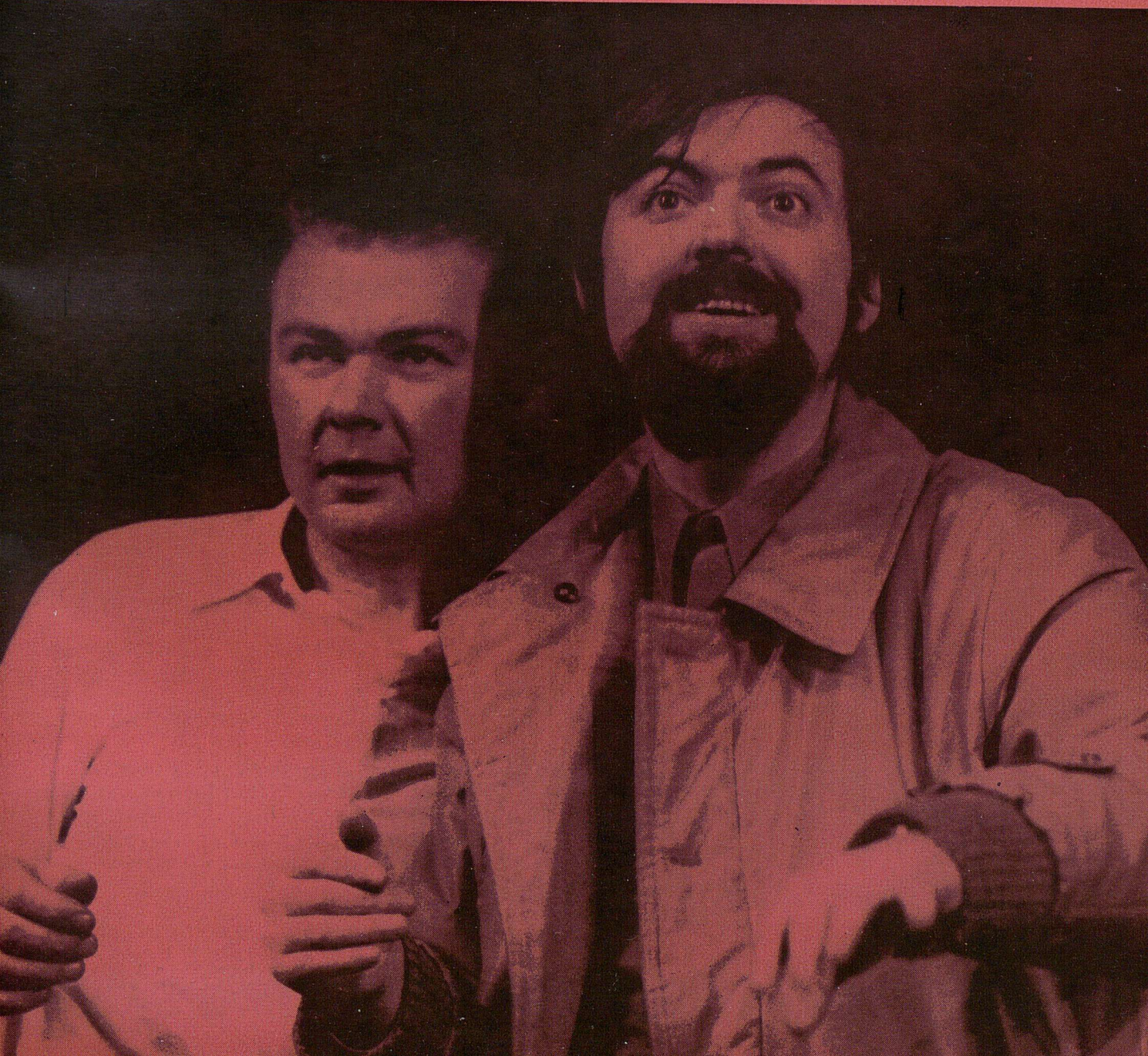


as
76

2

**AMATÉRSKÁ
SCÉNA**

ROČNÍK 13
ÚNOR
KČS 4





CENY III. NÁRODNÍ PŘEHLÍDKY RUSKÝCH A SOVĚTSKÝCH DIVADELNÍCH HER VE SVITAVÁCH

Cena ČÚV SČSP – putovní pohár A. P. Čechova – divadelnímu souboru Jiří při KASS Poděbrady – za inscenaci Makajenokova Tribunálu

