

as 77

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

ROČNÍK 14
PROSINEC
KČS 4

12

STŘEDOČESKÉ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11



Soubor LŠU Gottwaldov (J. Bařinka—P. Botík:
Smrt na hrušce)



Dostavník Praha (J. Pracner, V. Havel, J. Vaňá-
ček: Expozice Dostavník)

PODĚBRADY 1977

Festival mladého amatérského divadla
byl v poděbradském zámeckém divadle
Na kovárně uspořádan již po páté.
(Fota P. Štoll)

D pro 111 České Budějovice (J. Suchý: Člověk
z půdy)



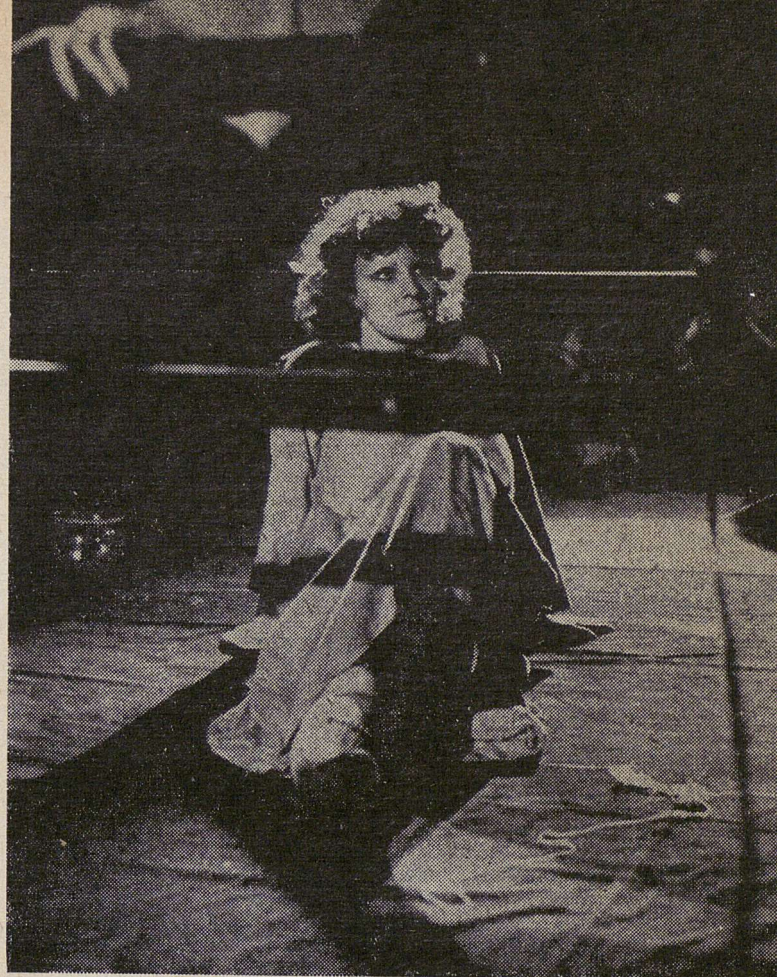
UMĚLECKÝ PŘEDNES DNES - A ZÍTRA ?

Nedávno jsem sledovala nevelkou přehlídku agitačních skupin. Ve většině pořadů byl nedílnou složkou umělecký přednes nebo aspoň mluvené slovo — a bylo až zarážející na jak špatné úrovni. Nevím, zda za to mohla víra v sílu myšlenky či uměleckého obrazu nebo všepřežívající představa, že mluvit umí každý. Při programech, kde se střídá více uměleckých druhů, se dokonce občas zdá, že přednáší každý, kdo neumí nic jiného. Jako by bylo zcela lhostejné, že slova, která v tomto případě chtěla agitovat, apelovat, v jiném zase oslovovat, zpovídat se, vždycky pak k něčemu se aktivně vyjadřovat, vytvářet představy a atmosféru, znějí falešně, hluše a nepřesvědčivě. Hrát na violoncello na veřejnosti nepůjde nikdo bez náležité přípravy: občas to vypadá, že recitovat chodí každý, kdo si zrovna nešlape na jazyk, ale někdy i ten. Asi jsou to slova na úvod úvahy o současném stavu a vyhlídkách uměleckého přednesu příliš tvrdá a snad i pesimistická, ale nejde mi o tvrdost a skepsi, jako spíše o konstruktivně míněnou provokaci.

V současné době prožívá umělecký přednes v některých směrech svou renesanci. Vzrostla společenská poptávka a počet přednášečů v soutěžích v Čechách a na Moravě dosáhl šestnácti tisíc. Umělecký přednes patří k nejfrekvencovanějším oborům zájmové umělecké činnosti, jeho základna je skutečně masová. Ať je mi prominuta jistá vulgarizace, ale domnívám se, že nebudu daleko od pravdy, když řeknu, že jen tak dvě třetiny z výše uvedeného počtu soutěžících a vystupujících recitátorů ví, proč právě v tuto chvíli s tímto textem předstupují před veřejnost, cítí vnitřní nutnost vyjádření. A snad jen polovina z nich si uvědomuje, že umělecký přednes je svébytné interpretační umění s jistými zákony a že je třeba naučit se jeho zákony znát, cítit a používat. Že je tedy třeba se mu učit a že toto učení nemá nikdy konce, protože s každým novým textem vyvstávají nové a zcela specifické problémy.

Lze tedy v současné době tak široké a těžko souměřitelné škály uměleckých přednášečů, recitátorů hovořit o nějakém soudobém recitačním stylu? Existuje něco takového, nebo je tu pouze jakási nevyhraněná bezbřehost? Pokud se v minulosti hovořilo o přednášečském stylu, pak v mnoha případech v souvislosti a spjatosti s vyhraněnou dramaturgií. Uvedme příklad z doby nejbližší — tak přibližně před deseti, patnácti lety, v polovině let šedesátých se hovořilo o civilním stylu přednesu a vrcholilo období obluby tzv. poezie všedního dne (v novinách patřilo k nejfrekvencovanějším sousloví technická revoluce). V současné době nelze vypozařovat takto výrazné dramaturgické zacílení (recitují se osvědčení autoři i tituly posledních let a desetiletí, dramaturgické objevy jsou vzácností), ale přesto lze podle mého názoru hovořit o soudobém přednášečském stylu. Lze ho charakterizovat právě v porovnání se stylem civilním, který vycházel z racionálního přístupu k textu, z jeho hluboké významové analýzy, střídme využíval zvukové kvality verše, jeho rytmickou melodickou strukturu, naopak hojně významovou pauzu. Už z těchto několika údajů vyplývá, v čem byla jeho síla a že nebezpečí tkvělo ve skluzu do monotónnosti, šedivosti.

Každý dobový přednášečský styl je vždy v pohybu, takže bud-li hovořit o soudobém, pouštím se na cestu po tenkém ledě. Současný přednášečský styl ze stylu civilního vychází, tj. vychází z jeho silné stránky, kterou je hluboká myšlenková analýza textu, a odmítá jeho úskalí. Je tedy expresivnější, emocionálně zabarvenější, pracuje se zvýrazněnou rytmickou melodickou osnovou verše, s tem-



Divadlo na okraji Praha (N. Leskov: Labuť, která škrtí)

peň i dynamikou projevu. Jeho nebezpečím je na jedné straně křečovitost, na druhé přecenění výrazu na úkor významu, zaujetí vnějšího na úkor vnitřního. Domnívám se, že v přímé souvislosti s tímto dobovým přednášečským stylem dochází v poslední době k stále častějšímu využívání mimoslovních výrazových prostředků — gesta, pohybu — jak v práci sólové, tak kolektivní. Ve styku interpret — příjemce se stále méně hovoří o posluchači, ale už téměř důsledně o divákovi.

Výraznou hodnotou, předpokladem dlouhé životnosti a možnosti vývoje tohoto interpretačního stylu je spojení a hlavně vyvážení složky racionální a emocionální. Ale nemá-li přesto zplanět, je mu třeba podpory dramaturgické — opět. Ne ovšem ve smyslu příklonu k poezii jednoho typu, ale ve smyslu kvality přednášené poezie, poezie s vnitřní hloubkou myšlenkovou a citovou, nikoliv poezie pouze proklamativní (jak k tomu bohužel leckdy svádí špatně pochopená společenská poptávka). I v uměleckém přednesu bychom neměli zapomínat na jednu z hlavních myšlenek XV. sjezdu KSČ — že zájmová umělecká činnost je spolutvůrkyní nového socialistického životního stylu. A nechceme přece, aby to, co tvoříme, bylo od počátku poznamenáno povrchností. Proto také dramaturgie musí být nejen hodnotná, ale i přednášečům blízká tak, aby mohli konkrétní literární text vzít za svůj vlastní, souznít s ním, vyjádřit jím své přesvědčení nebo okouzlení. Protože schopnost přesvědčit vlastním přesvědčením a zápalem odjakživa byla a vždy bude živou vodou každého amatérského uměleckého snažení.

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN TŘINÁCTÝ — POSLEDNÍ, NEJVĚTŠÍ

A také sen nejtěžší. Nejsložitější.

Neboť o A. P. Čechovovi napsali mnozí velice mnoho. A inscenovali jeho dílo také mnozí — i největší z největších. Takže co k tomu všemu ještě podotýkat na šesti stránkách rukopisu?

Ale přesto se toho odvážím. Vůbec mi nejde o rozbor Čechova, vůbec mi nejde o sebemenší pokus cokoliv podrobně vykládat. Jde mi o mého Čechova v kontextu moderního současného divadla.

Začnu tím „mým Čechovem“. To jest tím, co mne na Čechovovi nejvíce zajímá už po léta; tím, o čem si myslím, že je nejživější pro tuto socialistickou společnost roku 1977. Opakuji ještě jednou: nečiním si nárok na jakýkoliv konkrétní, úplný rozbor. Hovořím o svém Čechovovi. Je to Čechov nejvšednější, každodenní praxe, která se stává a je praxí společenskou, praxí dějinnou.

Čechov napsal kromě mnoha jiných povídku Dům s mezinám. Na první pohled — nebo ještě lépe: ve svém příběhu — to je taková běžná historka lásky, která se nepovedla. Jeden malíř se seznámí v jakési gubernii s mladou dívkou, do níž se zamiluje. Tato dívka má sestru, která malířem opovrhne. A toto opovržení zásáhne tvrdě a nemilosrdně do vznikající lásky. Neboť sestra, která ovládá celou rodinu, přinutí matku k odjezdu v okamžiku, kdy se doví, že malířova láska je vážná.

Tuctový příběh, banální záležitost.

Jenže: nenávidí té sestry má tak říkajíc své ideové kořeny. „Nebyl jsem jí sympatický. Neměla mne ráda proto, že jsem krajinář, že ve svých obrazech neznázorňuji potřeby lidu a že, jak se jí zdálo, jsem lhotejný k tomu, večeřet ona pevně věřila... Navenek nedávala nijak najevo svou antipatii ke mně, ale já ji pocítoval, a sedávaje na nejnižším stupni terasy, podrážděně jsem říkal, že ten, kdo léčí mužiky a není lékařem, je vlastně podvádí a že snadno lze být dobrodincem, když ti patří dva tisíce desjatín.“

Hle, jaká je ona sestra Lída: přijímá nemocné, rozdává knížky a hlasitě rozpráví o zemské správě a o školách. Činorodá, aktivní, pilná, usilovná ve svém zájmu o věci veřejné. A hle, jaký je náš malíř. „Byl jsem osudem odsouzen k trvalé zahálce a nedělal jsem naprosto nic...“ Dívá se na nebe, na ptáky, na stromy, čte všechno, co mu přijde pod ruku, spí. A hledá omluvy pro svou trvalou zahálku. Líný, nepracovitý, pasivní, libující si ve své nečinnosti. Z hlediska oné každodenní praxe, onoho denního koloběhu, činnosti a aktivity všedního dne je Lída skutečně člověkem, který se o cokoliv snaží, cokoliv koná, cokoliv dělá. A malíř, chcete-li, je „zbytečným“ člověkem. Ale ústy malířovými mluví Čechov zároveň o praxi zcela jiné. O praxi, která má skutečně společenský význam, která je schopna skutečně cokoliv proměňovat, něčeho obecně prospěšného dosáhnout. Člověk, který není lékařem a léčí, je šarlatánem; člověk, který rozdává knížky těm, z jejichž práce žije a které vykořisťuje, je také šarlatánem. Šarlatánem společenským, jenž předstírá prospěšnou činnost, která přitom vůbec není prospěšná; šarlatánem před dějinami, neboť tvrdí, že o něco lepšího usiluje, a přitom ponechává vše v daném stavu.

Ale zase: Lída všemu, co dělá, věří. To není vědomý podvod, vědomé šarlatánství. Celou svou bytostí, svým rozumem i citem, energií, vášní je upnuta na svou společenskou činnost, nalézá v ní opravdové a hluboce smysl života. A věří, že koná to nejlepší, co může. Ano, v té denní praxi, jak už jsem řekl, vypadá jako někdo, kdo má pravdu, kdo může odsoudit člověka tak líného a nepracovitého, jako je malíř. A dokonce to vypadá, že má právo tomuto člověku bránit v jeho štěstí, chránit před ním svou sestru. Ale před dějinami pravdu nemá.

A tak i její zásah do života dvou lidí je nesmyslný, hloupý, zlý. Tak jako se ona mýlí se životem, s jeho skutečnou podstatou, způsobí, že se s ním minou i dva lidé, kteří by možná spolu mohli mnohé, mnohé dokázat. A ona, která chce sloužit bližnímu, která tuto službu považuje za nejušlechtější a nejvyšší úkol člověka, ve jménu tohoto ideálu, jehož praktická společenská pomýlenost je více než jasná, prokáže svým bližním službu nejhorší: vezme jim jejich život, jejich chuť do života. Zbývá už jen prozaický závěr: „Pak temná jedlová alej, bortící se plot... Na poli, na kterém tenkrát kvetlo žito a ozývaly se křepelky, se nyní pásly krávy a svázaní koně. Sem tam na stránkách se zelenal ozim. Zmocnila se mne střízlivá všední nálada, stýděl jsem se za všechno, co jsem mluvil v Volčaniňových, a život se stal právě tak nudným, jako byl dřív. Když jsem došel domů, složil jsem své věci a večer jsem odjel do Petřeburhu.“

Zvolil jsem si tuto povídku úmyslně, neboť se mi zdá, že přesně postihuje, skoro bych řekl v úplnosti, toho mého Čechova. Čechova, který z prostých všedních detailů, z nebanálnějších podrobností krok za krokem tvoří nádhernou stavbu velkého díla, v němž naléhavě zní otázka po smyslu jednání člověka v dějinách, po smyslu společenské praxe lidí. Začínám od těchto detailů proto, abych tím podtrhl fakt, na nějž nelze u Čechova nikdy zapomenout: na jeho vědomí o tom, že historie se netvoří jen na bojištích či u stolů diplomatů. Že pro většinu lidí se jejich místo v historii naplňuje běžnou, zdánlivě velice obyčejnou prací. A že tedy každá drobnost a každý nepatrný čin se v konečném součtu projevuje právě jako schopnost tvořit či netvořit historii, dějiny.

A právě tohle mne vzrušuje i na Čechovových dramatech.

Ten proud zdánlivě bezvýznamných motivů, které nejprve vytvářejí rovinu denní, všední praxe lidí, aby ji potom postavily tvář v tvář historii, aby ji vyzvedly na úroveň praxe společenské a poměřily ji nemilosrdně a otevřeně jako společensky účinnou či neúčinnou. A tady také vidím největší možnost jak v plné míře a celém rozsahu uplatnit na Čechovovi zkušenosti moderního, současného divadla. Byl bych strašně nerad, kdyby z těchto řádků vznikl dojem, že nikdo nic podobného doposud neudělal, že se Čechov hraje pořád tak, jako se hrál na počátku století. Víím, že už tu dnes existuje soudobá inscenační tradice, která objevila zcela nové režijní i herecké postupy, a tím i nové možnosti výkladu. A také bych nikdy nemohl dospět k tomuto svému tajemnému snu, kdyby této novodobé tradice nebylo. Neboť jedno je Čechova přečíst, druhé zahrát. A mnohé z toho, o čem nyní hovořím, vzniklo právě tak, že jsem viděl realizovat Čechova v inscenacích, jež šly nevyšlapanými cestami. A odtud také podnikám v tomto posledním tajemném snu ten velký skok — od Čechova k Brechtovi.

Vidím už, jak si mnozí čtenáři pomyslí, že jsem se zbláznil, když kladu vedle sebe veličiny vždycky uváděné jako protiklad, veličiny svým způsobem nesouměřitelné. Ale poň v běžné divadelně teoretické praxi. Ale nemohu si pomoci. Ten můj Čechov je pro mne v divadle začátek nové epochy. Po Čechovovi žádné velké, nebo opravdu velké drama, které si klade za úkol mluvit o všedním životě člověka, nemůže nereflektovat a nevnímat skutečnost, že Čechov dokázal otázky všednosti učinit otázkami dějinnými. Že denní praxi vždycky soudil jako praxi společenskou.

A co jiného učinil Brecht? Samozřejmě na jiné úrovni, v jiném kontextu, jinými prostředky. A není naší povinností — povinností divadelníků, kteří smysl jednání člověka chápou a hledají především jako jednání společenského významu — zužitkovat brechtovské zkušenosti i na Čechovovi? Samozřejmě, můžete mi položit otázku, zda tedy máme v Čechovovi po brechtovsku zcizovat, vystupovat z postav, uplatňovat songy nebo nápisy. Tahle otázka je ovšem špatně položena. Nejde o postupy; jde o schopnost vyložit Čechova především v jeho dnešním společen-

ském kontextu jako naléhavou otázku po našich schopnostech měnit svět, realizovat vskutku účinně naši společenskou praxi. Být tedy v pravém smyslu toho slova subjektem dějin.

A ještě něco nezapírám: jde o schopnost vidět jinak Čechovovy postavy a jinak sdělovat jejich významy.

Geniální interpretace MCHATu a Stanislavského jednou pro vždy objevila jedinečné a nekonečné bohatství vnitřního života Čechovových postav. Ono nezměrné množství životních detailů, které je v každém Čechovově díle vždycky přítomno, onu složitou strukturu motivů a motivických vazeb. Je v tomto pojetí logickým a nutným předpokladem k hlubokému ponoru do nitra lidí, ke zkoumání jejich duševních stavů, k rozvité kresbě charakterů, kde převažuje psychologická analýza plná jemných polotónů a nuancí. To je jedna cesta, jak se zmocnit Čechova, jak zhmotnit na jevišti jeho postavy plné touhy i hořkosti, naděje i žalu. Za slovy se tu otevírá další, ohromný a nekonečný svět lidských duší, spolu s herci pronikáme do hlubin, v nichž se nám tají dech. Vzít Čechovovi tuto tradici by bylo holým nesmyslem. Je tu, prokázala více než skvěle svou životaschopnost a uměleckou sílu a budeme se k ní vytrvale vracet. Ale nepovažujeme ji za jedinou.

Otočme pro jednu náš přístup k Čechovovi. Nepovažujeme motivy, motivické vazby, každé slovo za další, další a další otevření nových průhledů do vnitřního světa lidí. Berme slova tak, jak jsou, chápeme je především jako projev jistého cílevědomého chtění. A podobně si počínáme i s motivy: dejme jim váhu konkrétního usilování v konkrétní situaci.

Druhé dějství Višňového sadu začíná Charlottinou promluvou o tom, že si nemá s kým popovídat, o tom, že neví, co je, kdo je. Pronáší je v okamžiku, kdy je ve společnosti Jepichodova, Duňasí a Jaši. Nečinně si tedy z těchto slov jenom prostředeck k tomu, abychom hledali postupy, jak zobrazit vnitřní osamělost, zoufalství i vykořeněnost Charlotty. Pokusme se je zahrát jako vědomé úsilí najít v této situaci kontakt s lidmi, s kterými Charlotta právě je. Dejme jim naprosto konkrétní výraz konkrétního jed-

nání, které vyplynulo z nějakých předchozích vztahů této malé selankovité společnosti v tom pozdním odpolední a které zase nějaké vztahy — a tedy situaci — tvoří. Změřme tato Charlottina slova zcela prakticky: jako pokus dorozumět se s lidmi, s nimiž právě je, a jejichž výsledkem je, že si uvědomí nemožnost tohoto pokusu. A jestliže takto celou situaci začneme, potom k ní máme i nadále ryze praktický — slovem praktický rozumějme fakt výrazné a běžné, denní aktivity lidí — klíč. V tom počátku druhého jednání se nám ukáže, že všichni přítomní se snaží najít porozumění u toho druhého, ale zcela marně. Jak jsou fyzicky spolu, tak jsou si psychicky na hony vzdáleni.

Je to jen nepatrný úryvek, a ještě o něm hovořím jen letmo. Ale chtěl jsem na něm ukázat princip, o němž mi jde. Princip, který nepojímá způsob výstavby Čechovových textů, jeho montáž motivů na místě prvním a rozhodujícím jako možnost řešit problém, jaký je vnitřně ten nebo onen člověk. Ale jako možnost řešit problém jeho chtění, jeho konání. Co právě teď dělá, co chce, o co usiluje. Tedy princip, jenž nezodpovídá problémy hlubinné psychologie, ale problémy sdělitelné a čitelné z toho, co lidé skutečně dělají. Jaká je jejich denní praxe.

