je i moře po kotníky a i sám čert bratrem. Smějí se upřímně nejen Jegorovi, ale i jeden druhému, a nemají už sílu zastavit se na té hranici, za kterou se veselí mění v jízlivost a slzy]

PRVNÍ TURISTA: Nechte toho. Vždyť sotva stojí na nohách, zbĺžnili jste se?

PRVNÍ TURISTA: Kdo sotva stojí? Jegor žije sotva stojí? Jegor je, panečku, chlapík!

DRUHÝ TURISTA: Jedem, Jegorku. Vážíš si nás?

JEGOR (vzdychne): Vážím, milí přátelé.

KOLJA (vyskočí): Ne, tatí!

JEGOR: Ano, Koljuško. Lidí je třeba si vážit. A aby měli radost! Všichni by měli mít radost. A že vypálili mravence — bůh s nima.

DRUHÝ TURISTA (tleská do dlaní): Kalinka, kalinka, kalinka moje: v sadu jahůdka, malinka, malinka, malinka, moje. Tak se pohni, Jegore! [Všichni tleskají do dlaní. Jegor se zvedne a bez ladu roz- házuje rukama. Nohy se mu pletou. Všichni jsou veselí. Jen První turistka a Kolja vše sledují s napjatou pozorností]

JEGOR: Ach, vy moji dobří kamarádi, já že bych si vás ne- vážil?

PRVNÍ TURISTA: Víc ohně do toho, Jegore! To je zábava!

JEGOR (se směje): Ach milej kamaráde, pro tebe...

PRVNÍ TURISTA: Aj, lju-li, lju-li. Dva podupy, tři potlesky...

KOLJA (najednou zakřičí): Nechte toho! Přestaň, tatí, přestaň!

JEGOR: Počkej, synku, počkej! Dyť dneska je svátek! Potkal jsem dobrý lidi! Dokonce překrásný lidi.

KOLJA (se křečovitě chytí otce a snaží se ho odtáhnout z pa- sek) Tatí, přestaň! Tak přece přestaň...

PRVNÍ TURISTA: Nekaz nám zábavu, hochu! Jdi, jdi pryč! Jegore, musíš hejbat nohami! **KOLJA** (křičí): Jste zlí! Zlí! Jste na nás jak na mravence! Jak na mravence!

PRVNÍ TURISTA: Podívej, Jegore, tvůj synáček nás uráží. To není pěkné. Ukaž mu otcovskou ruku, Jegore!

PRVNÍ TURISTKA: Že se nesty- díte! To přece nejde, vždyť nic nechápe, je opilý! [Nikdo jí neposlouchá. Kolja hlasitě pláče a táhne otce. Jegor se vzpírá, padá. Všichni řvou smí- chy, tleskají do dlaní a v tanci poskakují]

PRVNÍ TURISTA: Jegore, dej mu pohlavek! Je příliš mladý, aby mohl starým poroučet.

JEGOR (brumlá): Jsi ještě moc malej, než abys starým porou- čel... [Odstrkuje Kolju] Jdi pryč! Jdi domů, po kolehu...

KOLJA: Tatí—i—i—i—i—i...

JEGOR: Ech!... [Rozmáchne se a uhodí Kolju. Poprvé v ži- votě. Sám se lekne. Všichni zmlknou. Kolja okamžitě pře- stane plakat, otre si rukama obličej, podívá se do otcových kalných očí a odejde]

PRVNÍ TURISTKA: Koljo! Kol- jo, vrať se! [Ticho, jen Jegor se potácí a tupě se dívá do země. Všem je trapně, jeden se odvrací od druhého] Styďte se! Moc se styďte! [Jde za Koljou] Koljo! Koljo, vrať se!

PRVNÍ TURISTA (vzdychne): Přebírali jsme. Jdi, chlape, zmiz! Tady máš troják, sedni si do svého koryta a ahoj! [Strká Jegorovi peníze. Jegor tiskne v ruce tři ruble a potá- cí se pryč]

DRUHÁ TURISTKA [štitivě]: Alkoholik.