Cena KNV Hradec Králové – Ukrajinskému Národnímu divadlu v Prešově (Mustaj Karim, Opustíš-li mne)

Cena Městského výboru KSČ Svitavy – zasloužilému umělci Josefu Korbovi, nositeli vyznamenání Za vynikající práci, za dlouholetou obětavou spolupráci – cena udělena u příležitosti 30. výročí osvobození (J. K. je člen Ukrajinského ND a byl asistentem režie uvedeného představení)

Cena KKS Hradec – Divadelnímu souboru Makyta Púchov – letošnímu nositeli poháru Stanislavského – za Višněvského Optimistickou tragédii

Cena Krajského výboru SČSP – Divadelnímu souboru Osvětové besedy Dobkovice (Vampilov, Lidé, kde jste?)

Cena KOR a OOR – Divadelnímu souboru Excelsior při OV SSM Praha 6 (Čechov, Zina ti posílá pusu)

Cena ČÚV SDR ČSR – Divadelnímu souboru TJ Sokol, Bystré u Poličky (Braginskij–Rjazanov, Příbuzní)

Cena ÚKVČ – divadelnímu souboru Obvodního kulturního domu Praha 4 (Gorkij, Jegor Buljčov)

Cena ONV Svitavy – Divadelnímu souboru KKP Čelákovice (Jesenin, Anna Sněgina)

Cena OV SDR – V. Knoblochové (za postavu Poliny v Tribunálu)

Cena Městského výboru NF – Karlu Myšákovu (za postavu Těřeška v Tribunálu)

Cena Městského NV Svitavy – J. Pavlíčkovi (za režii Tribunálu)

Cena KV SSM – Jiřímu Hladkému (za postavy Dáčka a Širina v Čechovových aktovkách)

Cena JKP Svitavy – Dagmar Kabrhelové (za postavu Šury v Buljčovovi)



Záběry z inscenací Tribunálu (nahore), Optimistické tragédie (uprostřed) a Vampilových ctlovek (dole a na titulu). Foto Stoll

CELOSTÁTNÍ FESTIVAL ZÁJMOVÉ UMĚLECKÉ ČINNOSTI

Začátkem prosince min. r. byl slavnostně vyhlášen Celostátní festival zájmové umělecké činnosti na rok 1976. Festival na počest XV. sjezdu KSČ, spojený se soutěží aktivity ke sjezdu a k volbám do zastupitelských orgánů, byl vyhlášen oběma národními ministerstvy kultury, školství, Hlavní politickou správou CSLA, Ústřední radou odborů, Ústředním výborem Socialistického svazu mládeže, Ústředním výborem Svazu družstevních rolníků, Českým ÚV SČSP, Ústředním výborem Českého svazu žen ve spolupráci s Čs. televizí, Čs. rozhlasem, Čs. filmem a tvůrčími uměleckými svazy.

Vedoucí představitelé těchto orgánů se přihlásili k podpoře a zajištění Celostátního festivalu, který neznamená jenom tisíce akcí v místech, okresech a krajích, ale je důkazem péče strany, státních orgánů i společenských organizací o rozvoj této oblasti, tak závažné pro rozvoj ideové společenské a tvůrčí síly našich pracujících, zvláště dětí a mládeže. Účast krajských delegací na tomto slavnostním vyhlášení by měla být zárukou, že okres i kraje neméně odpovědně přistupují k přípravám a průběhu Celostátního festivalu.