A když takto krok za krokem půjdeme od situace k situaci ve Višňovém sadu, ke svému překvapení vytvoříme velice složitou síť jednání, která nám dokáže, že v každém okamžiku jsou na scéně lidé, kteří něco chtějí a o něco usilují. Že každý jejich den je naplněn jistou činností, touhou k něčemu se dobrat, něco uskutečnit, něco řešit. A že jejich každodenní praxe k tomu směřuje.

Jenže jako celek je jejich jednání neúčinné. Protože všechno, co dělají, je nesené hlubokým nepochopením skutečné historické situace, skutečného a reálného pohybu dějin. Celá jejich společenská praxe, jejich společenské bytí stojí na mylném základě. A najednou se nám vynoří otázka vskutku brechtovská: kde a jak nabývá člověk dimenzí společenského, dějinného subjektu, odkud a čím se jeho jednání proměňuje v jednání vskutku společenské a schopné dosáhnout pozitivního výsledku. J. CÍSAŘ

ZPRÁVA O NAŠÍ ÚČASTI

NA VI. SVĚTOVÉM FESTIVALU AMATÉRSKÉHO DIVADLA

Verze oficiální:

Dne 3. září 1977 vystoupilo v Monaku Amatérské studio Divadla O. Stibora z Olomouce se svou inscenací Festival. Toto představení dramatizace Déryho novely s hudbou R. Pogody, které tvořilo závěr celého amatérského divadelního festivalu, se setkal se značným ohlasem a bylo přijato s velkými sympatiemi.

Verze soukromá:

Byli jsme v Monaku pouze tři večery. Viděli jsme jedno představení anglické, jedno italské a potom vystoupení Senegalců. To anglické představení bylo zgruntu špatné — starobylá šmírácká ochotničina z něho čpěla na míle daleko. Italové hráli Poprask na laguně s temperamentem a charakterovností sobě vlastní. Škoda jen, že ta značná dávka hereckého nadání byla vsazena do popisného realismu konce 19. století.

A potom přišel olomoucký Festival. Dynamický, svěží, spon-

tánní, moderní, útočný vůči publiku. A nadmíru muzikální. Nejenom svou hudební složkou, ale také tou výraznou chutí souboru tančit a zpívat. A navíc dokonale kolektivní. Doprovázel jsem olomoucký soubor a mohl jsem tedy objektivně srovnávat s tím, co jsem viděl před tím. Nemohu samozřejmě vůbec hovořit o celém monackém festivalu. Možná, že tam byla představení i lepší. Ale srovnávám-li s tím, co jsem viděl od Angličanů a Italů, potom je mi jasné, že ten duch olomouckého představení, tohle pojetí amatérské divadelní práce muselo prorazit.

A tak tedy mohu říci, že olomoučtí obstáli. Ostatně stejně jako předtím brněnská Jitřenka s Panem snem. Neviděli jsme ji, ale říkali nám po našem závěrečném představení, že měli strach, zda druhé české divadlo trochu nesníží vysokou pověst, kterou mu brněnská dobyli. A to jistě o něm svědčí. A jestliže tedy olomoučtí zůstali této pověsti právi a potvrdili ji, potom lze říci, že naše reprezentace byla v Monaku zřejmě úspěšná.

Což také něco vypovídá o našem amatérském divadle.

J. CÍSAŘ

ROZEHRÁNÍ SITUACE A TÉMA POSTAVY

KONVENČNÍ PŘÍSTUP K ROLI A OSOBITÉ TVOŘENÍ

Ve studii Herecká postava se Jindřich Honzl zabýval kritikou řemeslného přístupu herce k postavě. Byly doby, kdy herec přicházel na čtenou zkoušku s hotovou postavou. „Herci stačilo přečíst jméno a charakter,“ píše Honzl, „aby věděl, jakým tónem mluvit, jak artikulovat, jak přednášet věty a dialogy, jak kráčet, sedat — vše.“ Herec měl už předem, ještě než se začalo zkoušet, jasno, jak bude dotyčnou postavu hrát: jestliže je to — například — voják, musí bezpodmínečně mluvit basem a ostře vyřázet slova, jako když se vykřikují vojenské rozkazy. Například „mladí lidé, a obzvláště ženy, naivky, hovoří velice vysokým rejstříkem, přecházejícím až do výskotu, rozvázní muži a dámy mluví nízkými a pevnými hlasy“ atd.

Uvedené charakterizační přístupy se dnes zajisté mohou zdát příliš primitivní, než aby stály za nějakou vážnější úvahu. Honzl je také cituje ze Stanislavského stati Řemeslo z roku 1921 a historicky zařazuje podobné přístupy herců k postavám do dob „před Stanislavským“, tedy jaksí dávno minulým. Honzl uveřejnil svou studii roku 1939 — a ve sborníku o K. H. Hilarovi, vydaném r. 1936, píše Jiří Frejka ve stati Hilar v práci: „Náhle začínají zkoušky. Hilar přemohl své rozechvění a počíná pracovat. Bere si jednoho herce, vykládá mu svoje pojetí postavy nebo hry. Pak dva, tři další a probírá s nimi výstup, který pokládá za úhelny kámen celé hry. Herec nechápe. Ještě hůř. Je na něm balast jiných jeho rolí, jiných her, jiných režisérů. A nejhůř: herec je nudný, klidný, sebevědomý, ví o všem jak to zahrát.“

I když s případy, které Honzl cituje z K. S. Stanislavského, se dnes už nesetkáme tak často, rozhodně nikoli v takové primitivní podobě, přesto je způsob hereckého přístupu k roli, o který v nich jde, svým způsobem věčný: je

to způsob osobně málo zaujatý, pouze vnější, netvořivý, neosobitý. A vyskytuje se často i u herců talentovaných, kteří se k tvořivému zaujetí danou rolí musí teprve pohnout, případně k němu musí být pohnuti. Hilar k tomu používal prostředků dost drastických; Frejka píše, jak sahál do hercova „ledví“: „Neváhá najít jakoukoli soukromou chybu, dotknout se kterékoli nejtajnější hercovy bolesti, jen aby jej vyvrval z jeho rovnováhy a vyšťval jej na královský hon za rolí. Má přímo ďábelský dar vyhmátnout v intimním nitru člověka jeho nejbo avější místa, jeho touhu po mládí, jeho ctižádost, pýchu, pohodlnost, lačnost peněz, vkládá ruku hluboko do těchto nezacelených ran herců“ atd. Ať máme k podobným prostředkům režisérova působení na herce jakékoli výhrady, jedno je jasné; jde o prostředky k probuzení zcela osobního hercova přístupu k roli, bez kterého nemůže být řeči o nějakém osobitém tvoření.

OBEČNÁ CHARAKTERIZACE A KONKRÉTNÍ ŘEŠENÍ

Vezmeme konkrétní situaci z Brechtovy hry Kavkazský křížový kruh: obrnění jezdci už Azdakovi utahují oprátku, a v tom vstoupí zaprášený jezdec, který přečte rozhodnutí velkoknížete uvést věšeného do soudcovského úřadu. Při prvních zkouškách v divadle Berliner Ensemble pod Brechtovým režijním vedením zvedli po přečtení listu obrnění jezdci omdlelého Azdaka, jeden z nich vytáhl oprátku zase nahoru a všichni tři pak odešli. To se zdá docela logické; od vojáků lze očekávat vojenské chování: na rozkaz věšeli Azdaka, a když původní rozkaz pozbyl platnosti, ukázněně se podrobili. Můžeme si představit, že herci, kteří by je hráli, by se po zvednutí Azdaka prostě vojensky postavili do pozoru, vojensky pozdravili a vojenským krokem ve vojenském útvaru odešli. Bylo by zkrátka docela dobře možné spokojit se obecnou charakterizací vojáků; koneckonců jde v daném případě jenom o epizodisty. Horší je, když se u takové obecné charakterizace zůstane v případě, kdy by bylo žádoucí rozehrát situaci. Bez takového rozehrání je totiž opravdová herecká tvorba — tedy tvorba osobité herecké postavy — nemyslitelná. V divadle Berliner Ensemble nezůstali u pouhého vnějšího předvedení ani v citovaném případě tři obrnění jezdci a v průběhu dalších zkoušek rozehráli situaci za jejich účasti.

Co je to situace? Podle Tomaševského ji tvoří vzájemné vztahy postav v daný moment; můžeme výraz „v daný moment“ nahradit slovy „za daných okolností“, případně dodat „vnějších i vnitřních“ a zdůraznit, že se tyto vnitřní a vnější okolnosti vzájemně podmiňují. Vztah obrněných jezdců k Azdakovi před přečtením velkoknížecího rozhodnutí je vztahem surových vojáků k lumpovi, kterého mají oběsit. Je to vztah daný vnějšími okolnostmi, které se ale vzápětí změní. V situaci před touto změnou je přes všechny vnější pohyby, vyplývající z toho, jak si obrnění jezdci Azdaka surově podávají, vlastně velmi málo dramatickosti. Za dramatickou situaci budeme pokládat přece jen spíš tu, při které nějaké okolnosti nutí postavy své vztahy nějakým způsobem změnit, přičemž daná postava může způsob, jak se za nových okolností zachovat, aspoň v určitém rámci svobodně zvolit a my můžeme být svědky napínavého procesu řešení. Když jsou obrnění jezdci předvedeni jenom jako vojáci, nemusejí řešit nic, protože všechno je předem dáno vojenskou podřízeností: dostali rozkaz, věšeli, když přišel nový, tak bývalého odsouzence, který mezitím strachy omdlel, zvedli a odešli.

Ale co kdyby se bývalý odsouzenec a staronový soudce chtěl svým snad až příliš horlivým katům mstít? Nebo co kdyby aspoň některého z trojice obrněných jezdců napadlo, že by to tak mohlo být? V divadle Berliner Ensemble skutečně jeden z nich okamžitě přiskočil a zvedl ho, ostatním to došlo teprve později a pak rovněž honem přiskočili. Také vytažení oprátky bylo rozehráno: protože visela

Malé divadlo Kolín uvádí Sypalovu pohádku Z pekla štěstí



Az dakovi před obličejem, vojáci se ji na jednu stranu vytáhnout báli, že by mu to připomnělo, co tu s ním před chvílí dělali, z druhé strany ji z týchž důvodů vytáhnout museli. Voják, který se k tomu nakonec odhodlal, se na Azdaka na udobřenou usmál a pak přešli všichni tři ve spěchu k Šalvovi, který přinesl znovunastolenému soudci džbán vína. To znamená, že vojáci přestali jednat jenom jako vojáci a zachovali se jako lidé: v konkrétním případě jako ustrašení malí lidé, kteří musí být opatrní, přízřubiví a — když na to přijde — i podlézaví.

Podobným postupem se mohou z šarží stát herecké postavy, k jejichž vytvoření je bezpodmínečně zapotřebí vnitřního, osobního, lidského — a ne pouze hereckého — zaujetí. Herci musí být příslušnou situací zaujati tak, jako by se týkala jich samých a jako by oni sami — v případech podobných citovanému — prohráli boj svého lepšího já s ustrašeným opatrnictvím — když ho ovšem předtím předvedli! Z jistého hlediska jako by šlo o záměrné probuzení latentních psychických předpokladů k řešení podobných situací daným způsobem, přičemž dotyčný herec činí tyto předpoklady zároveň předmětem kritiky. A i když při plnění své úlohy vychází sebevíc z pozorování jiných a intelektuálních úvah o jeho konsekvencích, bez tohoto osobního zaujetí — zahrnujícího jak vyvolání pocitů vedoucích k podobnému jednání, tak i emocionálně zaujatou kritiku takového jednání — se prostě neobejde; jinak by i v případě popsaného řešení zůstalo jen u šarže, tentokrát u šarže oportunisty.

„REÁLNÉ“ OKOLNOSTI A „IDEÁLNÍ“ PODSTATY DANÉ SITUACE

Kdo měl možnost si poslechnout aspoň ukázky ze švédské nahrávky Mozartovy Kouzelné flétny, kterou inscenoval Ingmar Bergman původně pro švédskou televizi a ze které byla posléze pořizena i verze pro biografy, musely ho upoutat mluvené scény, z nichž nejspíš se dalo vypočítat Bergmanovo pojetí. Například scéna Papagena s Papagenou převlečenou za starou může zvlášť při bezprostředním srovnání s ceněnými nahrávkami německou a americkou poskytnout materiál i pro naše úvahy.

Zatímco z obou posledně jmenovaných nahrávek je slyšet, jak se představitelky ženské role s radostí chopily příležitosti uplatnit své komediální nadání v parodicky pojaté šarži komické staré, kterou jako Papageny hrají před neznalým Papagenem a znalými diváky ve stylu německy důrazné či americky profesionální komiky, Papagena ze švédské inscenace naprosto rezignuje na jakýkoliv náznak charakterizace v rámci odpovídajícího hereckého oboru: z desky je slyšet nezadržitelné přívally nakažlivého smíchu mladé ženy, doprovázené smíchem muže, tu tišené, tu znovu mohutnější a zase končící málem milostnými povzdechy a zámkami, rovněž nikterak nenechávajícími na pochybách o erotickém podtextu těchto návalů smíchu, kterým se Papagena zalývá a z něhož zřetelně vysvítá, že jí vůbec není proti mysli zájem muže, jehož smích má ostatně podobné příčiny, protože Papageno samozřejmě tuší, že nesedí vedle stařeny.

Převlečení za starou tu není doprovázeno konvenční šarží, protože reprezentuje pouhou vnější okolnost, jenom ozvlášťující vztah obou postav, vztah živý, nikoli touto vnější okolností, nýbrž zvnitřku: před rozvinutím konvenční divadelní situace na půdorysu převlekového schématu dal Bergman přednost rozehrání situace na půdorysu schématu daleko hlubinnějšího, konkrétně schématu erotického zalíbení; tzn. že odhalil za vnějškem situace, totiž za jejími konvenčně divadelními „reáliemi“, její „ideální“ podstatu — což je mimochodem postup zcela v duchu Mozartova přístupu ke každému, třeba dost banálně divadelnímu libretu.

Mluví o tom, co udělal Bergman, ale s daným řešením mohla přijít také sama herečka, případně herec. Ale mohlo také vzniknout z toho, že se oba partneři z nějakého důvodu při zkoušce prostě dali do smíchu (třeba nad tím,



DS Bystřice u Benešova (M. Mihura: Maribel a podivná rodina)

jak partnerka v nějakém improvizovaném zkouškovém „kostýmu“ vypadá). Důležité je jedno: kdyby se podobné rozehrání citované situace, ať už k němu dal podnět režisér nebo herec — a nechtělo o návrh předem připravený či se na něj přišlo z naprosto náhodného okamžitého popudu — kdyby se podobný nápad nestal podnětem ke vzniku zcela osobního hercova zájmu na dané situaci (tzn. zájmu totálně lidského, tedy emocionálního i intelektuálního, a nikoli jen herecky technického), na hereckém rozvinutí citované situace by stejně nebylo nic osobitého: všechno by skončilo zase jen šarží, byť na tomto místě sotva očekávanou.

HEREC A TÉMA

Kdo přišel s daným nápadem v případě švédské Kouzelné flétny, není známo, ale víme, jak to bylo s citovanou scénou z Kavkazského krídového kruhu. Tam byl iniciátorem popsaného řešení herec: nikoli herec hrající obrtného jezdce, nýbrž herec hrající Azdaka, konkrétně Ernst Busch. Přestože to nebyl sám režisérský autor, bylo navržené rozvinutí situace přesně v duchu Brechtova tématu — které bylo ovšem i osobním tématem hercovým. Šlo o téma obyčejného, „malého“ člověka, který se musí chvět před mocnými (přičemž by to mělo být tak, aby se nemusel chvět před nikým; takhle vlastně ani není divu, že když k tomu dostane příležitost, pořádně využije toho, že se někdo musí třást před ním: jako to bylo s Azdakem, vydaným na milost i nemilost ozbrojeným jezdci. Tohle téma se uplatňuje i v postavě, kterou hrál sám Busch.

Co je to vlastně téma? V daném případě můžeme říci, že téma je celkový smysl předvedeného. Jinak řečeno, o tématu se nedá mluvit, když to, co je předváděno, netvoří nějakou jednotu. Tato jednotka může být jen jednotou smyslu — a tato jednotka smyslu se rovná tématu: tématu

hry, tématu postavy, tématu dílčímu a tématu hlavnímu atp. Témat tedy může být a bývá i v jediném díle víc, každé z nich je tím, co poji některé (a v případě tématu hry nebo představení všechny) prvky, ze kterých sestává to, co bylo předvedeno, dohromady; v případě menších „jednotek smyslu“ se mluví o motivu.

Řekli jsme, že jde o to, co poji jednotlivé prvky předvedeného dohromady, ale můžeme také říct, že jde o to, co nějaký předvedený fakt pojí s ostatními či aspoň s některými z nich; samozřejmě z hlediska smyslu! Někjaký fakt se může pojit s ostatními jen jaksi funkčně: má prostě jistou funkci v ději a dost. Vojáci z citované hry prostě Azdaka neoběsí — tím by mohla být jejich úloha vyčerpána. To, že se k němu musejí zachovat jinak, nemusí za daných okolností dodávat nic nebo jen málo ke smyslu věci: je to přece samozřejmé, ne? Nemusí to tedy nic znamenat, pokud to ovšem nebude nějakým způsobem rozvinuto, tzn. — vezmeme-li to z hlediska herce — nemá-li v dané chvíli co dodat on (samozřejmě k věci, a nikoli od věci). To, co může k věci dodat, se přitom nemůže realizovat jinak než jednáním jeho postavy v situaci. To je obrysové stanoveno už textem: vojáci se musí k Azdakovi cho-

vat už jinak, přinejmenším ho už nemohou oběsit; musejí se prostě sebrat a odejít. Splnění tohoto jednoduchého úkolu se v citovaném případě uskutečnilo na základě jeho vztahů k nějakému mravnímu řádu, kterým se dané postavy musí řídit; stručně řečeno, musejí se bát mocných, ke kterým Azdak teď patří. Toto vztahování k nějakému mravnímu řádu postavy je přitom určeno osobním vztahem herce k tomuto řádu, tj. zájmem na jeho prosazení nebo rozbití.

V případě popsané scény ze švédské Kouzelné flétny jde prostě o nalezení nějakého řádu, určujícího lidské jednání, kterým je v tomto případě věčný řád lásky, představující uvnitř mravně estetického systému, který svou hrou budují autoři představení, základní hodnotu. A právě vztahem nějakého jednání k soustavě jistých mravně estetických hodnot — inscenátory zcela osobně prožívaných — vzniká téma dané postavy, případně scény, které je v daném případě nepochybně shodné s tématem Mozartovy opery. V tomto smyslu — tj. v souvislosti s osobitým vztahem daného jednání k mravně estetickému systému, ke kterému má herec zcela osobní vztah — je dané jednání také ve shodě s tématem hercovým, a realizuje ho. **ds**

ÚVAHY O DRAMATURGII

11. DODATEK:

ROZBOR A KONCEPCE SNU SVATOJÁNSKÉ NOCI

(dokončení)

Třetím inscenačním úkolem, vyplývajícím z dramaturgického rozboru Shakespearovy hry, je najít **působivé soudobé ekvivalenty k odlehilým dramatickým reáliím**.

Často se setkáváme u nedivadelníků s názorem, že by se měly Shakespearovy hry realizovat „tak, jak jsou napsány“, tzn. nevnašet do nich žádné novoty a aktualizace. Takový názor má oprávnění, pokud mluví proti cizorodým inscenačním prvkům, jež jsou v rozporu s **duchem** dramatické předlohy, ale je nedorozuměním, upírá-li inscenátorům právo osobitého divadelního pojetí dramatické látky. Osobité divadelní pojetí však u Shakespeara zhusta znamená i historický posun v interpretaci jednotlivých dějových pásem a dramatických reálií. Požadavek historicky adekvátního inscenování textu je vůbec problematický u starších dramatických děl, jež nejsou založena na přesné znalosti historických okolností (např. Shakespearovy „římské hry“), ale u děl námětově fantastických (jako je naše pohádka) je naprosto nerealizovatelný.