*

[Les. Ohniček. Je noc. U ohně je První pytlák, Druhý pytlák a Fjodor Ipatovič. Nad ohněm visí kotlík, z něhož třelí labutí nožky. Výbuch. Další výbuch]

HLAS FILJI: Podívej se pod keře: jako by štika!

HLAS LABOUNA: Je tma—a. [Ozve se praskot lámaných keřů. Vběhne Jegor]

JEGOR (těžce oddychuje): Stůj! [Přiběhne k ohni, vidí labutí nožky a další tři labutě vedle ohně, bílé, ještě neoškubané, ale už bez hlav] Stůj!... (Šep- tem) Dejte sem legitimace!

FJODOR: Hajný. (Schová se do tmy)

JEGOR (vyschlým hlasem): Le- gitimace! Všechny vás zadržu- ju. Půjdete se mnou.

1. PYTLÁK: Táhní! [Nahlas a lenivě] Táhní, dokud jsme hod- ný. Tys nás neviděl a my tě neznáme.

JEGOR (zadýchaně): Já jsem tu doma. Ale kdo jste vy mi není známo.

1. PYTLÁK: Říkám ti táhní!

HLAS FILJI: Dobřej úlovek! Půldruhýho pudu...

JEGOR: Ryby vomračujete. La- butě jste pozabíjeli. Ech, lidi! [Ve tmě se objeví Leboun]

LEBOUN: Do prdele, to jsem promrzl! Hospodář, teď by tak bodla vodka. [Zmlkne, když vidí Jegora]

2. PYTLÁK: Co chce?

1. PYTLÁK: Dostat po hlavě.

2. PYTLÁK: To mu můžeme dát. **JEGOR:** Legitimace! [Tvrdohla- vě] Mě se nezavíte. Pudu za váma až k nádraží, dokud vás nepředám policii.

2. PYTLÁK: Nestraš, není jas- nej den.

1. PYTLÁK: Von nestraší. Von zvyšuje cenu. Je to tak, chla- pe? Tak co, domluvíme se? Půl litrovku u vohně, pětadvac- et rublů na dlaň a nazdar, Vasko!

JEGOR (unaveně): Legitimace! Jste všichni zadrženi.

1. PYTLÁK [si něco šeptá s Druhým pytlákem]: Padesát a zmiz!

JEGOR: Všichni jste zadrženi. Za přestupek.

1. PYTLÁK: No, jak chceš. Když nechceš po dobrým, tak chod se svíčkou u nosu. [Nakloní se nad kotlík, píchá nožem do la- butě. Ze tmy je slyšet hvizd. Druhý pytlák odejde do tmy]

JEGOR: Proč jste ty labutě to? Dyť je to vozdoba života.

1. PYTLÁK: Ty seš básník, chla- pe!

JEGOR: Připrav se. Je už poz- dě a je to daleko.

1. PYTLÁK: Hlupáku! Dej mu po palici! [Filja se přikrade ze- zadu a uhodí Jegora klackem do ramene. Jegor padá na kole- na]

JEGOR: To nesmíte! Mě nemů- žete bít, mě jmenoval zákon! Žádám legitimace! Legitimace! **LEBOUN** (taky vezme klacek a bje Jegora): Tak ty chceš le- gitimace! [Jegor leze po kole- nou, pod krupobitím ran padá obličejem na zem]

JEGOR: To nesmíte! Nesmíte! Dejte sem legitimace!

1. PYTLÁK: Psa na něj! Psa! **FJODOR** (ze tmy): Palmo! Kous- ni ho! Kousni! Drž! [Pší zavý- tí. Jegor se snaží zvednout se, ale padá]

2. PYTLÁK: Dost, chlapi, ještě ho umlátíte. **LABOUN** (bije dál): Ach, ty zmije...

FILJA: Říkám ti, nech toho. Je nejvyšší čas se vypařit. [Prv- nímu pytlákovi] Vem si ryby a naval peníze, jak jsme se do- mluvíli. [Všichni jdou k ohni]

1. PYTLÁK: Přijď za námi, tam se vyrovnáme. Hajnej žije?

FILJA: Žije.