Opět tedy budeme připravovat ve významném roce XV. sjezdu Hronov a Písek, Prostějov a Chrudim, Svitavy, Vysoké nad Jizerou i mezikrajové přehlídky v Krnově, Táboře a Jablonci, místní organizátoři už teď s plnou odpovědností zajišťují přípravy svých tradičních festivalů v Libochovicích, Napajedlech, Poděbradech i v desítkách dalších míst. Ale nepůjde jen o tyto vrcholné akce. Důležitá bude aktivita souborů v místech, kde pracují jak v předsezdovém, tak v předvolebním období. Divadelním souborům či jejich malým skupinám se nabízejí obrovské možnosti právě v rámci soutěže aktivity k XV. sjezdu. Nepůjde jen o vhodný výběr dramaturgie, ale o plánovitě připravenou soustavnou činnost souborů ve spolupráci s kult. středisky, závodními kluby, radami ZUČ. Možností je mnoho i mimo celovečerní a výměnná představení. Jsou zde místní rozhlas, vystoupení v agitáčních střediscích, v klubech mládeže, na schůzích v závodech, v domovech důchodců. A to jsou jen namátkou vybrané možnosti. Jaké má tedy posláním Celostátní festival 76?

Rozvinout k XV. sjezdu KSČ tvůrčí iniciativu mládeže a pracujících, obohatit kulturně společenský život v místech a vytvořit radostnou tvůrčí atmosféru v období před XV. sjezdem KSČ a volbami do zastupitelských orgánů.

K plnění kulturně politických cílů festivalu bude zaměřena výchovně vzdělávací, odborně poradenská a ediční činnost kulturně výchovných zařízení. K popularizaci přispěje také informační činnost tisku, televize, rozhlasu a filmu.

Soubory, kroužky a jednotlivci ZUČ zaměří svůj repertoár především na současnou tvorbu. Z tohoto hlediska budou také profilovány festivalové akce a přehlídky.

Festival tvoří souborní kulturně politických a výchovných akcí, soutěží, přehlídek, výstav, slavností, aktivit a seminářů pořádaných místními, okresními, krajskými i ústředními orgány národních výborů, společenských organizací, školami, závody a kulturními zařízeními za aktivní účasti souborů, kroužků i jednotlivců zájmové umělecké činnosti s programy věnovanými a zaměřenými k XV. sjezdu KSČ a k volbám do zastupitelských orgánů.

Celostátní festival má vlastně dvě etapy: První proběhne v období od ledna 1976 do dubna 1976, druhá etapa od dubna 1976 do prosince 1976. Obě etapy budou orientovány především na popularizaci XV. sjezdu KSČ a jeho usnesení a stávají se tak součástí předvolební kampaně do zastupitelských orgánů.

Národní výbory společně s vyhlášovatelé vyhodnotí a oceňují celkovou kulturně politickou aktivitu, obsah vystoupení a umělecký přínos kolektivů a jednotlivců ZUČ.

Soutěž aktivity kolektivů a jednotlivců zájmové umělecké činnosti navazuje na Provolání stranických a státních a společenských orgánů k rozvoji iniciativy na počest XV. sjezdu KSČ. V určených oborech ZUČ budou orientovány celostátní a národní soutěže nebo přehlídky.

Rady zájmové umělecké činnosti vyberou na návrhy porot v součinnosti se zařízeními státní správy nejlepší kolektivy a jednotlivce k účasti na okresních, krajských a ústředních soutěžích a přehlídkách. Národní výbory a orgány společenských organizací ocení soubory a jednotlivce po své linii ve shodě se směrnicemi nebo pokyny, které vydaly pro organizování a oceňování aktivity v ideově výchovné a zájmové umělecké činnosti mládeže a dospělých.

Všechny zainteresované orgány, organizace a zařízení budou v souladu se Zásadami rozvoje zájmové umělecké činnosti koordinovat přípravu a zabezpečení akcí na úrovni krajů a okresů prostřednictvím Rad zájmové umělecké činnosti, které předkládají návrhy příslušným orgánům. V místech koordinují festivalové akce a soutěže školské a kulturní komise a příslušné orgány. Odbornou spolupráci zabezpečují kulturně výchovná zařízení národních výborů.

Při realizaci všech festivalových akcí se uplatňuje zásada hlavního gestora, který odpovídá za celkovou koncepci akce, za výběr kolektivů, jednotlivců a uměleckých děl z hlediska poslání festivalu se soutěžními řádů.