Sen svatojánské noci vychází z různorodých literárních pramenů, z nichž jmenujme Northův překlad Plutarchových Životopisů, Ovidiovu *Proměny* v překladu Arthura Goldinga, Chaucerovy *Canterburské povídky* a *Legendy o dobrých ženách*, folklórní anglická vyprávění o elfech a vílách, a tato různorodost se nápadně promítá i do výsledného dramatického tvaru: Theseus vystupuje ve hře jako historický vladař, ale byla to postava mytologická, jeden z nejpopulárnějších hrdinů řeckých bájí — podobného původu je i královna legendárních Amazonek Hipolyta; fabulačně důležitý spor kolem manželství Lysandra a Hermie, k němuž u Theseova dvora dochází, je koncipován nikoli v duchu antických Athén, ale v duchu pozdního feudalismu; produkce athénských řemeslníků samozřejmě nemá nic společného s řeckým divadelním uměním, zato má blízko k ochotnickým představením maloměstských bratrstev Shakespearovy doby, jak je s laskavě ironickou odstupem vidí profesionální divadelník. Anachroničnost textu se projevuje v druhořadých faktech a detailech (např. Titiániny aktuální narážky na zvrácenosti počasí v roce 1594 nebo Theseova partie o honičích psech ve

4. dějství, přesně odpovídající rázu alžbětinských honů) stejně jako v celkové náladě komedie, v níž se odráží poezie anglického venkova a zejména atmosféra ve staré Anglii tak oblíbených slavností letního slunovratu, kdy mládež v bujných zábavách oslavovala v polích a lukách jarní přírodu (viz Vočadlův komentář k Sládkovu soubornému Shakespearovi, Chudobovu *Knihu o Shakespearovi* aj.). Ostatně křiklavá historická rozpornost byla petrifikována přímo v českém názvu hry: **theseovské Athény a svatý Jan!**

Geneticky různorodý je i kouzelný svět Oberonův: jméno krále elfů je po francouzštělá podoba Alberona neboli Albericha, trpasličího elfa, který se objevoval ve staré německé poezii (dle Chudoby si Shakespeare tuto postavu vypůjčil patrně ze středověké francouzské pověsti o Huonovi z Bordeaux); Titián našel Shakespeara v III. knize Ovidiových *Proměn* (Akteiaón), kde označuje bohyni lovu Dianu, a komentátoři cambridžského vydání *Snu* A. Quiller-Couch a J. Dover Wilson sledávají v tomto pojmenování narážku na „panenskou“ královnu Alžbětu; zlomyslný šotek Robin Goodfellow — Puck, zvaný též Hobgoblin, byl oblíbenou postavou lidových pověstí anglických a irských — kniha o jeho veselých kouscích **Robin Good-Fellow; his mad pranks and merry jests** (úryvky jsou přetištěny v antologii *Life in Shakespeare's England*, pořízené J. Doverem Wilsonem), v níž figuroval jako syn krále Oberona, vyšla roku 1628, ale byla nejméně o čtyřicet let starší, takže ji Shakespeare mohl znát; ostatní „fairies“, společné jméno pro elfy a víly, rodově příbuzné Pukovi, jsou pohádkové bytosti, s nimiž se setkáváme v různých germánských mytologiích, ale k nimž najdeme blízké protějšky i v mytologii slovanské (viz Máchalovo *Bájesloví slovanské*).

Historickou a lokální nesourodost dramatického personálu *Snu* nelze vysvětlit autorovým nedostatečným historickým smyslem — musela být záměrná: posilovala totiž pohádkově-fantastický ráz hry. Četné anachronismy musely být vzdělanějšímu alžbětinskému divákovi zcela zřejmé. Soudobý inscenátor obvykle tyto rozpory zastírá, při čemž mu nahraává odlehlost dramatických reálií: Shakespearovu problematickou a nedůslednou pohádkovou antikou nahrazuje všeobecně stylizovanou, přibližnou kvaziantikou a určité folklórní motivy neurčitými kouzelnými představami, čerpanými většinou z druhé ruky — z žánrů,



Divadlo E. F. Buriana (W. Shakespeare: Sen svatojánské noci)

kde různí duchové a různá strašidla běžně vegetují či žijí (činoherní pohádky, balet, opera). Konkrétnost folklóru tak nahrazuje vágní „stylizace“. Adekvátnější duchu Shakespeareovy metody, i když **zdánlivě** v křiklavém nesusouhlasu se Shakespeareovou literou, je metoda opačná: obnažit a zvýraznit rozporné stránky Shakespeareových reálií tím, že se jednotlivé vrstvy přiblíží chápání a citění soudobého diváka, že se pro ně najdou významově odpovídající moderní ekvivalenty.

Athénský svět Theseův byl při rozboru hry charakterizován jako autoritativní mocenský systém patriarchálního rázu, uvnitř přísně hierarchizovaný. Všechny tyto atributy jsou nejdokonaleji a nejdůsledněji ztělesněny v **principu vojenské subordinace**. Uvážíme-li navíc okolnosti poměru Thesea a Hipolyty (válečná kořist nevěstou vítěze), nabízí se pojmout athénské prostředí jako válečný tábor, v němž nejen Theseus, Egeus, Philostrates, ale i oba athénští milenci, představují různé hodnosti vojenské hierarchie. Vnější znakem tohoto stavu je **uniforma**. Konfliktní napětí mezi otcem a vládařem na straně jedné a neposlušným nápadníkem na straně druhé se tím vyostří: nejde už jen o prostou poslušnost, ale o vojenskou podřízenost a kázeň. Vyostří se tím i vztah mezi vladařskou dvojicí, v němž se zřetelně prolne poddanost poraženého s poddaností ženy a manželky.

Volba uniformy je problém: musí jít o uniformu natolik časově vzdálenou, aby se nedostávala do frapantního nesusouladu s reáliemi textu, a přitom reprezentativní a příznačná. Takovou uniformou (ovšem s výhradou, že každé přirovnání kulhá!) je uniforma napoleonské armády, dostatečně odlehá i dostatečně legendární zároveň, výmluvně symbolizující odvážné vojenské dobyteltství. Uniformou se Theseus promění ve vrchního velitele, Egeus ve vysokého štábního důstojníka a Lysander s Demetriem, pokud se vyskytují u dvora, v mladé nižší důstojníky. Ve chvíli, kdy uprchnou z Athén do kouzelného lesa, stávají se z nich vlastně vojenští zběhové (opět prostředek vyostření dramatického konfliktu!). Jejich vymknutí z mocenského vojenského systému se navenek projeví postupným odkládáním jednotlivých dílů uniformy (kabátů, klobouků, bot). V závěru — tváří v tvář svému vrchnímu veliteli — zase rychle uvedou svůj zevnějšek do předepsané formy.

Civilní živel Athén představuje ve hře tlupa řemeslníků, amatérských lidových komediantů v kostýmech přibližně evokujících počátky našeho obrozeneckého divadla. Válečná situace dává jejich produkci důležitý psychologický motiv: motiv strachu, že se znelíbí vrchnosti a budou za to potrestáni. Zajisté přehnaná obava ze ztráty hrdla svazuje ruce i ústa a je ve spojení s naivním po-

jetím divadelní hry hlavním zdrojem komičnosti jejich vystoupení. Tato motivace těsněji dramaticky váže řemeslnické výjevy s hlavním dějovým pásmem než obvyklý akcent na parodii divadelní šmíry. V jádru půvabně hravé pojetí divadla je v řemeslnické produkci deformováno stálým bojácným zřetelům prostých lidí ke vznešenému publiku, zřetelům, který si vynucuje celou řadu vysvětlujících i omluvných komentářů, svou neorganičností mařících poctivé úsilí. Ale i tak se pod vrstvou konvenčních nánosů musí uchovat magické jádro divadelní hry.

Kouzelný svět Oberonův má proti autoritativní spoutanosti a racionální utilitárnosti světa Theseova ztělesňovat živel svobody, hravosti a nespoutané fantazie. Nositelem těchto vlastností je odjakživa umění. Dějovým okolnostem nejlépe vyhovuje umění spjaté s tuláckým, vandrácím způsobem života: více či méně pokleslé produkce jarmarečních komediantů, kejklířů, cirkusáků, artistů... Vzhledem k různorodosti obyvatel Oberonova světa, rozpadajícího se vlastně od dvou konkurujících si tlup, není třeba usilovat o jednotlivý organismus. Lze si představit Oberona jako exotického mága, kouzelníka s cylindrem a s houslemi, které budou nástrojem jeho kouzelné moci (spojení hudby s kouzlem má svůj předobraz v české divadelní tradici — Tylův **Strakonický dudák**). Proti němu bude stát jako hlava konkurenční artistické party Titanie, cirkusová diva v plném rozkvětu svého efektního žensví, s průvodem elfů, kostýmovaných jako pieroti. V kontrastu k jisté snové lehkosti a něžnosti těchto bílých klaunů bude vystupovat drsný, zlomyslný šprýmař Oberonův v kostýmu trhána, pobudy. Jak vyjádřit kouzelnou moc Pukovu, jež se na rozdíl od slovní (v našem případě též hudební) magie Oberonovy projevuje v jeho fyzické proměnlivosti, obratnosti a všudypřítomnosti? Max Reinhardt řešil tento problém **iluzionistickými scénickými triky**. O jeho inscenaci z roku 1927 píše J. Gregor v *Geschichte des österreichischen Theaters*: „Oberonův průvod, který se náhle objevil jako vyčarován ze stromu, větvoří a keřoví, které se proměňovalo v tančící elfy...“ (Viz knihu Heinricha Braulicha **Max Reinhardt**.) Peter Brook upustil od předstírání kouzel a nahradil je virtuozitou fyzických akcí — žongléřskými kousky (viz zprávu Lídy Engelové **Peter Brook a jeho Sen noci svatojánské**). Naše řešení vychází z předpokladu: co nedokáže jedinec, dokáže několik jedinců společně. Proto jsme zvolili trojici Puků či spíše Puka trojediného. Třem hercům se snáze podaří obletět „v čtyřiceti minutách celickou zem“ a najít kouzelnou bylinu i vodit bez valné námahy zmatené milence po kouzelném lese „sem a tam“.

Indické páže, které je předmětem žárlivého sporu mezi Oberonem a Titaní, se logicky poté, co je Oberon uzme obloužené Titanii, promění z bílého klauna v trhána, dalšího ze skupiny „Puků“. Motiv, který se u Shakespeara jen mihne, bude nejen názornější, ale naskytne se i možnost jej rozehrát.

Scénickým výsledkem takového pojetí Oberonova kouzelného světa bude pestré a vrstevnaté přírodní prostředí,

zabydlené nikoli personifikacemi přírodních sil, které by byly nutně schematické, a proto divadelně neúčinné, ani předstíranými nadpřirozenými bytostmi, v něž už dnes nevěří málem ani malé děti, ale svobodnou partou zcela konkrétních komediantů a kejklířů, kteří jsou zde jako doma a ovládají celý arzenál podivuhodných, ale reálných divadelně hravých kouzel, jimiž si zahrávají s lidskými vášněmi a osudy.

* * *

Ideově-umělecká orientace, kterou poskytuje dramaturgicko-režijní koncepce, určuje směr, možnosti i omezení tvůrčích procesů ve všech složkách divadelního díla: výtvárné (z níž zejména kostýmy se budou v našem případě důležitou měrou podílet na vnějším formování, znakování a rozvrstvení dramatického personálu), hudebně-zvukové (jejímž cílem bude podpořit významovou a výrazovou pluralitu dramatického dění; tradiční Mendelssohn-Bartholdy svým jednostranně romantickým charakterem přes své nesporné hudební kvality tuto funkci plnit nemůže) a zejména ovšem herecké ve všech jejích výrazových rejstřících. Dramaturgicko-režijní koncepce pokračuje a dále se konkretizuje v **režijní „partituru“ scénického dění**, často písemně a obrazově fixované v **režijní knize**.

Dramaturgicko-režijní koncepce jako základní orientace a východisko tvůrčího scénického procesu musí být dostatečně určitá, aby jednotlivé scénické složky skutečně usměrňovala a sjednocovala, ale přitom dostatečně velkorysá, aby jim poskytovala vnitřní svobodu a umožňovala osobitou tvorbu. Zejména pokud jde o hereckou práci, musí koncepce otevírat tvůrčí možnosti, nikoli je vyčerpávajícími direktivami uzavírat.

Jestliže jsme spatřovali v nalezení soudobých (což neznamená nutně přítomných, ale **soudobě působivých**) ekvivalentů k odlehklým dramatickým realitám jeden z hlavních inscenačních úkolů, nemělo to v žádném případě znamenat, že chceme vášně a city, obrazivost a fantastičnost Shakespearova světa, shakespearovských postav a představit redukovat na každodenní nivó svých nutně omezených osobních zážitků a zkušeností, že chceme tento svět zevšedňovat a ochuzovat lacinou trivializující aktualizací. Scénický ekvivalent má přiblížit to, co je významově vzdálené, odstraňovat vnější překážky, jež brání uchopení a pochopení dramatické látky, ale přitom plně zachovat její vnitřní bohatství a tajemství. Nechceme „překládat“ Shakespeara do všední mluvy své osobní průměrnosti, ale po-
vyšovat své nazírání, cítění a vnímání dobrodružným výletem do kouzelného světa Shakespearovy divadelní fantazie.

Tím se od konkrétního inscenačního záměru dostáváme k poslání divadelního umění vůbec — k poslání, jež se zde a nyní, v každém jednotlivém díle alespoň částečně uskutečňuje. Toto poslání lze definovat jako rozvíjení lidských možností, přesah úzkých osobních obzorů a formování společenského vědomí skrze zábavnou účast na osudech jiných lidí, skrze fiktivní objevení výpravy do neznámých světů.

ZDENĚK HOŘÍNEK

MLADÉ PODĚBRADY

V. ročník Festivalu mladého amatérského divadla uspořádán v Poděbradech má už svoji tradici. Pořadatelé tohoto divadelního setkání v zámeckém divadle Na kovárně byly MěstNV v Poděbradech a Krajské kulturní středisko SKNV.

Hovoří-li se v poslední době více než kdy jindy o smyslu a poslání mladého divadla, hledají-li se jeho různé formy spolu s kritériem, které by snad pomohlo tento termín definovat (protože definice je definice a někdy supluje i jistotu), je

pořádání takové přehlídky činem jednak záslužným, jednak i nezávadným. Vyžaduje totiž vedle jisté míry odvahy i nutnost hledačství a s tím spojené riziko. A to nejen při výběru přehlídkových inscenací. Toho si pořadatelé byli bezpochybně vědomi a lze říci, že se úkolu v daných podmínkách zhostili celkem dobře. Stejně se člověk chvílemi, jak už se to stává, neubránil dojmu, že se i do výběru inscenací vloudila jistá, někdy nezbytná improvizace, proti níž se většinou nic nenamítá, když vyjde

k všeobecné spokojenosti. Každá improvizace je ovšem lehce napadnutelná.

Letošní festival se svému poslání dostal blíže než v letech minulých jak z hledisek dramaturgických, tak inscenačních. Vedle prověřených a osvědčených inscenací vysoké úrovně, jakými je rakovnické ztvárnění Vasiljevovy hry A jitra jsou zde tichá nebo Bařinkovy a Botíkovy hry Smrt na hrušce (soubor LŠU z Gottwaldova), přijely soubory, které i z hlediska mladého divadla byly ex-



Štollův snímek pražského souboru Dostavník

perimentem, a jejichž inspirativní charakter byl faktorem nadmíru významným.

Pražský soubor Dostavník předvedl v pořadu Expozice Dostavník ukázkou autorského divadla v pravém slova smyslu. Mladí interpreti, režisér i autorská trojice prokázali, že jedna, a ne právě zanedbatelná cesta mladého divadla se jistě bude ubírat tímto směrem. V interpretační oblasti projeví účinkující potěšitelnou úroveň jak v řeči, tak ve zpěvu i v kultuře pohybu. Režie hýřila nápady, ponechávala místo pro improvizaci. Členové Dostavníku pochopili, že parodie znamená znát víc než ten, koho parodujeme. To se, žel, stává málokdy. Škoda, že představení neviděli semináristé, protože mohlo znamenitě posloužit jako demonstrativní materiál ke společným úvahám k tématu semináře o ces-

tách mladého divadla. Dostavník patřil na přehlídce k tomu nejzajímavějšímu.

To nelze říci o vystoupení brněnského Svatoboje, který přijel s Vampilovovou hrou Večírek na rozloučenou. Ať už odmyslíme skutečnost, že tato hra nepatří k nejzdařilejším dílům dramatika, slabiny podtrhla zejména nešťastná režisérova úprava. Pokus o muzikál se nezdařil. Také se divák neubránil na mnohých místech pocitu, že moderní jevištní prvky, o něž se soubor snaží, jsou zatím nad jeho možnosti.

Znamé budějovické Divadlo pro 111 nabídlo hru — muzikál J. Suchého a J. Šlitra Člověk z půdy. Největší kvalitou představení byla vlastně připomínka začátku semaforovské tvorby, která má i dnes v „malém“ hudebně zábavném divadle své místo. Nezodpovězenou otáz-

kou zůstává, do jaké míry má hrát pietismus významnou roli při přenášení her tohoto typu, v nichž neodmyslitelnou složkou je i původní herecké, pěvecké a hudební obsazení. Přesto budějovické představení mělo na mladém festivalu své místo, Baštova režie byla nápaditá a solidní, stejně jako inteligentní herectví J. Chada a dialogy J. Peterky s E. Váňou. Sympaticky působila i Martina M. Strumínské.

Pro dětského diváka vystoupilo Malé divadlo z Kolína se Sypalovou pohádkou Z pekla štěstí. O kolínském divadle pro děti již bylo napsáno mnoho, patří ve své oblasti k tomu nejlepšímu a svým poděbradským představením (až na drobné kazy) to znovu dokázalo.

Mimo přehlídku vystoupilo v představeních pro semináristy pražské Divadlo

na okraji (N. Leskov: Labuť, která škrtí) a Studio pohybového divadla Praha, které předvedlo ukázky ze své tvorby. Dobrým počinem byl i seminář – setkání

lidí, kteří se o problematiku mladého divadla zajímají.

Porota udělila hlavní cenu festivalu gottwaldovské inscenaci hry Jaroslava

Bařinky a Petra Botíka Smrt na hrušce. Spolu s pořadateli se o zdárný průběh festivalu zasloužili i obětaví členové místního souboru. BK.

XXIII. HVIEZDOSLAVŮV KUBÍN

Konečně se Hviezdoslavův Kubín – po zafazování divadel poezie – stal zcela ve všem ekvivalentem našeho Wolkrova Prostějova. Mimo jiné i diskusemi o tom, jak recitovanou poezii maximálně přiblížit posluchači tak, aby se verše nebo texty pořadu nestaly jen exhibičním paratem přednášečů, ale přešly i na diváky. V tomhle aspektu jsou Slováci poněkud opravdovější nežli my – jejich snaha rozbit tradiční vazby jeví se z hlediska je očividná a zasluhuje pozornosti. Na druhé straně tato možnost prostorové variability a netradičního řešení inscenací je už i trochu módní záležitostí a ne každý kolektiv dovede své avantgardní ambice uplatnit i ve vlastní práci s textem. Jedinou vadou soutěže kolektivů uměleckého přednesu byl poměrně malý počet účastníků. Tři vítězové krajských přehlídek, jedno nesoutěžní představení a pohostinské vystoupení Divadla na dlani při LSU Prostějov, loňského vítěze Wolkrova Prostějova – to byl záběr přece jen trochu úzký. Zvlášť pro obecné závery, neboť divadel poezie je na Slovensku daleko víc a v barvitějším spektru inscenací.

Přístupme ale k samotným pořadům. Formálně nejzdařilejší, nejméně tradiční a eo ipso i nejpůsobivější byla VILA TEREZA v podání Malého divadelního studia z Košic. Jejich představení je vlastně hra na inscenaci. Divákům je hned na začátku řečeno, že se stali členy komparsu při natáčení televizní

inscenace o Vile Tereze. Podle toho je s nimi i nakládáno, například při „natáčení“ davových scén na Václavském náměstí, v pražských kavárnách či na besedách ve Vile Tereze. Nebyl to špatný nápad, i když mohl být realizován daleko účinněji. (Přišel-li kupříkladu mezi tento „kompars“ herec, představující historickou osobnost, bylo jeho chování k publiku víceméně neutrální, jako by se vyřazoval z davu. Přitom původní záměr inscenace byl právě opačný.) Dlužno konstatovat, že zejména mladé obecenstvo toto netradiční řešení velice zaujalo, živě reagovalo na okamžité situace a ukázalo se být na výši hry. Totéž platí i o Košických: představení jiskřilo jevištními metaforami, jen málokde sklouzlo do poloh popisnosti, verše Novomeského byly obaleny vlastním koloritem přednesu, představení mělo prudký spád a neunavovalo opakováním režijních postupů. Škoda přeskoda, že bylo pouze jako nesoutěžní přívažek přehlídky.

Vítězné TZV. Lyrické divadlo z Bratislavy totiž v pořadu z veršů Robinsona Jefferse VTÁCI jen opakovalo svůj režijní rukopis: dobře recitovaná a zajímavě zpívaná poezie v jednoduché, tradiční jevištní aranži, poněkud neujasněná hra světla i pohybový rejstřík, ale jinak čistá, i když trochu studená interpretace. Více riskovalo trnavské Plastické divadlo v pořadu TRISTANTÁRIA, složeném z básní mladého slovenského básníka

I. Štrpky. Režisér Ivan Kováč tu sice došel k podnětným řešením při práci s textem i recitátory, ale inscenaci jako takové nedal sdělný příběh, a tím jaksi oddálil diváka od spoluúčasti. S pořadem VEČER POÉZIE F. VILLONA se uvedlo Divadlo poezie gymnázia ve Zvolenu. Arénovitě řešené, stylizované kroje, hořící pochodné, ale mdlá jevištní řeč, málo stylizovaný projev a nejednotný recitační styl, toť klady a záporny tohoto sympatického kolektivu.