JEGOR (se zvedá, chroptí): Jmé- nem zákona... legitimace!

LABOUN: No tak, tu máš le- gitimaci! [Znovu se vrhne na Je- gora]

T m a

[Pokoj v nemocnici. U postele, na které leží Jegor, stojí Cha- ritina a Nonna Jurjevna. Ču- valov sedí na kraji postele]

CHARITINA: Ty můj nešťastnej bídonosiči! Co ti to udělal! No, řekni aspoň slovíčko! [Uti- rá si slzy]

ČUVALOV: Jegore Saveljeviči, copak si opravdu nemůžete na- líc vzpomnout! Třeba na ně- jakou maličkost, na nějaký de- tail. Najdeme je, sebereme...

CHARITINA: No řekni, Jegoruško.

ČUVALOV: Možná, že jste se s nimi setkal už dřív. Vzpome- ňte si! Možná jste je dokon- ce i znal!

JEGOR (se zvedne, tiše): Kdy- bych je neznal — popravil bych je. Ale protože je znám — dá- vám jim milost.

ČUVALOV: Cože? Jegore Savel- jeviči, vy jste je poznal? Poz- nal? Kdo to byl? Kdo!

NONNA (položil Čuvalovovi ruku na rameno): Teď ho ne- rozčiluj, Juro. Až potom. Poj- de, promluvíme s doktorem.

ČUVALOV: Dobře. [Všichni tři odejdou. Jegor leží se zavřený- ma očima]

HLAS FJODORA IPATOVIČE: Pusťte mě k němu! Pusťte! [Bo- kem nemotorně vchází. Přesla- puje na místě]

FJODOR: Jegore, Jegoruško. (Sedne si na kraj postele) Jsi živ, Jegore?

JEGOR: Jsem.

FJODOR (vytahuje láhev ko- ňaku, dlouho otevírá zátku třesoucí se rukou) Hned.

JEGOR: Neboj se, Fjodore Ipa- tiči.

FJODOR (sebou trhne): Cože? **JEGOR:** Říkám, aby ses nebál. Neboj se žít.

FJODOR (bere sklenici a nalé- vá koňak): Napij se, Jegoruško, a? Spolkní to.

JEGOR: Nechci.

FJODOR: Alespoň hlteček, Je- gore Saveljeviči. Lahvinka za dvacet pět rublíků, to není pro našince. [Jegor mlčí] No, napij se, Saveljeviči. Ulehčí můj duši, ulehčí!

JEGOR: Ve mně není zlo, Fjo- dore. Ve mně je mír. Jdi domů.

FJODOR: Ale jak to, Saveljevi- či?

JEGOR: Dyž je to tak, tak je to tak. A dyž je to tak, není to ji- nak.

FJODOR: Proč žijem takhle? Proč tak žijem? A? Mý dny jsou teď bez svátku, mý neděle jsou bez kostela.

JEGOR: Vzpomněl sis na fará- ře?

FJODOR: To je hrozný, takhle žít, Jegoruško. Hrozný. Dokud jsem věděl, že bůh je tady... [Bije se do prsou]

JEGOR: Tam je člověk, a ne bůh. Prostě člověk. Votvíř mu duši, ať může vyjít. Jestli z kaž- dý lidský duše vyjde na svět. Člověk — bude tu království. Ne boží, ale naše království na zemi.

FJODOR (vzlykne, tiše postaví sklenici a vstane) Jen mi vod- pust, Jegore, vodpusť...

JEGOR: Vodpusť jsem ti, jdi. [Fjodor Ipatovič jde těžce ke dveřím] Palmu nestřílej. Že na mě nešla, není její vina. Na mě psi nejdu. Rozumím jejich řeči. [Fjodor Ipatovič odejde. Jegor zavře oči. Vrací se Cha- ritina, Nonna Jurjevna a Ču- valov]

NONNA: Jegore Saveljeviči!