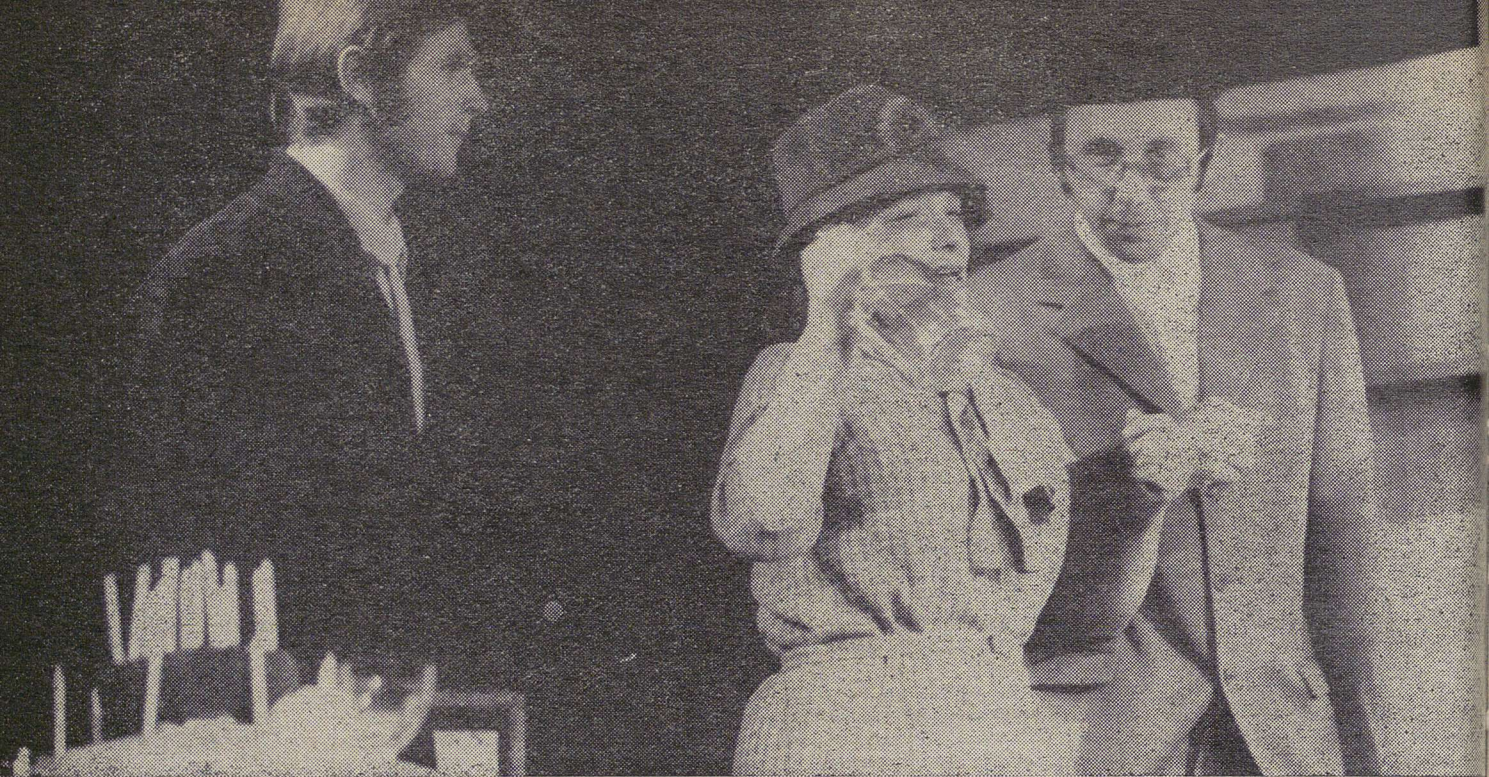
Ústřední vyhlášovatelé festivalu vydávají soutěžní řády včetně podrobnějších kritérií pro organizaci soutěží v jednotlivých uměleckých oborech.

Na pomoc realizaci festivalových akcí v místech, okresech a krajích vydávají Ústav pro kulturně výchovnou činnost, krajská a okresní kulturní střediska ve spolupráci se spoluvyhlašovatelé metodické a repertoárové materiály. Poskytnou odbornou pomoc a uspořádají vzdělávací akce podle plánu, který bude součástí celkového plánu festivalových akcí na příslušném stupni.