Daleko nejpřekvapivější pro českého pozorovatele byla dramaturgická koncepce soutěže jednotlivců. Už to, že existuje zvláštní soutěž pro přednášeče poezie a prózy, je novum, které by u nás nemělo zůstat bez odezvy. Také věkové kategorie byly přiměřenější a umožňovaly lepší srovnání. Došlova úctyhodná pak byla dramaturgie samotných textů. Namátkou uvádím vítězné texty nejvyšších kategorií: Ferlinghetti (Vetešníkův obligát), Novomeský (Vila Tereza), Válek (Čtyřnožci), Whitman (Zpěv o mně), Ovidius (Dafné), Sládkovič (Marina), Seghers (Báseň věnovaná Maillolovi), v próze pak plejáda autorů od mladých slovenských prozaiků Vilikovského, Šikuly přes Zoščenka, Čechova a Paustovského k Trumbovi a Salingerovi.

Dialog mezi českým a slovenským uměleckým přednesem tedy pokračuje, letošní ročník Hviezdoslavova Kubína byl jeho další přínosnou etapou.

M. KOVÁŘIK

KRAJSKÁ PŘEHLÍDKA V ŽATCI

Již po osmé proběhla v Žatci krajská přehlídka vyspělých amatérských souborů Severočeského kraje. Zúčastnily se jí čtyři soubory: DS Karel Čapek ZK Železničářů v Chomutově, Malé divadlo ZK ROH Severočeských tukových závodů v Ústí nad Labem, DS J. K. Tyl KP ze Železného Brodu a DS Jirásek z České Lípy.

Přehlídku zahájili Chomutovští inscenací hry G. Gorina Zapomněte na Hérostrata. Ke kladům představení patřilo přesné vystižení myšlenkové podstaty hry, které režisér J. Gríml podřídil svoji dramaturgicko-režijní koncepci. Na druhé straně však bylo celé představení poznamenáno určitou nervozitou, ale co především neblaze ovlivnilo celkové vyznění inscenace, byl odklon od původního pojetí hlavních postav.

Malé divadlo z Ústí nad Labem uvedlo v režii R. Felzmana Čechovova

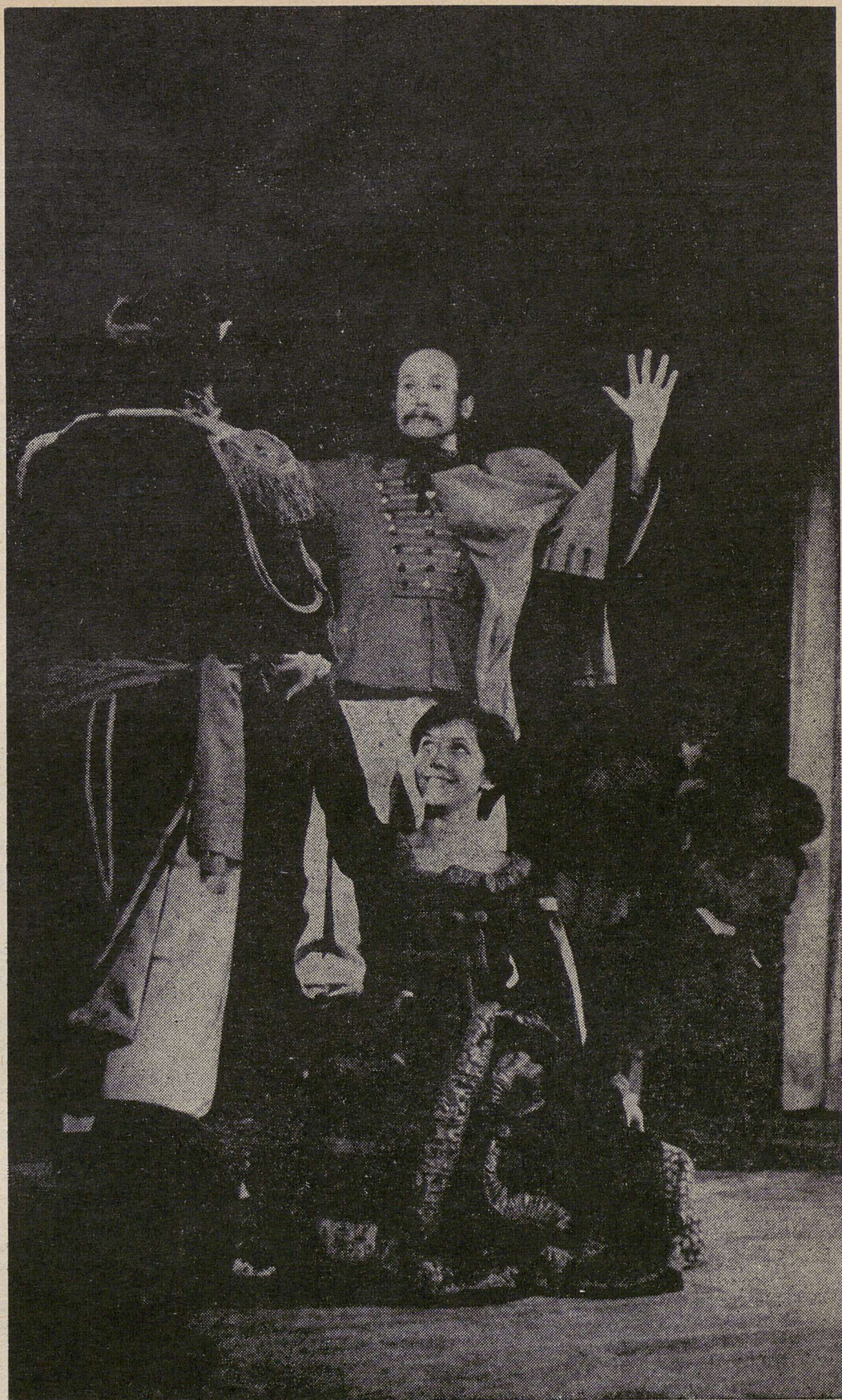
Racka. Režisér, který si text i sám upravil, se nebál opustit obvyklou inscenační „čechovovskou“ konvenci a dokázal, že i k tak často hrané předloze je možno přistoupit z nového pohledu. Pro inscenaci byla charakteristická dobrá herecká práce, v roli Arkadiny doslova strhla Eva Čejchanová, jenom pro postavu Niny Zarečné by bylo třeba najít sdělnější prostředky. Třeba ocenit i výtvarné řešení scény a kostýmů a příkladnou úroveň jevištní řeči, na niž se v amatérských souborech tak často zapomíná.

Dalším představením přehlídky byla komedie M. Roščina Manželé hledají byt v provedení železnobrodského souboru J. K. Tyl. Hra se odvíjí ve dvou základních rovinách – reálné a fiktivní. Prolínání těchto rovin vyznělo často nepřesně a ani výtvarné řešení scény, těžící jak z náznaku, tak

z popisnosti, neusnadnilo divákovu orientaci. Ani herecké výkony nijak zvlášť nezaujaly a ve svém průměru byly pod možnostmi Železnobrodských.

V závěru žatecké přehlídky vystoupil soubor Jirásek z České Lípy se hrou A. Jiráskova Lucerna. Škoda, že inscenace ustrnula na konzervativní ilustraci příběhu bez osobitějších znaků divadelní práce. To spolu s monotónním rytmem a nedostatečným akcentováním klíčových situací zavinilo, že celkový dojem z představení nebyl takový, jaký by mohl být. Zvlášť když jde o nadějný soubor.

A jak už to bývá dobrým zvykem, součástí žatecké přehlídky byl stejně jako v minulých letech třídní seminář, kde se rozebíraly všechny inscenace přehlídky, a to po stránce dramaturgické, režijní i herecké.



NÁZORY O SOUČASNÉ SOVĚTSKÉ DRAMATICE

Redakce časopisu **TĚATR** uspořádala zajímavou anketu o problémech dramatiky, do níž přispěla řada význačných sovětských autorů. Srovnáme pro zajímavost názory Alexeje Arbuzova, představitele starší generace sovětské dramatiky, a příslušníka střední generace Michaila Roščina. Oba autoři jsou u nás dostatečně známi a jejich příspěvky patřily k nejpodnětnějším.

1. Jaké problémy, situace, příznačné jevy epochy vědeckotechnické revoluce vás nejvíce zajímají?

ARBUZOV: V této sféře, ostatně jako v jiných, mě zajímají lidské osudy. Postavy typu Popova, Edisona aj. Pro mě ti všichni jsou aktivními tvůrci vědeckotechnické revoluce.

ROŠČIN: V současnosti pozorujeme takovou zátěž kladnou na člověka a takové množství požadavků, že dramatickosti je v našem životě ažaž. Vztah jedince k životu se stále komplikuje, úkoly narůstají, ale současně roste i lidské sebepoznání. Nad propastmi pádů se tyčí vrcholy odvahy a mravní čistoty. Všechno je složité a propletené. Rakety neodstranily kola a problémy naší epochy nezatlačily ty, které objevil už Aischylos. Ale samozřejmě, nové zůstává novým a naše naším. Lidé hledají v umění pravdu o sobě i o světě.

2. Váš názor na hry s výrobní tematikou?

ARBUZOV: Nepřipadá mi, že by byly v rozporu s uměním, jestliže vypovídají o člověku — o hlubině jeho duše, o jeho zápasech a vášních. V tomto smyslu jsou příznačné poslední obrazy Goethova Fausta. Přitom musíme připomenout, jakou jsme kdysi měli radost, když se po Kírsonově hře Kolečce rachotí, kde na scéně supěla téměř opravdová lokomotiva, objevil Gorkého Bulyčov. Co se týče „byrokratického“ dramatu, které se občas z výrobní hry vyvine, domnívám se, že by autoři podobných prací mohli dospět dál než k smělé myšlence, že v čele výroby musí stát schopný člověk. Je to sice bezesporu důležitá myšlenka, ale nevyžaduje zvláštního úsilí. Za nejvýraznější postavu výrobních her považuji Leskovova Leváka. To je skutečný hrdina vědeckotechnické revoluce.

ROŠČIN: Člověk je dnes natolik zaujat svou prací a tolik jí obětuje, že vykreslit hrdinu, aniž bychom zobrazili jeho „profesionální“ zájem, znamená ochudit jeho obraz. Publicitičnost Prémie překvapuje dnešní publikum — co je na tom špatného? Z toho plyne, že podobná hra je potřebná. Něco jiného je, kdybychom se měli zaměřovat výhradně na podobná dramata. Ale to podle mého názoru od nás nikdo nevyžaduje. Výzvy k osvojení výrobní tematiky jsou podle mě výzvami k poznání a vytvoření málo známého a nedostatečně přesně zobrazeného hrdiny v našich dramatických dílech. Když se to někomu podaří „prostřednictvím“ výrobního procesu, zaplatpánbůh. Jenomže se často stává, že ve výrobních hrách je zobrazen výrobní proces, ale hrdinové jsou vymyšlení, strojení. Ať mi E. Radzinskij a T. Doroninová odpustí, ale učenost jejich televizní hrdinky Olgy Sergejevny nemůžeme brát vážně. Umělečtí pracovníci se občas zatvrdí vůči umění a dávají přednost dokumentu, kronice. „Naivita“ poezie, její nutná omezenost vyvolává úsměšek zkušených, věčných lidí. Termín „masové umění“ se vyslovuje nedbale. Ale málokdo je schopen přiznat, že „výlučné umění“ na hony páchné snobismem a neplodností. Dříve nebo později je nutné

odpovědět na otázku: s kým jdete, mistři kultury? Zároveň profesionální neuspokojenost vyjadřuje nespokojenost všeobecnou: diváci očekávají obraz hrdiny naší doby, který by ztělesnil ideál naší epochy, zatím však čekají marně. Chtějí snad spisovatelé něco jiného? V čem to tedy vězí? To je záhada. Jedno je jasné: všichni chodíme kolem hlavního. Nevykonali jsme dosud tolik, jak se někdy zdá.

4. Váš názor na povahu konfliktu v současném dramatu?

ARBUZOV: Člověk, sám sebou nespokojený, zoufalý nad vlastní nedokonalostí, těžce se zbavující otrockého ve své duši. Člověk spokojený sám sebou, který nevidí, že spěje k záhubě. Člověk, který sebevědomě a radostně kráčí k svému nicotnému konci — to jsou postavy, které mě v poslední době vzrušují. Ostatně, nejen mě. Bohužel se poměrně často za konflikt vydávaly výrobní nepořádky, lidské charaktery se zaměňovaly funkcemi hrdinů. Nová etapa výrobního dramatu započala na vysoké úrovni — postavou Čěškova. Potom podle mého názoru následovalo rozměšňování. Pochybná senzačnost daného problému i divadelní pyrotechnika nedokázaly nahradit živého, temperamentního, hledajícího Čěškova.

ROŠČIN: Upřímně řečeno, nevím, co znamená termín povaha konfliktu, ale domnívám se, že pravděpodobně se myslí pravda a nepravda v umění. Přesněji řečeno, pravda a nepravda v životě, zobrazená v umění. Připomínám si jedno podobenství nebo spíš anekdotu: jistá dívka z Taškentu odjela do Moskvy skládat zkoušky na vysokou. Doma netrpělivě čekají na zprávy z Moskvy. Když dostanou dopis, čtou — je tu krásné počasí, Efros režíroval Gogolovu Ženitbu, nenosí se tady už mini apod. To všechno je pravda. Jenomže se v dopise nepíše, zda dívka udělala zkoušku, nebo ne... Možná, že mnozí z nás podobně jako hrdinové téhle historky se buď z nevědomosti, nebo z chytřáctví zabývají skládáním podobných nicneříkajících dopisů. Takhle jenom zbytečně kazíme papír a nikdy netrefíme do černého.

5. Nakolik jsou pohyblivé hranice žánrů? Je nutné každou hru vměštnávat do „Prokrustova lože“ určitého žánru?

ARBUZOV: Žánry mísíme poměrně úspěšně. Ostatně, je nutné jít vždy co nejdál — naskytne se tak příjemná možnost uskutečnit dlouhou procházku v opačném směru.

ROŠČIN: Jak lehké je psát o něčem, co vám leží na srdci, a jaký máte při tom báječný pocit! I když je autor naivní, nezkušený, neznalý, ale ví, co chce, nic ho nedokáže zastavit! Jaké přísné zákony, jaké hranice žánru?! Všecko, co člověk zná, umí, co slyšel a viděl, všechno se roztaví v jediném kotlíku, všechno nám připadá užitečné.

6. Jak podle vašeho názoru film a televize ovlivňují rozvoj divadla? Jakou úlohu hrají ve vývoji jeho řeči?

ARBUZOV: Význam opravdového divadla spočívá v přislosti, klasičnosti formy, v jemnosti psychologické kresby a v ponoru do hlubin lidské duše. Nebudeme odsuzovat odvážné průzkumníky a jejich horlivost a domýšlivost; koneckonců — absurdní dramatika poměrně úspěšně vystřídala zábavné žánrové buržoazní divadlo. Ale Tolstoj a

Dostojevskij shlížeji na tyto zábavy ze závratné výšky. Pokoušet se transplantovat proměnlivou, křehkou lexiku dnešní filmové řeči na přísný jazyk dramatu je nerozum a naivita. Nepospícháme snad příliš, přátelé, když vymýšlíme různé podivné hry, zatímco naše divadla doposud neobjevila veškerou velkolepost vrcholných děl naší klasiky — Bouře, Měsíc na vsi, Racek, Tři sestry — těch a mnoha dalších! V posledních desetiletích můžeme sledovat, jak na světové scéně soupeří ambiciózní talenty. Předvedli nám skoro rekordní vynalézavost, nespočetná krkolomná řešení. Ale dál než Čechov nikdo z nich nedospěl. Pokud jde o pronikání filmové řeči do naší současné dramatiky, soudím, že probíhá ojediněle a zcela elementárně. Scénáristé spěšně „přešívají“ svoje filmové scénáře na dramata a kritici vyzdvihují jejich nepochybnou aktuálnost a rychle tyto přebarvené polotovary zařazují do dramatiky. Nejsem si jist, že podobné metody pomohou dalšímu posílení sovětské klasiky, kde považují za nesporná jména Majakovskij, Bulgakov, Višněvskij, Babel.

ROŠČIN: Tak například já. Začal jsem psát první hru v okamžiku, kdy jsem měl pocit, že některé věci je možné pohotověji a lépe vyjádřit dramatem. Teprve mnohem později jsem došel k poznání, že drama je specifický literární žánr a současně zúčastnit jiného druhu umění — divadla. Film, televize, próza, divadlo — to všechno jsou odlišné sféry umělecké tvorby, ať se sebevíc vzájemně prolínají a obohacují...

7. Co soudíte o současném divákovi? Jak byste vykreslil kolektivní obraz diváka 70. let? Nakolik se při své práci ohlížíte na mínění diváků?

ARBUZOV: Současné hlediště je krajně nesourodé. Složitě prožitý den žene do divadel lidí, kteří touží po odpočinku a zábavě; diváci, kteří očekávají od divadla vážné úvahy, dali dávno přednost literatuře, kde nalézají pravdu v čistší, méně vypreparované podobě. — V podrobnostech scénického děje, v replikách, mizanscénách jsem zcela v moci divákovy kontroly. Když píšu hru, jako bych stále slyšel divákovu reakci, a snažím se ji buďto zesílit, nebo utlumit. Co se týče tvůrčího záměru, náležím pouze sobě, píšu, co mě osobně zajímá, a současně jsem přesvědčen o pravdivosti a potřebnosti svého záměru.

ROŠČIN: Podle mého názoru bychom neměli diváka posuzovat. To on má právo soudit. Dobré divadlo má vždy dobrego diváka, špatné špatného. Víte co? Každý dělejme svou práci. Jestli ještě začneme posuzovat diváka, místo abychom posuzovali sebe, vznikne z toho zmatek.

8. Co vaše nejbližší práce, věnovaná současnosti? Které rysy naší doby v ní hodláte zachytit?

ARBUZOV: Rád bych vypovídal s nezbytným rozhořčením o bezduchosti a konzumním, měšťáckém vztahu k životu, které v takzvané etapě vědeckotechnické revoluce stále víc a víc ohrožují lidstvo.

ROŠČIN: Moje nejbližší plány se týkají prózy.

Připravila A. MORÁVKOVÁ



AMATÉRSKÉ DIVADLO NA TACHOVSKU

Díky iniciativě Okresního kulturního střediska v Tachově byl uspořádán seminář pro režiséry a herce tachovského okresu. Měl jsem spolu s R. Míhulou, režisérem brněnského Divadla bratří Mrštíků, možnost zúčastnit se plodného setkání ochotníků z Holostřev, Konstantinových Lázní, Bezdrůžic, Trískolup, Tachova a dalších míst. Sešli se sice po dlouhé době, ale setkání bylo o to srdečnější a plodnější, chuť do práce velká. Upřímně řečeno, Tachov byl na mapě ochotnické divadelní činnosti po léta bílým místem.

Výborná organizace semináře, touha účastníků dozvědět se co nejvíc o dramaturgii, o systému soutěží a výsledcích ústředních přehlídek, o režijní práci, o herectví — to vše bylo radostné poznání z tohoto prvního setkání. Zájem seminaristů o pochopení základních principů režijní i herecké práce, stejně jako zájem o dramaturgickou problematiku spolu s věcnou diskusí je dobrým začátkem výchovných snah uplatňovaných v tachovském okrese. Pozornost byla věnována i otázkám koncepce a dalšího směřování amatérského divadelního hnutí.

Jistěže v podmínkách pohraničního okresu, který byl léta nedosídlen, kde byla značná migrace obyvatelstva, kde noví lidé teprve léty začínali srůstat s novým domovem, byly podmínky pro zájmovou uměleckou činnost obtížnější a složitější než ve vnitrozemí, v místech s velkou tradicí a z ní vyplývajícím nepřetržitou aktivitou. Problémem jsou i technické podmínky, v nichž soubory pracují, stejně jako zájem lidí o tuto činnost, nebo třeba i zdánlivé malíčkosti, jako je dopravní spojení s okresním městem atd. Dobře víme, že všechno je v lidech, nejen v těch, kteří divadlo chtějí dělat a dělat, ale i v těch, kteří zájmovou činnost na okrese řídí. Ukazuje se, že podpora stranických i státních orgánů a jejich zařízení dává v současné době dobré podmínky a předpoklady k úspěšnému rozvinutí kulturní aktivity na okrese, a to v plné šíři.

Velmi dobře si vedle kroužku společenského tance vedou i v krajském měřítku hudební soubory, divadlo poezie Jakoubek ze Stříbra (získal na letošním Wolkrově Prostějově Mirovou cenu za Hrubínovu Hirošimu), který byl vybrán na Festival poezie do Pol-

ska, nebo soubor z Bezdrůžic, který vystoupil úspěšně na krajské přehlídce vesnických a zemědělských souborů ve Žluticích se zajímavou polskou hrou Vysoká stěna. Zanedbatelná není ani systematická péče o školení učitelů mateřských škol v práci s loutkami. V listopadu proběhla v Bezdrůžicích přehlídka divadelních souborů dospělých i dětských na počest 60. výročí VŘSR. Nejsem si jist, není-li to dokonce první přehlídka divadelních souborů v okrese Tachov. Velmi úspěšně se také okres umístil na krajské Tribune nových forem v Plzni.

Seminář, o němž jsem na začátku hovořil, má být začátkem cyklického školení divadelních amatérů a bude mít na jaře pokračování už s přípravou konkrétního textu, režijní knihy a práce s hercem na daném textu. Potěšitelná je i skutečnost, že se tohoto prvního setkání zúčastnila i většina členů nově ustaveného okresního poradního sboru pro divadlo.