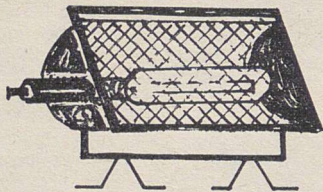
CHARITINA: Jegoruško!... [Padne vedle postele]

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK

V

VANA — osv —

podlahové přenosné svítidlo, určené k osvětlování ploch. Radíme jej mezi svítidla s neměnným světelným kuzelem. Vana je osazena žárovkou a horizontálně uloženým vláknem v baňce doutníkového tvaru. Světelné paprsky vany mají přímý směr, z části jsou odraženy pūkulatým smaltovaným plechem. Na přední části vany je drážka pro ploché, zásadně skleněné, barevné filtry. Připojení V. k ovládaným scénickým okruhům se děje pomocí kabelu HLS (viz) nebo flexošňurou (viz).



VISKOSIN — chem —

druh univerzálního voděvzdorného lepidla, jímž lze úspěšně lepit plexisklo, celuloidu, keramiku, dřevo, gumu i plastické hmoty kromě PVC.

VÝBOJKA — el —

druh svítidel využívajících elektrického výboje v plynném prostředí jako zdroje světelné energie. Nejznámější V. je zářivka. Jiným druhem V. se studenými elektrodami je tzv. doutnavka (neonka), určená k indikaci přítomnosti el. energie na kontaktech různých přístrojů. Neonka může mít tvar tužky nebo malého šroubováku s malým doutnavým očkem. Ruťová nízkotlaková výbojka pro scénické účely má baňku z křemičitého skla a propouští neviditelné ultrafialové záření, které vnímáme teprve po jeho dopadu na vhodný předmět, napuštěný aktivním barvivem — luminoforem (viz: luminiscence).

VOLTMETR — el —

přístroj k měření velikosti elektr. napětí (volty). K měřeným spotřebičům, zdrojům či okruhům se připojuje paralelně. Na divadelním stavědle je obvykle spojen s přepínačem na měření jednotlivých fázových větví. Nejjednodušším V. je tzv. „vadaska“ nebo zkoušečka ZN — 1 (Metra), která nesmí chybět v žádné základní výbavě elektroúdržbáře a osvětlovače. Oběma zkoušečkami lze snadno měřit el. napětí do 500 V. Dílenský příruční voltmetr bývá někdy ve společném pouzdře s ampérmetrem (viz) a tvoří tzv. AVOMET — univerzální měřicí přístroj.

VRTÍK — div. techn. —

jevištní spojovací nástroj podobný ne-

bozízku se šroubovníci a očkem, používaný jevištními pracovníky (kulísáky) k připevňování dekorací k podlaze, sešroubovávání mezi sebou, případně k upevňování podpěr, přenosných svítidel aj. Výrobně je proveden z měkké oceli, to proto, aby se po zašroubování mohl ohnout. Vrtíky po opětovném narovnání (vyklepání kladívkem) lze několikrát použít. Dodává je Divadelní služba n. p. Praha ve svazcích po 25 ks.

VÝKRYT — div —

součást scénické výpravy vyrobená jako plochá kulisa (viz stojka), sloužící za kulisovými okny, dveřmi apod. k zakrytí nástupu herců. Při vyšších scénických praktickáblových stavbách slouží výkryty ve funkci parapetů (viz) a k maskování podpěrové techniky, nástupových schodů a podobně. V některých divadlech mají výkryty univerzální: potaženy černým sametem tvoří součást jevištního fundusu.

VÝPRAVA — div —

Současná scénická výprava již nepracuje se standardním souborem kulis, jak je v minulosti dodávaly různé firmy. Pro každou připravovanou inscenaci je dnes i v amatérských divadlech navrženo osobité výtvarné řešení přihlízející k potřebám hry a finančním možnostem souboru. Scénická výprava pozůstává ze dvou složek:

a) výtvarného pojednání hrací plochy, tedy scénografického řešení půdorysu a dekoraci a navržení základní barevné atmosféry představení

b) výtvarného návrhu kostýmů, vlasů a doplňků. Výpravu navrhuje výtvarník (scénograf), který se na jejím základním řešení dohodne s režisérem.

X

XEROX — techn. —

obchodní označení moderního kopírovacího tiskařského přístroje, pracujícího na bázi tzv. „suchého tisku“ — xerografie. Jeho principem je využití elektrostatického náboje. Originál textu nebo obrázku je promítnut na kovovou desku s kladným elektrostatickým nábojem (pozitiv). Deska se popráší aktivním barevným práškem s nábojem záporným (negativ), který ulpí na tmavých neosvětlených místech povrchu kovové desky. Po přiložení listu papíru, který má také negativní elektrostatický náboj, a působením tepla se částičky prachu „zapečou“ do papíru a kopie je hotova. Technika X. umožňuje snadné a rychlé rozmnožování schémat, obrázků, textů i divadelních programů malovaných tuší aj.

XYLOLIT — techn —

hmota vyrobená ze Sorelovy hořečnaté maltoviny, dřevěných pilin a různých barviv. S úspěchem je používána jako výborná krytina podlah, které je nutno často omývat (divadelních chodeb, rekvizitárny aj.).

Z

ZÁŘIVKA — el —

svítidlo — nízkotlaká výbojka, plněná ruťovými parami a argonem. — Ve scénickém provozu se s ní setkáváme pouze v některých velkých divadlech, kde jsou Z. používány v zařízení horizontového osvětlení (hor. baterie). Zářivky však nelze regulovat autotransformatorem (běžná Z. potřebuje k „naskočení“ min. 170—180 V napětí).

ZARÍZENÍ SCÉNICKÉHO OSVĚTLENÍ

— osv —

Část základní scénické techniky. Podle ČSN — 34 1310 (viz) tvoří ZSO soubor rozvaděčů, scénický regulátor, rozvod ovládaných světelných okruhů, reflektory a svítidla (pevný světelný park: mosty, lávky, portály aj. i přenosné přístroje), tedy ta část elektrického zařízení divadla, sloužící přímo jevištnímu osvětlení představení. ZSO je obsluhováno osvětlovači vedenými místrem (vedoucími).

ZÁSTRČKA — el —

správně: vidlice. U menších el. spotřebičů (do 500 W) 6 Amp., u větších (do 2000 W) 10 Amp.

ZÁSUVKA — el —

zařízení, umožňující snadné připojení el. spotřebičů k rozvodu (síti). Z. jsou dvojho druhu: povrchové tzv. pod omítku (může být konstruována jako dvojzásuvka na 10 Amp.). Dále povrchové, prachotěsné, vodotěsné aj. Podle ČSN 34 1310 — Elektrická zařízení v divadlech, musí být jevištní rozvod proveden pouze s prachotěsnými zásuvkami opatřenými víčkem, kovovými, s řádným uzemněním nebo chráněné nulováním.

„ZAVĚTROVÁNÍ“ — div. techn. —

upevnění jevištní dekorace nebo praktickáblové stavby dvíma vzpěrami (viz „šprajc“), situovanými „proti sobě“ a vytvářející tak upevnění dekorace minimálně třemi body k jevištní podlaze. Správné zavětrování zamezuje pádu a kývání jevištní stavby.