Věřme, že tento seminář nebyl jen jedinou vlaštovkou, ale že znamenal nadějný a závazný vstup do další a úspěšné práce na celém okrese.

J. ŠINDELÁŘ

Po pětileté přestávce proběhl ve Středočeském kraji již druhý ročník Festivalu ochotnických divadelních souborů s nejméně stoletou tradicí. Letos se konal v rámci Středočeského festivalu zájmové umělecké činnosti vyhlášeného na počest 60. výročí VŘSR a 30. výročí Vítězného února. Není náhoda, že sídlem festivalu se stal Žebrák, protože tady se amatérské divadlo hraje už od roku 1812, tedy 165 let. A kromě této úctyhodné tradice má Žebrák i plno obětavých a pro divadlo zapálených lidí, kteří dovedli vytvořit milé prostředí a srdečnou atmosféru všem jedenácti souborům, které na festivalu vystoupily. Ze Středočeského kraje jich bylo osm, z Východočeského, Severočeského a Jihočeského po jednom.

Dramaturgická skladba festivalu byla vyvážená a pro diváky pestrá a zajímavá. Současná dramatika i dramatika klasická přinesly řadu závažných společenských témat — problematiku citových vztahů mladých lidí i jejich vztahu k životu, výchovného působení na člověka důvěrou v jeho kladné stránky, příčin a následků lidské osamělosti, vztahu k socialistickému vlastnictví apod., ale nezapomněly ani na potřebu pobavit a rozesmát diváka. Bylo pamatováno i na dětské obecenstvo veselou pohádkou V. Nováka a S. Oubrama Vodník Mařenka v nastudování Slánské scény.

Festival neměl soutěžní charakter, ale měl za úkol ukázat, na jaké úrovni jsou nejlepší soubory se stoletou tradicí. Z těch jedenácti, které v Žebřáku vystoupily, jich sedm úspěšně prošlo se zde uvedenými inscenacemi nejvyššími výběrovými koly na celostátní přehlídky, ať už to byla hronovská, svitavská, ostravská nebo vysocká. Inscenační úroveň představení byla nadprůměrná, svědčila o soustavné péči věnované reprízám, na nichž byly cílevědomě odstraňovány nedostatky premiér. Důkazem toho je úroveň inscenace Arbuzovovy Romance ve třech, kterou říčanský soubor hrál už na loňském Jiráskově Hronově. Za tři roky své existence se inscenace nejen „herozvezla“, ale naopak dosáhla v temporytmu i v mužských hereckých výkonech lepší úrovně než na Hronově.

Koncepčně netradiční a zajímavý jevištní přepis Puškinova Evžena Oněgina v nastudování poděbradského souboru doznal také řadu interpretačních zlepšení. Především z hlediska dikce a upřesnění některých dříve nejasných situací. Ani čelákovický soubor, který má zajímavou a objevnou dramaturgii, nesložil ruce v klín a jeho snaha prohloubit dramatické postavy Šukšiny hry Energičtí lidé



byla úspěšná. Ke zlepšení došlo i v případě Novákova a Oubramova Vodníka Mařenky v nastudování Slánské scény, která byla vybrána na letošní ostravskou přehlídku, i u inscenace hry současného španělského autora M. Mihury Maribel a podivná rodina v nastudování souboru z Bystřice u Benešova s výbornou představitelkou titulní role. Železnobrodský soubor uvedl zdařilou inscenaci Roščinovy hry Manželé hledají byt s pěknými hereckými výkony hlavní mladé dvojice. Soubor z Bystrého u Poličky nastudoval Klicperovu Potopu a překvapil svou vynikající pohybovou připraveností.

Ale ani úroveň zbývajících čtyř inscenací, které neprošly či pro čerstvost premiéry ještě nemohly projít výběrovými koly, nebyla špatná. Mladá a koncepčně, režijně i herecky zajímavá inscenace Šrámkova Léta v nastudování rakovnického souboru, která má budoucnost teprve před sebou, temperamentní Goldoniho Treperendy v podání souboru z Bakova nad Jizerou, poctivá inscenace Blatouchů v nastudování volyňského souboru a Zahradníkovy Sonatina pro páva v provedení žebračského souboru, který festival zahajoval a prokázal, že kvalita jeho práce roste.

Je příjemné konstatovat, že se něco povedlo.

J. ČERNÍKOVÁ



YPSILONKA A PROVÁZEK aneb umění neuměti

O herectví liberecké Ypsilonky a brněnského Divadla Na provázku se píše už řadu let a mezi amatérskými divadelníky nachází stále více napodobovatelů. Bohužel se často přijímají jen jeho vnější, nejnapadnější znaky: antiiluzivní, hravé pojetí divadla, improvizace a gagy či účást hudby, ustavičná oscilace mezi komikou a vážností blízka Dürrenmattovi.

Méně už se vidí vášnivě zaujetí obou souborů pro práci, projevující se nejen v mnohahodinových zkouškách před premiérou a reprízami, ale také sebezdokonalování všech členů kolektivu v jejich úsilí o univerzálnost hereckého projevu: dikci a zpěv, včetně hlasových excesů, hru na hudební nástroje, gestiku a mimiku, šerm, tanec, pantomimu, akrobacii, manipulaci s rekvizitou či dekoracemi, improizační pohotovost.

Řekne se, že tyto schopnosti jsou jaksi samozřejmé, neboť je přece mají ve svých osnovách dramatická oddělení LŠU, konzervatoře i vysoké divadelní školy. Situace je však zpravidla složitá a ani nejlepší pedagog nedokáže bez hercovy mimoškolní píle vůbec nic. Navíc je tu lákadlo praxe, která rozmělnuje talent mezi scénu, rozhlas, televizi a film,

přičemž se nerespektují obvykle rozdíly mezi nimi (na nešvar přenášení jevištní řeči před mikrofon do řeči jevištní upozorňoval už E. F. Burian) a jediným cílem bývá honorář. Chybí soustředěnost, chybí propracování výkonu od reprízy k repríze.

Částečnou vinu nese samo divadlo, jestliže dopustí, aby jakmile je jednou někdo k němu angažován, ztratil příležitost uplatnit a rozvíjet své dovednosti. Může to být způsobeno repertoárem, malou náročností a úrovní režisérů, ale také pohodlností adepta, který náhle pochopí, že není třeba, aby se snažil o víc, než je nezbytně nutné. Vytvoří si tak nejčastěji několik „šuplíků“, ztloustne, zmonotónní, snaže se to navenek zakrýt tím, že mu jde o „přirozenost“ nebo dokonce o „vlastní styl“.

Jistá stereotypnost umělecké osobnosti je však jiného druhu, protože je uložena výrazovým prostředkům záměrně a dokáže se kdykoliv změnit. Stereotyp neumělce je poznamenán tím, že být změněn nemůže, ani kdyby to jeho vlastník chtěl. Přirozenost na jevišti neznamená být „jako v životě“, ta se musí dosáhnout uměleckými prostředky a mnohdy delší zkušeností.

Zdá se, že to byla právě snaha zůstat mladý, nezplanět, nezmistrovatět, co určilo dramaturgii i osobitou autorskou práci na textu u Ypsilonky i brněnského Provázku. Nekonenčnost a původnost nemůže potřebovat mrtvou literu.

Při jedné z posledních repríz Kováře Stelziga (Ypsilonka) překvapil některé diváky perfektně zazpívaný madrigal při děkovačce. Vzpomněl jsem si na Bylo nás pět, kde šašek, který padá na nos a je proto v očích diváků „blbej“, na jednou všem vyrazí dech artistickou bravurou. Podobně probleskuje ve zdánlivě jednoduchosti herectví obou zmíněných souborů dokonale zvládnutá a doslova nadřená (v dobrém smyslu slova) technika. Improvizace a lehkost může vzniknout teprve tehdy, když je všechno ostatní připraveno. Pak se mohou diváci přít, co bylo bezprostřední a co vymyšleno předem, jako tomu bylo třeba při pražských bécaudových recitálech.

Předstírat neumění je ten největší kumšt a ne cesta, jak zastříť, že neumím. Naivita v divadle okouzlí jen tehdy, když nepochybujeme, že její interpret plně ovládá své řemeslo.

JAROMÍR KAZDA



V Poděbradech uvedlo
D pro 111 České Budějovice
Suchého Člověka z půdy.
Foto Štoll

SLOVO DO DISKUSE:

Každá hra, a zasvěcení vědí, že veškeré lidské konání kromě citu hrou je, má mít pravidla, podle nichž se hraje. Porušování pravidel způsobuje, že spoluhráč přestane hrát, zatímco dodržováním řádu nabývá hra netušených rozměrů a zájmu přihlížejících. Natož hraje-li se o něco. Živí-li se někdo hrou, je hráčem profesionálním. Ostatní, pokud hrají, jsou amatéři.

Ochotnické divadlo sdružuje amatérské soubory, z nichž některé daly přednost hře s jedním, či více profesionály (režisér, výtvarník), anebo přednost hře s hráčem falešným, jenž je ohrává (nejen o peníze). Prvně jmenovaní tak činí záměrně, vycházejíce ze znalosti, druhí z nevědomosti. Co je k tomu vede? Především pocit, že jejich hra nemá úroveň, že na ní nestačí. Posléze lenost zdokonalovat vlastní herní způsobilost.

O co se hraje? Na jedné straně o divákovu účast, na druhé o účast na všech možných přehlídkách až k té nejvyšší: Jiráskův Hronov, který je mimo jiné v posledních letech přehlídkou práce profesionálních režisérů. To není povzdech, to je fakt. Je v tom cosi jalového. Místo aby šlo především o hru pro sebe a diváky, hraje se o přehlídky, hraje se o Hronov. Proto ta početná profesionální účast. Soubory, které si profesionální pomoc nemohou dovolit, se pochopitelně cítí ošizeny, berou to jako porušení pravidel a ve hře ustávají. Aby tomu tak nebylo, je nezbytně nutné vrátit smysl hry tam, kde byl už za dob Sofoklových. (Kolik dnešních inscenací by nevzniklo?)

Aby bylo jasno: Otázka, zda ochotnické divadlo ve spolupráci s profesionály ano či ne, by neměla být podstatná. Stavím-li dům, není rozhodující, stavím-li jej s po-

mocí stavitele, či laika, nebo meloucháře. Rozhodující je výsledek, a jak mi při tom je. Může být pro mne vrcholem sebeuspokojení, že jsem stavbu provedl sám, bez cizí pomoci, stejně tak mohu nadšeně zírat na dílo, které postavil někdo jiný za mě, třeba pro přehlídku amatérsky postavených domů. Ano, otázka není podstatná, jde-li o hru pro diváka, naopak je otázkou zásadní, jde-li o hru pro přehlídky. Budeme se muset rozhodnout. Zůstane-li dosavadní praxe, je nutno stanovit přesná pravidla, a brzy. Neboť ochotnické divadlo je specificky jiné, odlišné od profesionálního, ve struktuře, ve smyslu, v poslání, i když po těchto atributech začasť šlape.

Oč by se mělo hrát? Především o sebe, o hřejivý pocit z pokusů tvorby, o samostatné myšlení, o možnost experimentu, na jehož konci by byl veličenstvo divák, který bude jedinou a hlavní tramvají do stanice vzájemného porozumění. Mám pocit, jako by se na to pozapomnělo.

Živí-li se někdo hrou, je hráčem profesionálním. Porušuje-li pravidla, je hráčem falešným. Hraje-li profesionál s amatéry, ne vždy se úroveň hry zvyšuje, ne vždy hráč-amatér svou dovedností hře stačí. Hraje-li se v takovém případě o peníze, je to průšvih. Hraje-li se o dobrý humor, o apel, o krásu češtiny (a jsou takové hry), hraje-li se o nezvyklé a nové, je to cesta. V minulosti jsme se snažili skrze výběr na přehlídky, skrze neuvěřitelná školení zvyšovat úroveň amatérské práce a výsledek se dostavil. Zkusme hledat kumšt a vyšší princip hry skrze sebe a diváka a výsledky porovnejme. Bude se čemu divit.

JAN PAVLÍČEK



PIONÝRSKÝ SOUBOR V CHOMUTOVĚ

Dětské divadelní soubory se často potýkají s problémem, jak sjednotit děti z různých škol tak, aby práce s nimi byla systematická a výsledky odpovídající snaze. V divadelním souboru Karel Čapek při ZK ROH Železničářů v Chomutově našli zajímavou a účelnou cestu, jak se s tímto věčným problémem vypořádat. Dětský divadelní soubor začlenili jako součást pionýrské skupiny Mistra Jana Husi na jedné ZDŠ, a tak se pionýři z divadelního souboru stali členy jednoho pionýrského oddílu. V souboru se scházejí děti z Chomutova a blízkého okolí. Jednotlivé družiny vedou mladí členové „dospělého“ souboru, často bývalí členové dětského kolektivu.

Závodní klub vyčlenil pionýrskému souboru klubovnu nejen na pionýrské schůzky, ale i na souborové zkoušky. Divadelní činnost je zaznamenávána v souborové kronice, kterou vedou samy děti. Soubor vystupuje při různých příležitostech a zúčastňuje se přehlídek dětských divadelních kolektivů. Každoročně nastuduje dvě až tři inscenace. Režiséři se mohou opírat o poznatky z činnosti dětí v pionýrském oddíle a práce se tak stává pestřejší a účinnější. Obsazování do jednotlivých inscenací se řídí nejen talentem, ale podmínkou jsou i výsledky ve škole.

Práce chomutovského souboru je nejen záslužná, ale i velmi náročná. Chomutovští tak získávají pro svůj dospělý soubor dobře připravené platné členy.

M. M.

O BYSTRÉM MEZI PRAHOU A ŽEBRÁKEM

Je krátce po půlnoci. Staříčský autobus se zvolna prokusuje studenou deštivou nocí a světelnými tykadly propaluje bílé chuchvalce plíživé mlhy. Za námi Žebrák, před námi Praha a kdesi hodně daleko, v kopcích Českomoravské vysočiny Bystré. Cíl naší cesty. Náš domov. Autobus hlaholí veselou písničkou: „O zítřejší den se nestaráme.“ Zpívají všichni i Láda Lhota, který se posadil vedle mne. Ani po čtyřdenním maratónu divadel a organizátorské práce kolem souborů nepohasl v jeho očích živý zájem o všechno kolem.

„Spokojeni?“

„Vynikající obecenstvo. Už dlouho se nám nestalo, aby nám diváci přišli po představení poděkovat do šatny.“

„S porotou to bylo horší, vid?“

„Fandíme každé porotě, která svoje hodnocení neskončí u poděkování. Nám vždycky šlo o dobré divadlo. Každý postřeh, každou připomínku hlavně kritickou, rozebíráme a hodnotíme. Cesta vzhůru je v hledání.“

„Kdo vám pomáhá?“

„Myslíš profi? Kdysi to byl Petr Průša, dnes je to Honza Novák z olomouckého divadla. Jejich pomoc však byla vždy spíš metodická, nikdy nám nikdo neudělal inscenaci. Nevěřím, že amatérské divadlo může spasit režisér, který za menší či větší obolus přijde a udělá představení. Amatérské divadlo má své zákonitosti a od profesionálního se neliší jenom tím, že je provozováno jako zájmová, tedy nevýdělečná činnost. Jeho hlavní devizou je obrovské nadšení, tvůrčí nadšení, touha po seberealizaci, sebeuplatnění. A také naivita. Naivita v tom dobrém slova smyslu. Objevitelská. Pomoc profi režisérů, dramaturgů a výtvarníků vidím v tom, že nás naučí vládnout řemeslnými nástroji divadla, že nás poučí o jeho anatomii, ale tvůrčí proces musí být náš. Jenom tak může vzniknout plnokrevné amatérské divadlo. Ne z napodobování, ale z hledání. Petr Průša ani Honza Novák nám nikdy neřekli, jak co máme dělat, spíše se ptali proč? Protože pochopili, že právě to jednoduché slůvko PROČ je provokujícím činitelem, z něhož může vyjít správné JAK.“

„Jezdíte hodně po přehlídkách?“
Z otázky je cítit provokaci. Nebo osten?



„Nejsme přehlídkový soubor, máme své obecenstvo, pro které hrajeme. Sjíždí se k nám z celého okolí. Přehlídky jsou pro nás jistou formou odměny, uznání naší práce, ale hlavně možností přímé konfrontace s jinými soubory.“

„Na Klicperově Potopě bylo vidět, že ji nehrajete poprvé.“

„Na Žebráku to byla šestnáctá repríza a dalších sedm představení máme již smluvně zajištěno.“

„A vaše nejlepší štace?“

„Je jich hodně. Vysoké, Žebrák, Chlumec, Klamoš, Česká Třebová, Nové Město nad Metují. Všude, kde jsou vnímaví diváci. Diváky dělíme do dvou skupin. Čumáci a Šumáci. Čumáci — chladní nevzrušitelní, povznese ní nad jakékoliv snažení souboru. Šumáci — hned vypění, dají se snadno strhnout, dobře reagují, jsou ovladatelní, rádi se smějí i slzí. Nic jim není lhostejné.“

„Ke které skupině patříš já?“

„Mezi nás. Ke skupině divadlem posedlých. A přesto jsi ještě nikdy nepřišel k nám do Bystrého. Máme hezké divadlo. Tři roky pracoval celý soubor na jeho přestavbě. Dotace na materiál dosáhly téměř čtvrt miliónu. Každý nám ho závidí. Městečko se šestnácti sty obyvateli má svoje divadlo. V dubnu pořádáme okresní divadelní přehlídky. Přijedeš?“

„Přijedu. Určitě. A co uvidím?“

„Krásku a zvíře od Hrubína.“

„Od Klicperovy Potopy k Hrubínovi?“

„Nechceme ustrnout na jednom žánru. Úmyslně je střídáme, aby se z něko ho nestala jednorozměrná figurka. Každá tragická postava v sobě musí nést i trochu komiky a i ta nejveselejší mít svůj vnitřní smutek.“

„Slyšel jsem o vašem výborném Talismanu od Nestroje.“

„To bylo před třemi roky. Od té doby jsme hráli Čapkovu Loupežníka, Hrubínovu Křišťálovou noc, Žabičku od Zapské, ale i dvě sovětské novinky čerpající námětově z našich dnů, satirické komedie Braginského a Rjazanova Příbuzní a Sůva. Obě byly na přehlídce ve Vysokém nad Jizerou odměněny nejvyšší cenou přehlídky, cenou ministerstva kultury ČSR.“

„A jak na přehlídce dopadnete letos?“, šibalsky se usmál.

„Potopa je zajímavá hra. Používáme úpravy Věry Eliáškové. Pochvě jsme dělali tři měsíce. Klicpera není jednoduchý autor. Hledali jsme formu, dohadovali se o každé slovo, promýšleli každé gesto. A premiérou to vůbec neskončilo. Stále hledáme, ujasňujeme, promýšlíme, zkoumáme reakce diváků. Ale hrajeme ji rádi.“

„Vidím mezi vámi i nové tváře.“

„Snažíme se, aby se v každé nové hře objevil novic. Nejsme uzavřený soubor. Ne každý se vyvede, ne každého chytí božská Thálie do svých spárů, ale soubor musí myslet na zítřek.“

„Jste zřejmě dobrá parta.“

„Parta se lehce utvoří, ale udržet ji léta pohromadě je už horší. Stykáme

se i mimo divadlo. Pořádáme společné táboračky, turistické výlety, jezdíme do divadel, jdeme si zatančit.“

„Režii děláš v souboru sám?“

„Střídáme se. Jirka Němec, Vlasta Halvová a já. Dětské divadlo vede Ruda Šíp, člen souboru. A tak věříme, že divadlo v Bystrém nevymře po meči ani po přeslici. Vždyť české divadlo se v Bystrém hraje nepřetržitě už přes sto let.“

„A ocenění v obci?“

„No.“

„Stačí.“

Autobus bzučí novou písničkou. „Tohleto nám za námahu stálo... vždycky rádi přijedem tam, kde uctívají múzy.“

Praha pondělního časného rána. Praha spící. Jen světla pouličních lamp vpitá do kaluží. Zastavujeme na Smíchově. Láda Lhota se loučí.

„V kolik ráno dojedete?“

„Kolem páté.“

„A do práce?“

„Musíme, Ládo, na šestou. Ještě se stačíme převléknout.“

Dvacet párů rukou mává na rozloučenou. Ještě úsměv. Děšť rozpíjí obraz.

Kousek za Prahou už všichni podřimují. Zborcení na sedadlech. Unavení.

Venku vytrvale prší a kapky bubnují do oken mi plaší spánek. Beru tužku, papír a zaznamenávám nedokončený rozhovor jedné deštivé noci.