ZÁVITNICE — techn —

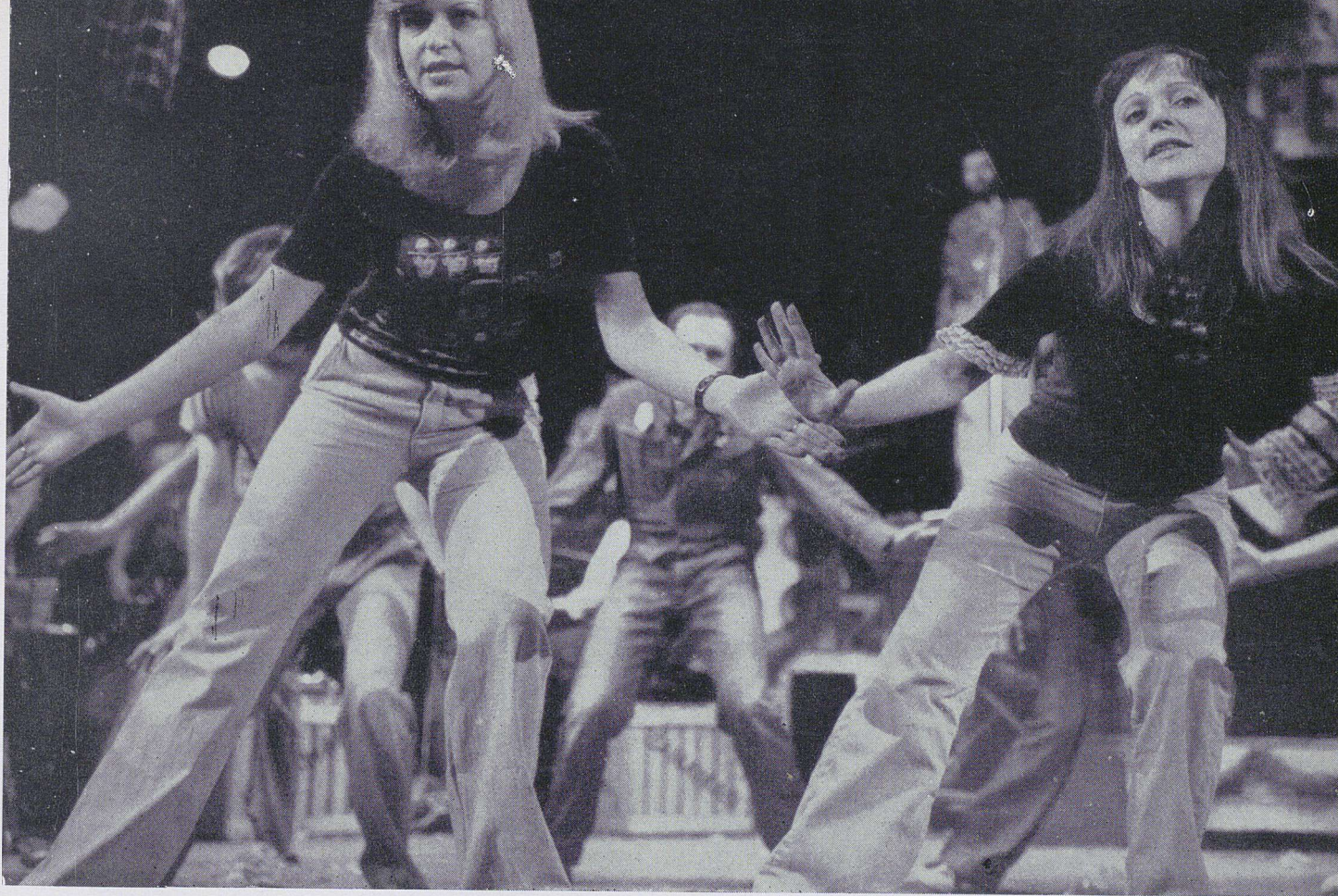
„očko“ — nástroj, jímž lze na hladký dřek přístřího šroubu „nařezat“ šroubovici (závit). Ten může být podle druhu Z. různý (běžný — metrický nebo Whitworthův). Také velikost Z. je podřízena potřebě. V divadelní údržbářské dílně by neměla chybět sada různých závitnic, aby bylo možno „protáčet“ závity poškozených šroubů.

ZÁVITNÍK — techn —

nástroj na řezání závitů do dř, nahrazujících matku. Zasazuje se do tzv. vratidla, řezaný závit je obvykle „protáčen“ třemi závitníky.

To to číslo bylo redakčně uzavřeno v září 1976. Na titulu Štollův záběr z říča nské inscenace Arbuzovy hry Romance ve třech

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXII), číslo 11, listopad 1976. Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Eva Komárková. — Grafická úprava: Nina Roháčková. — 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.



46. JIRÁSKŮV HRONOV VE FOTOGRAFII K. MINCE

Nahoře z olomouckého Festivalu, dole z úpické Sonatiny pro páva



Vlevo z Žebráckého dobrodružství (Trenčín)



Pražské Realistické divadlo Zd. Nejedlého znovu uvádí Gogolova Revizora. Foto M. Tůma