O. U N Ě V S K Ý

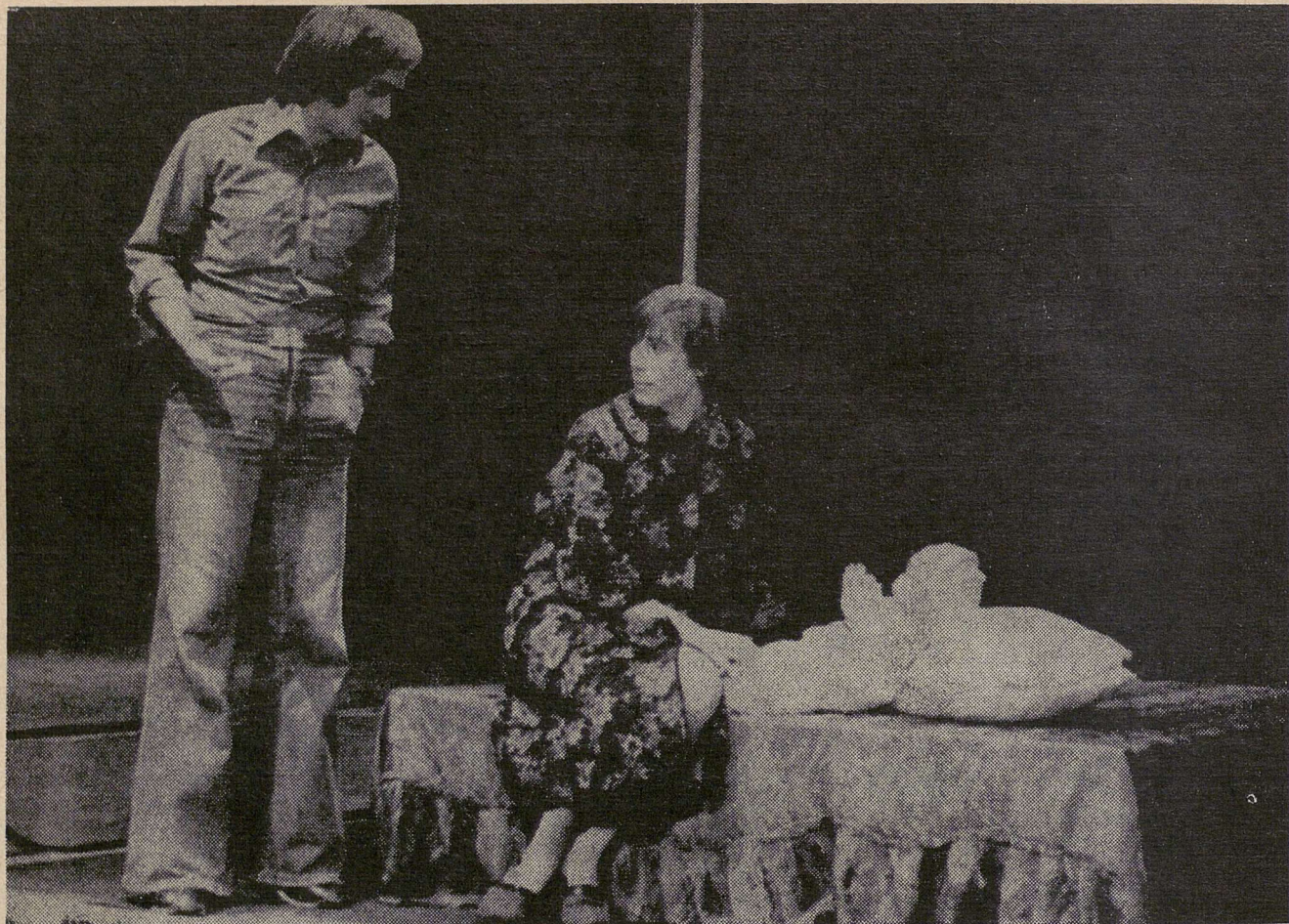


ROŠČIN V BRNĚ

Je dobrým znamením, že řada amatérských divadel stále odpovědněji přistupuje k základní otázce inscenační tvorby — k dramaturgii. To platí také o Dělnickém divadle, jednom z nejvyspělejších souborů Jihomoravského kraje. Připomeňme si z jeho repertoáru poslední doby Bukovčanova drama Snih nad limbou, komedii předního bulharského autora J. Radičkova Snih se smál, až padal, a dále Koenigsmarkovu prvotinu Ostrovy zdánlivé či Daňkovu tragikomedii Střelec. Na dramaturgickou linii této scény navazuje i první premiéra sezóny 1977—78, komedie Michaila Roščina Manželé hledají pokoj. A to není právě malé sousto. Roščinova prozaická i dramatická tvorba svébytně rozvíjí odkaz Čechovův. Už jen tím je dáno, že jeho dramatické předlohy jsou tvrdým oříškem nejen pro amatéry, ale i pro ostřílené profesionální soubory. Dějovou osu Roščinovy komedie vytvářejí záběry z konfliktních situací mladého manželství Aljoši a Aleny. Ti dva, později s dítětem, hledají pokoj reálné i v přeneseném slova smyslu. Avšak souběžně s hlavní dějovou osou vnímáme náznaky nedořečených, apelativně pojatých osudů dalších párů.

Výrazně je v předloze nastolen pocit odpovědnosti jednoho za druhého, vztah generace rodičů a dětí. A nad tím vším se klene čechovovský emotivní opar lyrizmu, který vyvěrá z vnitřních rozporů, z radosti i rozporů v člověku. Předností inscenace Dělnického divadla se stala dramaturgicko režijní koncepce, zřetelně směřující k závěrečné metafoře naznačující převahu skutečné lásky nad přechodnými náladami a hořkostmi. Škoda, že se hercům už tak nedařilo záměr režiséra F. Palčíka realizovat. Zatímco se E. Kolář v roli Aljoši postupně rozehrál k přesvědčivému výkonu, zůstala M. Fanturová, představitelka Aleny, postavě mnoho dlužna. V úloze Aljošova otce zaujal F. Kláška, také M. Moukové se dařilo v roli rozporuplné Varji. U dalších interpretů často zůstalo jen u snahy, výsledky se bohužel nedostavily. Proto tato zajímavá inscenace vyzněla o premiéře značně nejednotně a rozkolísaně. O to víc je třeba ocenit scénografický přínos A. Vorla z Divadla brí Mrštíků v Brně, jehož výprava má lví podíl na emocionálním účinku představení.

M. T M Ě



M. Roščin: Manželé hledají pokoj (Dělnické divadlo Brno)

NĚCO O SOBĚ...

Nejprve se musíme představit. Jsme žáci hereckého oddělení LDO LŠU v Ostrově nad Ohří a hrajeme ve dvou souborech, Hop-Hop a MINIDIV. V souboru Hop-Hop jsou žáci do 15 let, v MINIDIVU pak ti starší. To ale vůbec neznamená, že by toto rozdělení bylo trvalé a neměnné. Naopak. Někdy se všechno tak pomíchá, že ani nevíme, co vlastně napsat na plakáty.

Vůbec nejsme soubory, které by měly ideální podmínky pro svou práci nebo pro které by byl úspěch úplnou samozřejmostí. Máme řadu problémů, z nichž největší je ten, že máme nedostatek chlapců. Třeba bychom něco chtěli hrát — a nemůžeme. V hrách, které se nám líbí, se to kluky jen hemží. Nebo jsou tam dospělí, a ty my také nemáme. Nebo je to hra jen o čtyřech lidech, což bychom zvládli, ale to zase nechceme, protože chceme hrát všichni, třeba jen dav. Taký nemáme vůbec žádné peníze a nikoho, kdo by nám aspoň trochu pomohl se scénou, byť i sebevíc náznakovou. Ne-

máme jeviště ani sál, kde bychom mohli hrát, jenom místnost 8×3 metry, několik židlí, stolů, 12 bedýnek od piva a 8 paravánů.

Zato ale máme, a to je pro nás ze všeho nejdůležitější, opravdu výbornou partu. V ní se dají překonat všechny obtíže. Třeba hned ty dramaturgické. Než začneme studovat novou věc, jsme jako hledači pokladů. Najít pro nás nějakou vhodnou hru jsme už skoro vzdali, a tak čteme a čteme. Knihy dětské, pro dospělé, povídky, básně, čteme a hledáme. Hledáme to, co by pro nás přinejmenším bylo vodítkem, inspirací ke sdělení toho, co právě sdělit chceme. „Ať střípky bolesti a smutku nezraňují srdce dětí. Ať v očích jim jen jiskří šťastný smích.“ Například tohle inspirativní moto pro budoucí Střepinky vzniklo na podkladě besedy „hopáků“ o problémech dětí z rozvrácených manželství. V tomto případě završila naše hledačství naše učitelka a vedoucí souborů Soňa Pavelková objevem mi-

lé knížky Z. Renčové Děvče s copánky.

Všechno děláme společně, i obsazování. Můžeme si to dovolit. Jsme parta! Známe se, víme, co v kom je. Nikdy u nás neexistovalo nějaké primadonství nebo na druhé straně pocitu ukřivdění a tak. Vůbec si nedovedeme představit, že by vedoucí přišla s hrou, kterou sama vybrala a obsadila, a my ji pak jenom „secvičili“. U nás platí mušketýrské: Jeden za všechny, všichni za jednoho. A naše vedoucí vždycky dodává: Víc hlav, víc nápadů.

Je nám spolu dobře. Za nás za všechny to řekla Irenka Svobodová z Hop-Hopu. „Do souboru chodím, protože je mi tam dobře. Všichni si rozumíme a máme se rádi. Můžu tam sama myslet, sama zkoušet, co a jak by bylo nejlepší, a ne jako nějaký robot jenom opakovat a dělat to, co mi někdo nakáže. Naše vedoucí je pro nás starší kamarádka. Hrajeme o tom, co si my všichni myslíme, protože jsme se na tom tak dohodli, a to je prima.“

D. SLUNEČKOVÁ

VÝBĚR PRO VÁS

MIROSLAV STONIŠ CESTA DO EGYPTA

Montér Josef Muráň, který jezdil třicet let se svou partou po světě na montáže, jde do penze. Těší se, že si konečně užije domova i své rodiny — má dva ženaté syny, kteří bydlí v jeho rodinném domku — a že konečně skutečně svůj celoživotní sen a podívá se se svou ženou Aničkou do Egypta. Ale všechno se vyvíjí jinak, než jak si to Josef představoval. Starší syn Vojta se svou vypočítavou ženou Monikou, jíž zcela podléhá, se záhy odstěhuje do Ostravy. Mladší syn Roman se svou ženou Lídou a malou dcerkou sice zůstane, ale vinou své nevěry prožívá hlubokou osobní krizi. Anička, zvyklá být hlavou rodiny a hospodřit s penězi, které Josef bohatě vydělával, odmítne jet do Egypta, protože je to zbytečné vyhazování peněz, které jsou potřeba pro Romana na auto, a na penzistu Josefa se dívá jako na člověka, který by svou zbytečnost mohl odčinit aspoň do jisté míry přivyděláváním melouchy. Jedině Romanova žena Lída Josefovi rozumí, má ho ráda jako vlastního otce a jenom s ní je Josef šťastný. Josefovi partáci Polom a Dluhoš vidí, jak rodina s Josefem zachází i jak Josef rodinu omlouvá a nechce si přiznat pravdu. Aby Josef získal naprostou jistotu o vztahu rodiny k sobě, půjčí mu Polom a Dluhoš všechny peníze, které má, a poradí, aby je před rodinou vydával za svoje peníze, našetřené z mimořádných odměn. Josef to udělá. Pohrdavý vztah Aničky, Vojty a Moniky se rázem změní. Začnou Josefa obskakovat, aby získali jeho peníze. Když potom Josef náhodou vyslechne hádku rodiny o jeho penězích, v níž jediná Lída stojí na jeho straně, má Josef nezvratnou jistotu, že se jeho sny o šťastném životě doma i o cestě do Egypta nemohou nikdy splnit. A Josef už nemá pro co žít. Když po Josefově pohřbu Anička žádné peníze nenajde, odnáší chtívá Monika a Vojta aspoň svršky mrtvého. Lída a Roman vzpomínají na mrtvého Josefa a umiňují si, že budou jeho sny realizovat.

Novinka ostravského autora má 5 mužů a 3 ženy. Hlavní postavou příběhu o následcích lidského sobectví je šedesátiletý Josef Muráň, člověk plný života jako i jeho dva o deset let mladší kamarádi Pavel Polom a Alois Dluhoš. Josefovi synové — starší Vojta, mladší Roman — jsou asi třicátníci, Josefova manželka Anička je asi padesátnice, Vojtově exaltované ženě Monice je asi 28 let, Romanově ženě Lídě asi 25 let. Složitější situace je

v členění hracího prostoru. Autor popisuje, že všechny scény tohoto příběhu ze života se odehrávají v Muráňově domku (který má 4 místnosti) a na zahradě, která k němu přiléhá. Jde tedy o náznakovou dekoraci, která by umožnila hladký sled čtyř dějství hry. Hra se hodí pro soubor, který má představitel hlavní role a který má dobrého dramaturga, aby si věděl rady, jak odstranit některé začátečnické nedostatky textu.

EDUARD VOLODARSKIJ PAST

V bufetu na letišti končí Petr Maklakov vojenskou prezenční službu. Loučí se s kamarády, kteří mu trochu závidí věrnou lásku jeho snoubenky Nadi, ale loučí se i se svým velitelem, zkušeným a čestným člověkem, pro nějž je největším životním neštěstím zrada. A pak jede Petr domů, do sibiřské vesnice, je vítán otcem, matkou, bratrem Sergejem i věrnou Nadou. Hned po návratu se chce Petr s Nadou oženit. Otec Ignát Petrovič souhlasí, protože Nada je rozumná a pracovitá dívka, navíc sestra Ignátova největšího nepřitele dozorcího inspektora lovu Michaila. Ignát doufá, že se mu podaří ovlivnit Nadu natolik, aby pomohla odstranit Michailovu nevraživost. Už delší dobu hlídá Michail Ignátu, ale zatím se mu ho nepodařilo usvědčit z pytláctví, protože Ignát je ostražitý a mazaný a raději přišel už potřeť o novou rybářskou síť, než aby se ke svému pytláčení přiznal. Kromě Nadi má Petr ještě jednu velikou lásku, a tou je tajga, nespoutaná sibiřská příroda. Rád proto jede hned druhý den po návratu z vojny s otcem a bratrem Sergejem na lov tetřevů. Ale Ignát nepřišel jen na tetřevy. Chce do pasti chytit losa. Maso prodá a utržené peníze investuje do dokončení stavby rodinného domku, v němž bude po svatbě bydlet Petr s Nadou. Petr upozorňuje otce, že v tomto ročním období jsou losi hájeni a že chytit zvíře do pasti není lov, ale vražda. Ale otec jeho námitky neuznává a Petr se ze strachu před otcem nedokáže postavit radikálně proti. V noci do pasti spadne člověk. Je těžce raněn a než mu Petr může pomoci, člověk zemře. Ignát chce mrtvého zakopat v tajze a zahltit všechny stopy neštěstí, které podle jeho názoru zavinila pouze náhoda. Ale Petr nesouhlasí. Cítí spoluvinu na smrti člověka, kterého zabila Ignátova hamiznost. Chce dopravit mrtvého do vesnice, podat svědectví o tom, jak k neštěstí došlo, a jít před soud. Ignát se snaží přesvědčit Petra, že jeho rozhodnutí je zcela nesmyslné, protože jím zničí Petr život sobě, Nadě i celé rodině a mrtvého stejně nevzkřísí. Přesvědčuje Petra nejdřív po dobrém, pak vyhrůžkami, do nichž se tak vžije, že Petra zastřelí.

Příběh má 10 mužů, 3 ženy a 1

chlapce. Soustřeďuje se hlavně kolem dvou dramatických postav — otce a syna — Ignáta Petroviče Maklakova (60 let) a jeho mladšího syna Petra (22 let). Role středního rozsahu jsou: Ignátův starší syn, šofér Sergej (32 let), jeho žena Toňa (30 let), Petrova snoubenka Nada (22 let), její bratr Michail (32 let) a Ignátova žena Zinaida Ivanovna (55 let). Malé role jsou: Sjomuškin, milicionář (50 let), děda (70 let), staršina (50 let), vojáci: Viktor, Geňka a Anton (všichni kolem 20 let) a 10letý chlapec. Po stránce výtvarné není inscenace nijak složitá. Kostýmy jsou současně, hrací prostory jsou v sedmi obrazech, které hra má, čtyři (bufet na letišti, 2X tentýž obývací pokoj, místnost vesnické knihovny a 3X paseka) a dají se řešit náznakem. Hra se hodí pro vyspělejší soubor, který má dobré typové obsazení pro dvě hlavní role.

JARMILA ČERNÍKOVÁ

ZÁPISNÍK

Redakce Amatérské scény děkuje touto cestou všem institucím i jednotlivcům, kteří projevíli soustrast nad úmrtím našeho vedoucího redaktora Jiřího Beneše.

BRNO O převládajícím zájmu brněnského Svatoboje o hudebně dramatické texty svědčí i dramaturgický plán na sezónu 1977—78. Jako profilovou inscenaci si rámcově opět určuje muzikálovou hru, která bude rovněž (jako Večírek na rozloučenou) nastudována ve spolupráci se Státním divadlem v Brně. Znovu se objeví Piskáčkova méně známá lidová opereta Žena jeho snů. Dále uvede Svatoboj operetní zpracování úspěšných melodií slovenského skladatele G. Dusíka pod názvem Tajemství modré růže. Na řadu přijde i komediální žánr. Bude zastoupen hned třemi tituly: J. Solovič — S. O. S. (Strašně ošemetná situace), J. Venery — Souboj talárů a konečně na scéně Svatoboje uskuteční posluchač JAMU Petr Dufek svoji absolventskou režii některé sovětské komedie. (tm)

BEZDRUŽICE Po mnoha letech uspořádal okresní kulturní středisko v Tachově spolu s MěNV ve Stříbře okresní přehlídku v Bezdruzicích v rámci Festivalu ZUC na počest 60. výročí VŘSR. V pěti představeních zhlédlo naplněné hlediště výsledky práce souborů dospělých i dětských a místní pořadatelé výrazně přispěli k úspěchu celé akce. Zajímavá byla inscenace perspektivního souboru z Konstantinových láz-

ní s komedií Braginského a Rjazanova Sůva. Nadějně se ukázaly i soubory dětské a mládežnické, které s kvalitní dramaturgií a pod cílevědomým vedením mohou vyrůst ve slibnou základnu dalšího rozvoje amatérského divadla na Tachovsku.

Činnost OKS v Tachově a nadšená i obětavá práce amatérských divadelníků, pracujících většinou v obtížných podmínkách pohraničního okresu, dává dobré výhledy a předpoklady do budoucna. J. Š.

BRNO Soutěžní výstavou Malé ceny ve fotografii byl zahájen V. ročník přehlídky malých divadel HORIZONT 77. Na přehlídce vystoupily: Kolektiv Brno s vlastní adaptací knihy Doktor Ox, Divadlo Na dlani Prostějov se scénickým zpracováním textu M. Macourka Možná, že ne, Plastické divadlo z Trnavy s pořadem Poetická vernisáž akustických obrazů Tristana Tárů, pražské divadlo Excelsior s Vest pocket story, Studio P Jindřichův Hradec s pásmem z díla Jana Nerudy a Divadlo Na okraji Praha

s dramatisací románu T. Nowaka Dáblové.

PRAHA-ZÁPAD Skupiny zájmové umělecké činnosti obnovily na podzim svoji činnost. V Klubu SSM Metroprojekt a OKS Praha-západ v Legerově ulici se budou střídát každou středu hudební skupiny s pořady mluveného slova (recitační skupina DS z Revnic), tematické večery a v neposlední řadě zahájila svoji práci i literární sekce. V pěkných klubových prostorách se představí i výtvarníci a fotografové na krátkodobých výstavách. Některé z programů budou po dohodě s pořadateli uváděny i na jiných místech okresu Praha-západ, např. v zámku v Roztokách u Prahy.

H. GLASOVÁ

NOVÉ MĚSTO NA MORAVĚ

Krajského festivalu sovětských divadelních her, uspořádaného Jihomoravským krajem na počest 60. výročí VŘSR, se zúčastnily soubory: DS Klicpera z Jihlavy (A. S. Makarenko: Začínáme žít), DS SZK ROH Kroměříž (V. Šukšín: Energičtí

lidé), Dělnické divadlo OKVS Brno V. (M. Roščin: Manželé hledají pokoj), DS Nové Veselí (V. Katajev: Bláznivá neděle), Divadlo Svatoboj Brno (A. Vampilov: Večirek na rozloučenou) a Divadlo Hanácké obce Prostějov (L. Leonov — M. Vorlíšková: Pohádka starého lesa).

PRAHA Divadelní ústav uspořádal výstavu fotografií Viléma Sochůrky v Hudebním divadle v Karlíně. Divadelní fotograf Vilém Sochůrek patřil k předním spolupracovníkům našeho časopisu.

OPAVA Jako součást ostravské přehlídky Divadlo dnešku byla na počest 60. výročí VŘSR uspořádána v Domě umění I. národní přehlídka prací českých scénografů.

ÚSTÍ NAD LABEM Velkou událostí amatérského divadelního hnutí Severočeského kraje bylo podepsání dohody o vzájemné spolupráci mezi Krajským kulturním střediskem a KV SČDO.



HRY PRO Dospělé

Jan Jílek: Dvojité tep srdce (5 m, 6 ž)

Miroslav Stoniš: Cesta do Egypta (5 m, 3 ž)

Alexander Gelman: Zpětná vazba (19 m, 12 ž, kompars)

Bertolt Brecht: Don Juan — Domácí učitel (16 m, 5 ž — 10 m, 10 ž)

HRA PRO Děti a mládež

Jaromír Sypal: Kouzelník Dik (pro dětský soubor)

PÁSMO

Za tebe prožiji dny. Z vietnamské poezie sestavil J. Hořeňovský (2 m, 2 ž)

Miloslav Šimek a Luděk Sobota:

SEMAFOR

DVA PESTRÉ TÝDNY V OBLASTNÍM MUZEU

(ukázka)

OSOBY: CEP — Miloslav Šimek

ŘEDITEL — Petr Nárožný

RYZEC — Luděk Sobota

SLEČNA — Uršula Kluková

CEP: Vážení přátelé. Dnes je úterý 10. září, a to je právě den, který jsme se rozhodli zasvětit na návrh Miloše Kratochvíla, Plynární 7, houbám a houbářům. Co říci úvodem. Přednášku jsme vám už slibovali v minulém roce, ale docent Kozák, autor hesla Žádná houba není jedovatá, byl v té době mimo, tedy, mimo nebezpečí, ale ještě pod dohledem v oblastní nemocnici u prof. Sigmý, který mu také předtím, jak známý, pumpoval žaludek. Nechci se k případu doc. Kozák vracet podrobně, přesto se domnívám, že je třeba zopakovat některá fakta a uvést je na pravou míru. Málokdo ví, že doc. Kozák trpěl v posledních letech svého života kleptomanii. Kradl jako straka, abych řekl lidově. A nejvíce na půdách. Proto se mu mezi žáky rádo říkalo straka-půd. Zálíba v kleptomanii

stala se nakonec v červnu doc. Kozákovi osudnou. Byl přizván na velmi pěkně připravenou výstavku jedovatých hub, kterou mu připravili jeho žáci k narozeninám, které se však nevydařily. Doc. Kozák neodolal své zhoubné vášni a odcizil z vitríny pěkný exemplář málo známé muchomůrky jízlivé — Amanita virosa — kterou, věrný svému heslu, že žádná houba není jedovatá, vstříhl rychle do úst. Vyčkával pouze heslo Nebojím se hub — a hup, už byla v něm. Snažil se ještě krádež zamluvit, ale k tomu již neměl síl. Kdo poznal účinky muchomůrky jízlivé na svém těle, rád uvěří, že doc. Kozák nebylo možno zachránit, přestože prof. Sigma přijel s nářadím brzy a pumpoval ze všech sil. Víc o tom, myslím, netřeba mluvit. Co bylo, bylo. Dnes už doc. Kozákovi nikdo nepomůže, nehledě

k tomu, že na hřbitov se nyní ani nesmí, protože se opravuje brána. Ještě štěstí, že doc. Kozák vychoval tolik nadějných žáků. Budu jmenovat pouze některé: as. Ryzec, dr. Holubinka, as. Bedla a dr. Satan. Dnes jsme si pozvali as. Ryzce z městské mykologické stanice, kterého měl doc. Kozák snad nejraději a dokonce mu dal svoji dceru za manželku, aby nám něco řekl o tom, jak žáci plní odkaz doc. Kozáka a informoval nás o nových objevech na poli mykologie. Prosím as. Ryzce, aby se ujal.

RYZEC (ujímá se): Přátelé, nechci být nespravedlivý, ale poslední objevy dokazují, že doc. Kozák byl blbec. Co ta hydra napáchala za škody, to nemá nikdo ani ponětí.

CEP: Pozor, pane asistente, nejsou to silná slova?

RYZEC: Jaká?

CEP: No přece blbec a to druhé, to se bojím opakovat, to jsem řekl jen jednou v životě své ženě.

RYZEC: Vidíte, a to vaše paní není jeho dcera. Víte, jak já si užívám s tou, nechci to říci, potvorou? Například od božího rána. Začalo to snídání, kterou jsem nedostal.

CEP: Ale to sem snad nepatří, pane asistente.

RYZEC: Patří nepatří, vám se to mluví, když jste snídali. Já jsem si musel vařit sám čaj, no, podívejte, opařil jsem si kalhoty.

CEP: A co budete dělat?

RYZEC: No, svléknu se a budu bhat.

CEP: No to snad ne, pane asistente.

RYZEC: Proč ne, člověče, přece nebudu chodit v opářených kalhotách. (Svléká se, podívá se na kalhoty) No vidíte, díra,

a druhá, to nejsou kalhoty, to je řešeto. Já musel vypadat zezadu. Tak, kde jsme to přestali.

CEP: U doc. Kozáka.

RYZEC: Ano, přátelé, jedno víme bezpečně. Doc. Kozák byl silný kleptomán a sklerotik. To já jsem našťástě úplně zdrav a v duševní pohodě. (Sáhne si na nohu) Jéje, já nemám kalhoty. Promiňte, přátelé, já jsem si je asi ráno zapomněl vzít.

CEP (ukazuje na kalhoty): Tady!

RYZEC: Pravda, pravda, tady jsou nějaké. Tak já si je s dovolením vypůjčím. (Navléká si je) To zde asi zapomněl prof. Krofta, ten neměl rád horko. Často chodil zcela nahý.

CEP: Ale ty kalhoty jsou oparené.

RYZEC: Ale, jděte, člověče. Copak kalhoty mohou být oparené? Vida, padnou mi, jako kdyby byly moje.

CEP: Vždyť taky jsou vaše, pane asistente.

RYZEC: Děkuji, a co budu dlužen?

CEP: Nic, pane asistente, to je v pořádku.

RYZEC: Nic není v pořádku, to já od vás nemůžu zadarmo vzít.

CEP: Já zase od vás nemohu vzít peníze.

RYZEC (rozčilil se): No, když si vy nemůžete vzít peníze, tak já ty kalhoty nechci. To bych se v nich necítil. Nejsem doc. Kozák, který by si stížen tak ponižující nemocí, jako je kleptomanie. Tady máte kalhoty a vraťte mi peníze.

CEP: Jaké peníze, pane asistente?

RYZEC: Za ty kalhoty, ne?

CEP: Pardon, já jsem žádný peníze nechťel.

RYZEC: Tak proč jste si je bral?

CEP: Vždyť jsem si je nebral.

RYZEC: Nebral? Já vám dám, nebral! Vy jste nějaký chytřej!

CEP: No nebral.

RYZEC: Tak já vám něco řeknu. Když vy mi nevrátíte peníze, já vám nevrátím kalhoty. (Znovu si je obléká a prchá)

CEP (běží za ním): Nechte si to vysvětlit! (Nastává hoičika známá z filmových grotesek němé éry. Během následujícího dialogu se mohou Ryzec s Cepem několikrát objevit na scéně. Také celá předchozí situace se svlékáním kalhot by měla vyznít groteskně, v žádném případě vulgárně. Je to vlastně parodie na příslovečnou vědátorskou roztržitost)

ŘEDITEL (vchází se slečnou): Milostivá, to je vyloučená věc, to se přece nemohlo stát. Natolik asistenta Ryzce znám.

SLEČNA: Já vám říkám, pane řediteli, že ten člověk předná-

šel ve spodním prádle. Víte, že jsem stálou návštěvnicí muzea, ale takový exponát jsem tu ještě neviděla. Já jsem pohoršena.

ŘEDITEL: Já se velice omlouvám jménem celého muzea, milostivá, já věc vyšetřím a pokud máte pravdu...

SLEČNA: O tom nepochybujte.

ŘEDITEL: V tom případě vám tedy mohu slíbit, že as. Ryzec bude veřejně napomenut v místním rozhlase ústavu mykologického.

SLEČNA: No dovolte, komu to prospěje. Vždyť to as. Ryzcovi ještě uškodí.

ŘEDITEL: O to jde, milostivá, o to jde.

SLEČNA: Ale proč? Takový sympatický člověk!

ŘEDITEL: Sympatický, ale poloobnažený.

SLEČNA: No právě, takových je málo. Já žádám satisfakci!

ŘEDITEL: Milostivá slečno, já vám nerozumím.

SLEČNA: Tak já vám to řeknu přímo. Já jsem zneuctěnal!

ŘEDITEL: Ó! Ó!

SLEČNA: Tak, tak — Ó! Žádného muže jsem ještě neviděla ve spodním prádle — a dnes, jaká změna!

ŘEDITEL: Ano, ano, rozumím, a co žádáte?

SLEČNA: Co vyžadují? Nebuďte naivní. Ten člověk si mě musí vzít!

ŘEDITEL: Ale to snad není možné!

SLEČNA: Jak to, není možné? As. Ryzec si odložil, co už může být konkrétnější nabídkou k sňatku?

ŘEDITEL: Milostivá, v sále muzea je přinejmenším dalších dvě stě dam, před kterými si as. Ryzec odložil také. A nežadají takovou satisfakci.

SLEČNA: Ale já ji žádat mohu, já jsem přišla první!

ŘEDITEL: Ale bohužel marně. Pokud jsem dobře informován, as. Ryzec je ženatý.

SLEČNA: Fuj, to je odporné! Jsem ponižena, zahanbená! (Pláče mu na prsou)

ŘEDITEL: Uklidněte se, prosím vás!

SLEČNA: Pane řediteli, já jsem tak sama. Že jsem kdy chodila do muzea na vaše pestré týdny! Prokletý Ryzec!

ŘEDITEL: Slečno, kdybych vás mohl požádat o ruku já, neváhal bych ani vteřinu.

SLEČNA: Neváhejte! (Vrhá se mu kolem krku)

ŘEDITEL: Co já už pro to muzeum udělal, to mi nikdo nezaplatí. (Cep a Ryzec se vrací)

CEP: Pane asistente, věřte mi, váš útek postrádá základní smysl. Kradete si vlastní kalhoty. To není nutné. Můžete si je navléci.

RYZEC: Já je zadarmo nechci. **CEP** (zoufale): Tak si je ale-

spoň vypůjčte, abyste nenaštydl během přednášky.

RYZEC (zastaví se): To by šlo. Ale budu vám platit nájemné. Nejsem doc. Kozák. Za každou započatou hodinu platím základní taxu a nechci slyšet námítky.

ŘEDITEL: Pane asistente, milý kolego. Dovolte mi, abych vám představil svoji snoubenku. (K dívce) Pardon, my jsme se ještě nepředstavili.

SLEČNA (šeptá): Jitka Hauserová.

ŘEDITEL: Jitku Hauserovou. Samozřejmě vás oba zvu na svatbu, která se bude konat v obřadní síni našeho muzea.

CEP: Gratuluji, pane řediteli. Co tomu říkáte vaše žena?

ŘEDITEL: Pst!

SLEČNA: Co to slyším, Františku, vy jste snad také ženatý?

ŘEDITEL: To už je taková stará historie. Pro čest muzea jsem ochoten obětovat i šťastné manželství. Rozvedu se v nejbližším termínu, kde mám díár?

SLEČNA: A co vaše žena, Františku?

ŘEDITEL: Ta to pochopí. Váží si mé práce. Vždycky jako kdyby tušila, co podniknu, je to skvělá manželka. Utekla mi již před týdnem.

CEP (všimne si, že Ryzec je opět bez kalhot): Vy jste se zase svlékl, pane asistente?

RYZEC: V těchto kalhotách nemohu jít na svatbu. Podejte mi jiné.

CEP: Pane asistente, už je toho dost. Prosím, pokračujte v přednášce.

ŘEDITEL (nakloní se k Cepovi): Kolego, ráno volali z mykologického ústavu, že as. Ryzec je silně přepracován. Vyhovte mu. Svlekněte si svoje.

CEP: Prosím, pane řediteli, jak si přejete. (Svléká kalhoty) Zkuste si tyhle, pane asistente.

RYZEC: Ty jsou ještě horší. Štipou mě. (Svléká je) Další mi podejte.

CEP (k řediteli): Jste na řadě, pane řediteli.

ŘEDITEL: Prosím, prosím, hned to bude. (Svléká se)

SLEČNA (zarazí ho): Františku, přece se zde nebudeš svlékat.

ŘEDITEL: Proč ne, as. Ryzec by jinak nemohl na svatbu.

SLEČNA: Ano, ale ty jako ředitel si to přece nemůžeš dovolit.

RYZEC: Tak co bude s těma kalhotama? (Zadupe)

CEP: Pane řediteli, as. Ryzec se stává netrpělivým.

ŘEDITEL: Ty mlč, Milivoji, zklamal jsi mě, moje nevěsta má pravdu. Já jako ředitel oblastního muzea se přece nemohu veřejně zbavovat kalhot z nouhy.

RYZEC: Už je toho dost. Co, co to slyším? Co je to za měšfác-

ké blábolení? Proč byste si nemohl svléci kalhoty. Myslíte si, že za kusem plátna ukryjete lépe sama sebe, svoji skutečnou tvář, svoji skutečnou nahotu? Nenávídím vás všechny! Například vy, slečno, chcete se vdávat a je vám jedno, zda milujete nebo ne. Láska, to vám nic neříká! A tento dědek (ukazuje na ředitel) je ochoten se k tomu propůjčit, protože se zbláznil ne do vás, ale do muzea. Indiáni chodili nazí a vy všichni se bojíte svléci, ale ve skrytu vašich šatů listujete mastnými rukama od husích stehů v ošklivých časopisech a hledáte kdejaké hýždě. Jak je to směšně nízké, nechci s vámi být už ani minutu. Pryč, pryč do lesů, tam je mé místo, mezi mými pařezy, trním a balvany. Obklopen houbami svými po mýtinách rozsetými. Kde jste, vy mé bedly, ryzce, hříby, lišky, kancí, jeleni, zajáci a bažanti. Jdu mezi vás, vám nebude vadit, že nemám kalhoty! (Odbíhá)

SLEČNA (se hroutí): Jsem otevřen!

ŘEDITEL: Klid, Jitko, už je pryč!

SLEČNA: Pryč, pryč. On je pryč. Musím za ním do lesů a hor. Jak byl jemný a čistý. Jak to říkal? Lišky, kancí, jeleni. Musím za ním do lesů. (Odbíhá)

CEP: Pane řediteli, ten úterek se nám nějak nevydařil.

ŘEDITEL: Volali, že je trochu přepracován, ale tohle bylo poněkud moc, že, kolego promovaný?

CEP: Kdo ho bude hledat po lesích, je to odborník na slovo vzatý.

ŘEDITEL: To už není naše starost. My musíme především zachránit dnešní večer. Nemáte nějaký nápad, Milivoji?

CEP: Je to až neuvěřitelné, pane řediteli, ale mám. Dnešní přednášce jsou zřejmě přítomni i manželé Svoboda, kteří mají vystupovat až zítra, a chtěli se dnes při přednášce seznámit s akustikou sálu. Možná, že by mohli vystoupit již dnes.

ŘEDITEL: Výborně, výborně, zlatý Milivoji. Posvítte v sále. Prosím, je zde přítomen drogista Svoboda s chotí?

SVOBODA (ze sálu): Ano, pane řediteli.

ŘEDITEL: Můžete, prosím, s vaší paní k nám nahoru? (Svobodovi přicházejí. Ředitel k publiku) Přátelé, to jsou manželé Svobodovi. Společně je poprosíme...

SVOBODA: Ano, já vím, abychom vystoupili již dnes.

ŘEDITEL (zmateně): Ano, totiž... ano.

SVOBODOVÁ: Ale já nejsem vhodně oblečena, měla bych se snad převléci.

CEP: Prosím, jen to ne, to už zde bylo.

KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

JOSEF JELÍNEK

Osmadvacátiletý Josef Jelínek získal na III. Pražském Quadriennale v roce 1975 za vystavenou kolekci svých kostýmních návrhů čestné uznání. Ze své kratičké divadelní činnosti vystavoval v této mezinárodní expozici scénu a kostýmy k Anouilhovu Tomáši Becketovi, kostýmy k Shakespearovu Večeru tříkrálovému, Klicperovu Zlému jelenovi a Bendovu Halderovi. Josef Jelínek se narodil roku 1949 v Praze a vystudoval jevištní a kostýmní výtvarnictví na Vysoké škole muzických umění v Bratislavě u Ladislava Vychodila a Ludmily Purkyňové. Ovlivněn krátkou, ale výraznou tradicí této scénografické školy stejně jako oběma svými pedagogy, formoval se už během studií k osobitému výtvarnému projevu. Věnoval se především jevištnímu kostýmu (ačkoli navrhuje i scény), který je doposud jeho hlavním vyjadřovací oblastí. Svým založením je Jelínek grafik: svůj rukopis staví na precizní kresebné technice. Jeho kostýmní návrhy lze téměř přirovnat ke kaligrafickým iniciálám a složitým ornamentálním bordurám středověkých iluminací: vlasovou perokresbou vytváří nejkomplicovanější tvary a nejen to — navozuje jí i druh textilního materiálu a plasticitu provedeného dekoru.

Již během studií na bratislavské akademii spolupracoval Jelínek s Divadlem pracujících v Gottwaldově; roku 1973 zde nastoupil jako stálý jevištní a kostýmní výtvarník.

Téhož roku navrhuje výpravu (scénu i kostýmy) k Anouilhovu dramatu Tomáš Becket. Jeho zájem se soustřeďuje především k hrdinům tohoto dramatu, které obléká do nejnáročněj-

ších rouch, přetřízených vzory, aplikacemi, plastickými nášivkami. Prohlížíme-li tyto jeho návrhy, zdá se nám realizace téměř neproveditelná. Ale přece: táž pečlivost, kterou dokládá svými kresbami, se pak v další provozní fázi projeví v pozorném a neúnavném vyhledávání vhodných materiálů, v detailní domluvě s krejčovnou a v neustálé spolupráci při realizování díla.

Z prvku čistě formálního a doplňujícího, jakým je ornament ve své podstatě, se stává Jelínkovi důležitý výrazový prostředek. Jím navržený dekor nemá funkci pouze zdobnou anebo slohovou ve smyslu historickém: prorůstá jako základní vyjadřovací prvek dramatickou figurou. Podléháme téměř dojmu, že s povrchu kostýmu vrůstá dovnitř, do psychofyzického ústrojenství postavy.

V případě kostýmního souboru k Tomáši Becketovi se na první pohled zdá, že jde Jelínek jak proti autorovi, tak proti historickému zařazení hry. I když Jindřich Plantagenet začal v Anglii 12. století zavádět francouzské kultivované mravy, přece jen divoká doba normanských nájездů příliš rafinovanému přepychu nepřála. Při bližším pohledu si však povšíme nebarbarské primitivnosti aplikovaných detailů. Obrazce ze spirálovitě svinutých provazů na arcibiskupově kostýmu se podobají zároveň středověkým ornátům s plastickými postavami světců a zároveň lidským útrobám. Scéna hostiny je podobnou směsicí barbarství a rafinovaného přepychu.

Je celá vytvořena kostýmem: draperiemi vleček, obtékajícími stůl i sto-

lovníky a splývajícími s ubrusem, nádobami, poháry, zbraněmi v jeden bizarní scénický celek, kontrastující svou kompaktností s náznakově načtrnutými sloupky a žebrovím hodovní síně.

Podobně vytváří ornament charakteru figur v Jelínkových návrzích k Večeru tříkrálovému (Gottwaldov 1975). Spirálový dekor Olivieina kostýmu s bohatými motýlími rukávci určuje základní dramatický typ i pohybový rytmus hrdinky. Tobáš Říhal je charakterizován kostýmem s robustními plastickými nášivkami a přehnaně širokými rukávy, Trásořítka splývavými liniemi, komicky podtrženými šavlí, upevněnou ne na boku, ale visící uprostřed mezi nohama.

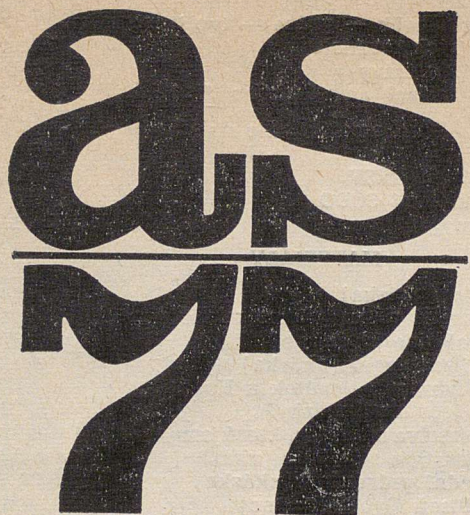
Klamnou ambivalentnost Jelínkova ornamentálního rukopisu, zdobnost, popírající se však přesným tragickým či komickým dramatickým záměrem, můžeme dokumentovat i na kostýmním souboru k O'Neillově hře Smutek sluší Elektře, který letos navrhl pro Gottwaldovské divadlo (scéna Josef Ciller). Obrovské secesní účesy Lavinie, Hazel a Kristiny mají vlastně tvar hrozivých atomových hříbů; křížící se pruhy látky, přetínající živůtek a výstřih, jako obinadla, jako vlastně pouta, která hrdinky svazují a určují jejich skutky.

Dva tak odlišné zdroje, kterými je živena Jelínkova imaginace, oblast výtvarná a dramatická, integrují ve zvláštní celek: ornamentální linie ožívají v nové funkci, jejíž nosnost je nevědním způsobem spjata s dramatickou daností postavy.

VĚRA PTAČKOVÁ

Číslo bylo redakčně uzavřeno v říjnu 1977. Na titulu Štollův snímek z Klicperovy Potopy (DS Bystré u Poličky)

Amatérská scéna, ročník XIV (Ochotnické divadlo, ročník XXIV), číslo 12, prosinec 1977. Vydává ministerstvo kultury ČSR v Orbisu, 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 39. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 000 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje Poštovní novinová služba. Informace o předplatném podá a objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. © Orbis, Praha, 1977.



O B S A H

AMATÉRSKÁ SCÉNA, ROČNÍK XIV OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXIV

V tomto obsahu nejsou uvedeny všechny drobné zprávy. — První číslo znamená číslo časopisu, druhé stránku.

Adamová Jaroslava: Aktivita divadel malých forem	3/5	O demokratické podstatě herectví	5/15
Bašta A.—Hochová E.: Aby slova nepadala do trávy	4/17	Jednání herce a text postavy	7/8
Beneš Jiří: Dlouhodobá investice	4/20	Umění být na jevišti	8/13
Nástup mladých ve středních Čechách	5/12	Herecký přístup a struktura postavy	9/10
Odešel Sláva Cón	1/20	Téma a způsob hereckého jednání	11/5
Významný aktiv odborářů	3/17	Rozehrání situace a téma postavy	12/4
Život divadlu (M. a B. Honsovi)	1/17	Franklová Zoja: Časopisy pro vás	5/3
Bošek Pavel: Nová ústava SSSR	11/2	Naše recenze	12/11
Mladé Poděbrady	12/8	Gasparičová Alena: Aby slova nepadala do trávy	5/3
Se Lhotou je dobře	4/4	Hořínek Zdeněk: Úvahy o dramaturgii:	
Bukovský Miroslav: ZUČ a výchova socialistického člověka	4/1	Postavení dramaturgie v systému divadel	1/6
Císař Jan: Co to je didaktické divadlo	2/13	Dramatický text	2/10
Dějinné řešení	11/1	Dramaturgická volba a umělecký program divadla	3/12
Kam dál po Hronovu?	10/1	Dramaturgický rozbor	4/8
Zpráva o Festivalu v Monaku	12/3	Dramaturgicko-režijní koncepce divadelního díla	5/4
Takové tajné sny:		Dramaturgická příprava textu	7/3
Sen devátý — Tentokrát skutečně	1/9	Dramaturgická spolupráce s autory	8/8
Sen desátý — O hře, kterou jsem nepochopil	4/12	Zpětná vazba	9/7
Sen jedenáctý — O lidech, kteří dělají dějiny	8/17	Rozbor a koncepce Snu svatojánské noci I.	10/12
Sen dvanáctý — O nepsychologické psychologii	11/7	Rozbor a koncepce Snu svatojánské noci II.	11/11
Sen třináctý — Poslední, největší	12/2	Rozbor a koncepce Snu svatojánské noci III.	12/6
Poznámky o divadelní kritice:		Houšková Jarmila: Návštěvou v Lesním divadle v Revnicích	10/17
O kritickém talentu	2/3	Hübner Antonín: 80 let souboru Motorlet — IPS	5/17
Co vlastně můžeme vyložit	3/9	Jerie Alexander: Děti dětem v Mnichově Hradišti	2/17
Metoda a metodologie	5/19	Jiráček Karel: Gorkého Měšťáci a dělnické divadlo	6/1
Pevný bod	7/6	Luis Fűrnberg	11/8
Jednat, jednat, jednat	9/4	Jiříčková Marie: Slovo do diskuse — Jak dál?	11/18
Černá Alena: Sedmá krajská přehlídka v Žatci	1/14	Josková Zdena: Dilia dětem	11/15
Černíková Jarmila: Žebrák 77	12/14	Kaplice 1977	9/14
Dalecká B.: In memoriam Pavla Theina	2/17	Poznámky z třídní knihy	3/16
Dittler Karel: Aby slova nepadala do trávy	8/6	Kazda Jaromír: Balada pro banditu v Praze	7/14
Doležal Josef: Ještě k soutěži aktivity	7/17	Umění neuměti	12/15
Pro 142 000 diváků I.	4/3	Klosová Ljubov: Dějiny českého divadla III.	6/18
Pro 142 000 diváků II.	7/16	Kokta Zdeněk: Náš směr — společenská aktivita	8/1
Pro 142 000 diváků III.	8/6	O současnosti na ochotnickém jevišti	1/1
Rumburský divadelní podzim	2/15	Kolář Jan: Malá divadla dnes	3/3
Domes Hugo: Vyhrálo mládí (Napajedla)	6/11	Komárková Eva: Divadlo bez kulís	1/17
Drašarová Dagmar: Herecká postava a mravně estetický řád	2/6	Chtít víc	5/7
Herecká akce a režijní řešení	4/14	Libochovické dojmy napřeskáčku	8/16
		Naše recenze	9/20
		Pomozte Dividýlku	7/15

Koutníková Z.: Zastávka patřila dětem	2/16	Zbořilová Libuše: Člověk — práce — tvořivost	1/5
Kovářík Miroslav: XX. Wolfrův Prostějov	10/7	Festival vesnických divadel	10/14
XXIII. Hvězdoslavův Kubín	12/11	Slova nepadají do trávy	2/2
Kroc František: Minulost, přítomnost a zítřek ZUČ v Nýřanech	1/13	III. evropský festival amatérského divadla	11/10
Křepelka Karel: Klicperův Chlumec jubilejní	6/14	Mezinárodní společnost amatérského divadla pro děti	6/8
Křesadlo Karel: Dobrý nápad z Jihlavy	8/20	Na počest 60. výročí VŘSR	3/1
Kubálek Vratislav: Dítě a přednes poezie	6/5	Programové prohlášení SČDO	1/5
Lhota Ladislav: Jubilejní Lucerna ve Vysokém Ochotníci v Sedlčanech jubilují	3/19	Za Jiřím Benešem	11/4
Rakovníčtí na Slovensku	7/18		
Úspěšný start	9/18		
Lorenc František: 165 let ochotnického divadla v Žebráku	2/17		
Machková Eva: Dva listy z výběrové poroty Má někdo namířeno divadlo pro děti?	6/17		
Martínek Karel: A. A. Blok	6/2		
L. N. Andrejev I.	10/5		
L. N. Andrejev II.	2/8		
L. N. Andrejev III.	7/1		
Mikešová Magda: Hronovský klub mladých	8/2		
Mikolášek Václav: A jejich láska k divadlu trvá	9/3		
Kde končí trať, nekončí divadlo	10/10		
Mlejnek Josef: Meze dětské improvizace	1/15		
Morávková Alena: Hrdina naší doby	10/19		
Názory o současné sovětské dramatice	2/18		
Němeček Aleš: Kde je chyba?	2/1		
Novotná Jiřina: Dětská Příbram	12/12		
Ondráček Vlastimil: Patnáct let karlovarského Děčka	7/17		
Žlutické divadelní léto	8/7		
Pacovský Jaroslav: 3 semestry o herectví	4/19		
Pavel Zdeněk: Hronovská scénografie	9/18		
Pavelková Soňa: Seminář velkých dětí	6/18		
Pavlíček Jan: Slovo do diskuse	10/9		
Pavlovský Petr: Co hledá mladé divadlo	1/18		
Pět otazníků	12/16		
Pernica Jaroslav: Moskevští ochotníci	3/17		
Pochmon Jaroslav: Jubilejní Borodovice	4/13		
Mladé divadlo v Severomoravském kraji	5/1		
Porubjak Martin: Na přehlídce v NSR	8/15		
Provažník Jaroslav: Tvořivá dramatická výchova	8/15		
Puhač Vladimír: Dramatizace Švejdova románu v Prostějově	4/6		
Richter Jiří: O hudbě pro divadlo	6/6		
Roubík Karel: Svátek chomutovských ochotníků	4/17		
Silin Anatolij: Mladé sovětské divadlo	11/17		
Slunečková D.: Něco o sobě...	2/15		
Soukup Jaroslav: Divadlo v Božejově	3/2		
Strnad Jiří: Aby slova nepadala do trávy	12/20		
IX. Středočeské divadelní hry v Nymburce	7/17		
Středočeští ochotníci a rakovnické děti	11/2		
Šindelář Jaroslav: Amatérské divadlo na Tachovsku	1/15		
Dvě jubilejní desítky jihočechů	4/20		
Chvála pražských ochotníků	12/13		
Šrámková Vítězlava: Na prahu Českého ráje	5/11		
Umělecký přednes dnes — a zítra?	5/10		
Štefko Vladimír: Sezóna tvůrčího nepokoje	9/20		
XVII. Divadelná Spišská Nová Ves	12/1		
Štěpánek František: Pohled na Vysoké z jiného zorného úhlu	1/12		
Tmá Miroslav: Roščin v Brně	8/10		
Unčovský Oldřich: O Bystřím mezi Žebrákem a Prahou	1/2		
Vaniš Václav: Aby slova nepadala do trávy	12/19		
Vavříčka Josef: Svitavský festival má budoucnost	12/18		
Svitavy 1976	9/1		
Vidimský Karel: Šťastná rodina ve Slaném	1/14		
Vyskočil Ivan: XXI. Šrámkův Písek	2/14		
Závodský Vít: Dramatik dosud neobjevený	4/11		
Také vysokoškoláci hrají divadlo	9/12		
Vykladač ruské a sovětské dramatiky	6/14		
Za dr. Zdeňkem Dopitou	10/15		
70 let ve službách pracujících	6/14		
	9/16		
	5/8		
		MATERIÁLY	
		J. Radičkov: Mela (ukázka)	1/22
		M. Huptych: Konečná větru (pásmo mladé poezie)	2/21
		x x x: Úsměvy televize (scénky)	3/21
		G. Gorin: Thyl Ulenspiegel (ukázka)	4/22
		P. Kováčik: Pohlednice z Benátek a Hostince	
		Pod zeleným stromem (ukázky)	5/23
		E. Horáková: Návštěva s říkadly, které jsme vykradili	6/21
		B. Vasiljev: A jitra jsou zde tichá (ukázka)	7/21 a 8/22
		M. Siteber: Poslední prázdniny (ukázka)	9/22
		A. Tvardovskij: Píseň života (pásmo)	10/21
		J. Segel: Obyčejné jméno	11/22
		M. Šimek — L. Sobota	12/22
		KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY	
		V. Ptáček: Josef Ciller	1/24
		P. Průša: Antonín Vorel	2/24
		V. Ptáček: Alena Hoblová	3/24
		B. Honsa: Václav Keller	4/24
		V. Ptáček: Jan Dušek	5/24
		B. Honsa: Milan Labík	6/24
		H. Albertová: Jaroslav Malina	7/24
		V. Ptáček: Miroslav Melena	8/24
		V. Ptáček: Divadelní mládost Prešov 77	9/24
		V. Ptáček: Jánošík na scéně	10/24
		B. Honsa: Zdeněk Pavel	11/24
		V. Ptáček: Josef Jelínek	12/24
		VÝBĚR PRO VÁS	
		(V této rubrice komentuje Jarmila Černíková-Drobná současnou produkci DILIA. Uvádíme seznam titulů.)	
		A. Jirásek: Maryla	1/11
		J. Bouček: Vstaň, Mistře	1/11
		J. Radičkov: Železný kluk	1/11
		M. Stieber: Soukromá věc	2/19
		V. Šukšín: Energičtí lidé	2/19
		DS Bystřice u Benešova (M. Mihura: Maribel a podivná rodina)	





D pro 111 České Budějovice (J. Suchý: Člověk z půdy)

J. Bařinka: Smrt na hrušce
V. Špidla: Poslední vakace
B. Ravenskich—A. Ančarov: Dramatická píseň
G. Ciprian: Muž s kobylou
F. Hrubín: Křišťálová noc
L. Zorin: Pokrovská brána
O. P. Iassi: Pohádky pro mé syny
J. Šotola: Ajax
S. Grochowiak: Dulle Griet (Šílená Gréta)
K. Reich: Pokus s Úpsilonem
F. Káló: Dnešní příběh
S. Michalkov: V království zakázaného smíchu
J. Trnka: Zahradá
V. Kavčiak: Tlustý král
M. Veličkov: Nůž
I. Vlk: Pohádka o Popelce
A. Losev: Malý Hérakles
J. Knitlová: Sekyra na studánky
A. Vampilov: Červnové loučení
H. Albertová: Parádní pokoj
B. Brecht: Maloměstská svatba
V. Majakovskij: Horká lázeň
K. Saja: Býk Klemens
M. Stoniš: Cesta do Egypta
E. Volodarskij: Past

2/19
3/15
3/15
3/15
4/10
4/10
4/10
5/18
5/18
5/18
6/15
6/15
6/15
7/19
7/19
7/19
8/20
9/19
9/19
10/19
10/19
11/20
11/20
12/21
12/21

ZPRÁVY

Angažované divadlo 77 7/1
Ceny 47. Jiráskova Hronova 10/4
Divadelní studio Josefa Skřivana 11/20
Divadlo Excelsior Praha 4/1
Ediční plán KKS SKNV 1977 2/20
Jedna z nich (H. Šustková) 1/4
Klub o klubech 2/18
Madlenka z kovárny (D pro 111) 4/18
My fair lady z Úpice 3/18
Osmdesátka Boženy Bartoňové 6/19
Podzimní divadelní večery v Kralupech n. Vlt. 2/21
Přehlídka v Libčicích 2/20
Přerovský Dostavník 11/21
Socialistické závazky souborů 2/1
Soutěž na počest 30. výročí Vítězného února 11/11
Vyhlášení literární soutěže ÚKVČ 1/16
Vysoké 1976 1/1
Významná konference o mimoškolní výchově 3/16
Za Josefem Sejkorou 8/21
Život divadlu (M. Němečková) 7/18
Žleby 77 1/8
XVII. festival v Třešti 7/21



Šrámkovo Léto uvedl DS Tyl Rakovník

KOUTEK SAL SČDO

(V rámci Zápisníku v každém čísle informuje o činnosti loutkářů Petr Slunečko)

DĚJIŠTĚ DALŠÍCH ZPRÁV

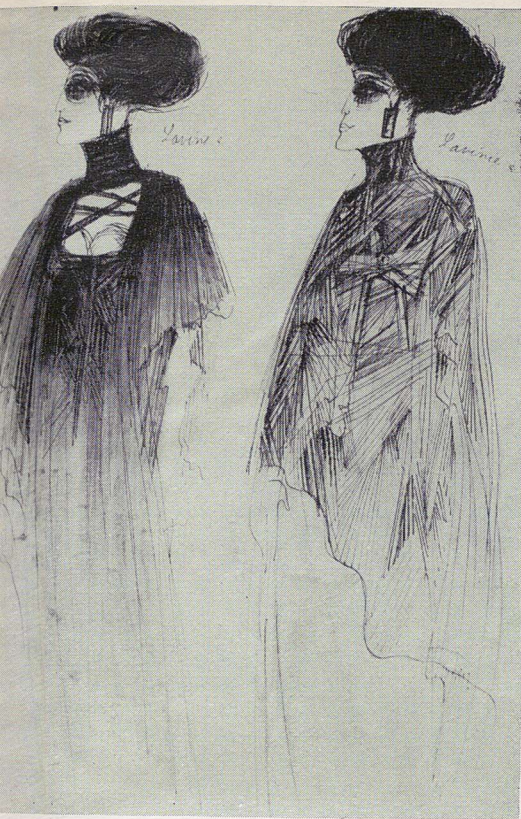
Bakov nad Jizerou	1/21
Bohumín	8/21
Brno	3/19, 5/21, 6/19, 9/21, 10/1, 11/21 a 12/21
Čechtice	7/21
Černovice	8/21
Dražice	6/20
Dub u Prachatic	6/20
Frenštát pod Radhoštěm	3/19
Frýdlant v Čechách	10/20
Gottwaldov	9/21
Horní Počernice	7/20 a 9/21
Hronov	10/10
Chomutov	1/21, 4/21, 7/20 a 11/21
Jablonec nad Nisou	5/21
Jihlava	3/20
Kadaň	7/20
Karolinka	7/20
Kolín	3/20
Kralupy nad Vltavou	2/21
Kubín	2/21
Libčice	1/21 a 2/20
Libochovice	5/21
Lomnice nad Popelkou	1/21
Mnichovo Hradiště	8/21
Nové Město na Moravě	12/21
Nymburk	4/21
Pardubice	2/21 a 6/20
Petřvald	3/19
Polná	10/20
Praha	3/20, 4/21, 5/21, 11/21 a 12/21
Praha-západ	12/21

Radonice	1/21
Rakovník	3/20 a 4/22
Revúca	6/19
Rožnov pod Radhoštěm	4/21 a 5/21
Rychnov nad Kněžnou	9/21
Sadská	5/21
Sázava nad Sázavou	4/21
Spišská Nová Ves	6/19
Strážkovice	7/20
Svit	5/21
Šumperk	3/19 a 6/19
Uhlířské Janovice	1/21
Újezd u Radnic	8/21
Ústí nad Labem	12/21
Václavovice	7/20
Volyně	1/21 a 5/21
Vyšší Brod	6/20
Žarošice	11/21
Žatec	12/21
Žebrák	11/21
Žleby	8/21

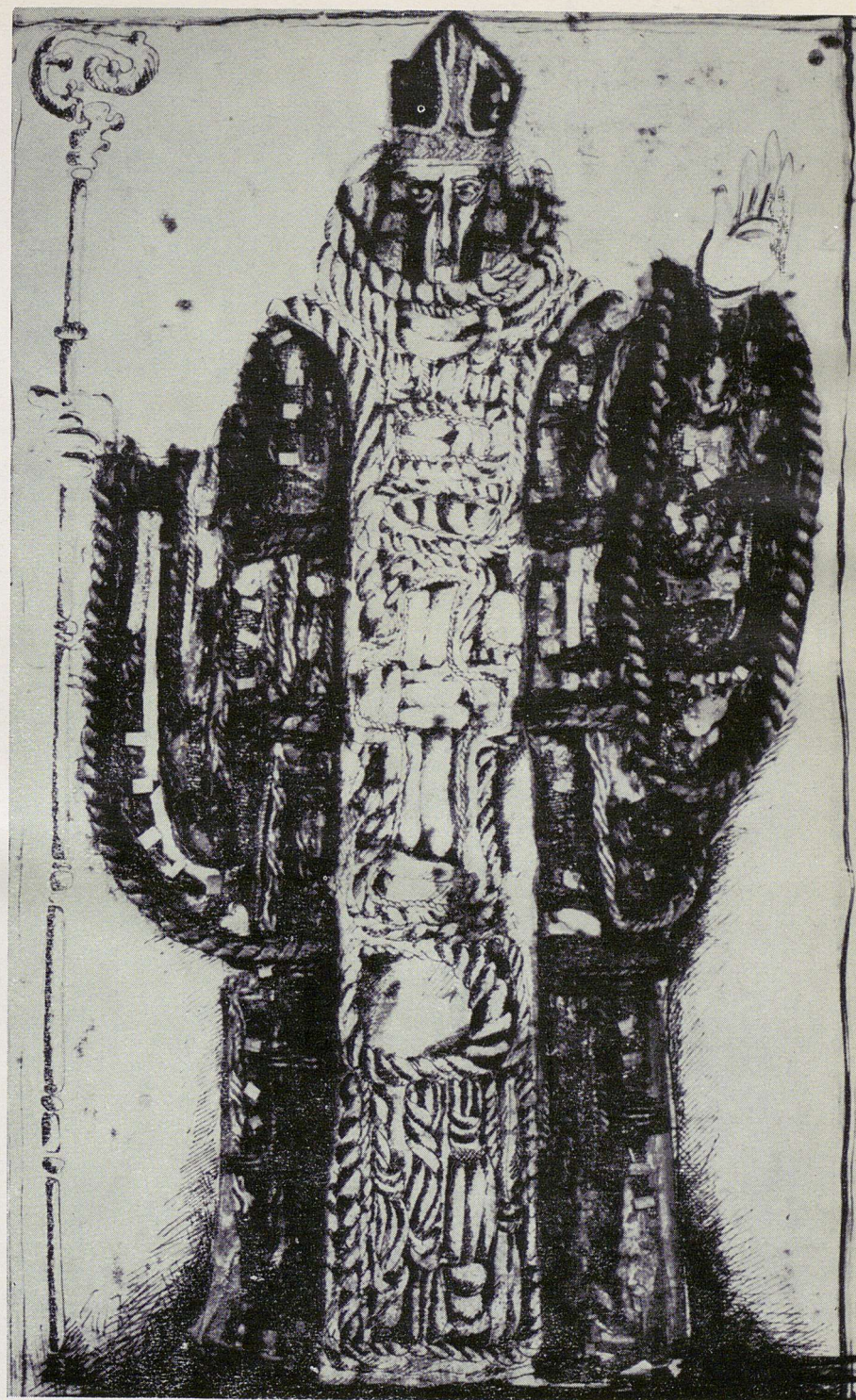
Redakce Amatérské scény

děkuje všem spolupracovníkům a dopisovatelům, stejně jako pracovníkům v tiskárně za dobrou spolupráci.

Do roku 1978 přejeme všem pevné zdraví, hodně pracovních úspěchů a spokojenosti v osobním životě. Těšíme se na další plodnou spolupráci!



O'Neill Smutek sluší Elektře



J. Anouilh Tomáš Becket



W. Shakespeare Večer tříkrálový



Wagnerův snímek z představení Dva pestré týdny v oblastním muzeu (SEMAFOR)