Slovesné obory zájmové umělecké činnosti budou mít tedy další příležitost plně prokázat svoje ideově politické i tvůrčí úsilí ve výsledcích práce. Není pochyb, stejně jako v minulých letech, že i v tomto významném roce splní úkoly, které od nich nejen vyhlášovatelé Celostátního festivalu, ale celá naše společnost plným právem očekává.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

Koncem loňského roku zahájila svou pravidelnou činnost poradenská služba DILIA ve svém prodejním a informačním středisku v Praze, Celetná ulice 25 (pasáž Luna). Tento počín je součástí pracovních závazků zaměstnanců DILIA k XV. sjezdu KSČ. Chce přispět k větší informovanosti ochotníků, osvětových a kulturních pracovníků, členů klubových zařízení, prostě všech, kteří ji navštíví. Jedním z cílů je i pomoc při sestavování dramaturgických plánů amatérských kolektivů. Poradit se mohou zájemci přijít do DILIA samozřejmě kdykoliv, ale při hodinách poradenské služby se tu setkají s redaktory, kteří texty vybírají. Bude to vždy jednou měsíčně, každou druhou středu od 15–17 hodin v prodejním a informačním středisku DILIA. Nejblíží termíny jsou 11. února, 10. března, 14. dubna a dále každou druhou středu v měsíci. DILIA se těší na vaši návštěvu.



SVITAVY 1975

Poslední v řadě celonárodních akcí amatérského divadla v minulém roce byl Festival ruských a sovětských divadelních her. Poslední svým datem — vůbec však ne svým politickým významem. Jeho základní myšlenka — tvůrčím způsobem rozvíjet internacionální družbu se Sovětským svazem — nabyla právě v roce 30. výročí osvobození ČSSR Sovětskou armádou a v přípravách na XV. sjezd Komunistické strany Československa nové politické aktuálnosti. Náš časopis měl už příležitost psát v různých souvislostech o většině představení, která byla letos pro Svitavy vybrána. Nešlo však jen o představení. Důležitým rysem celé kulturní akce se stal široký zájem pracujících svitavského okresu o ruskou a sovětskou kulturu, velká podpora závodů, společenských organizací i orgánů státní správy. Svitavští znovu dokázali, že ochotnické divadlo může hrát v naší společnosti roli významného výchovného činitele. — Celé přehlídce věnoval mimořádnou a kvalitní pozornost tiskový orgán OV KSČ a ONV ve Svitavách NOVĚ SVITAVSKO, z jehož stránek přetiskujeme rozhovor redakce s vedoucím tajemníkem OV KSČ Františkem Haškem.

III. ročník národní přehlídky zítra končí — jak byste ho mohl charakterizovat?

Charakteristické pro letošní ročník národní přehlídky je především to, že probíhá ve znamení oslav 30. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou. Druhým charakteristickým rysem je nástup mladých talentovaných souborů, které mají ve svém repertoáru převážně hry současných sovětských autorů. Považuji to za pozitivní jev, neboť problémy řešené v těchto hrách mají co říci i naší současnosti.

Jste častým hostem kulturních pořadů v okrese. Národní přehlídka ruských a sovětských her je jedním z nich. Které představení na vás nejvíce zapůsobilo?

Soubory pracují v rozličných podmínkách, které pochoptelně ovlivňují jejich práci i úroveň. Na této přehlídce

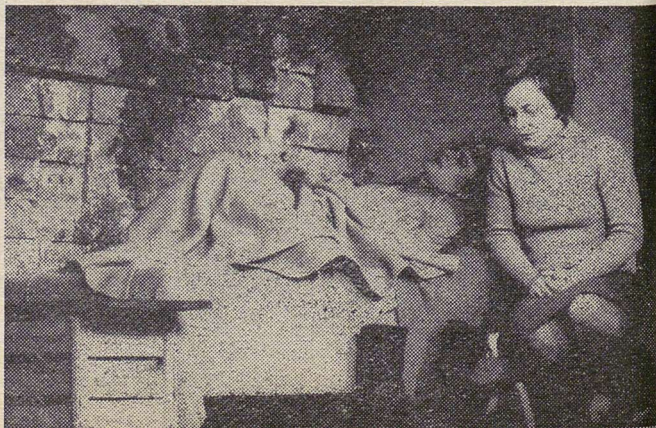
Braginskij-Rjazanov: Příbuzní. Soubor Bystré u Poličky

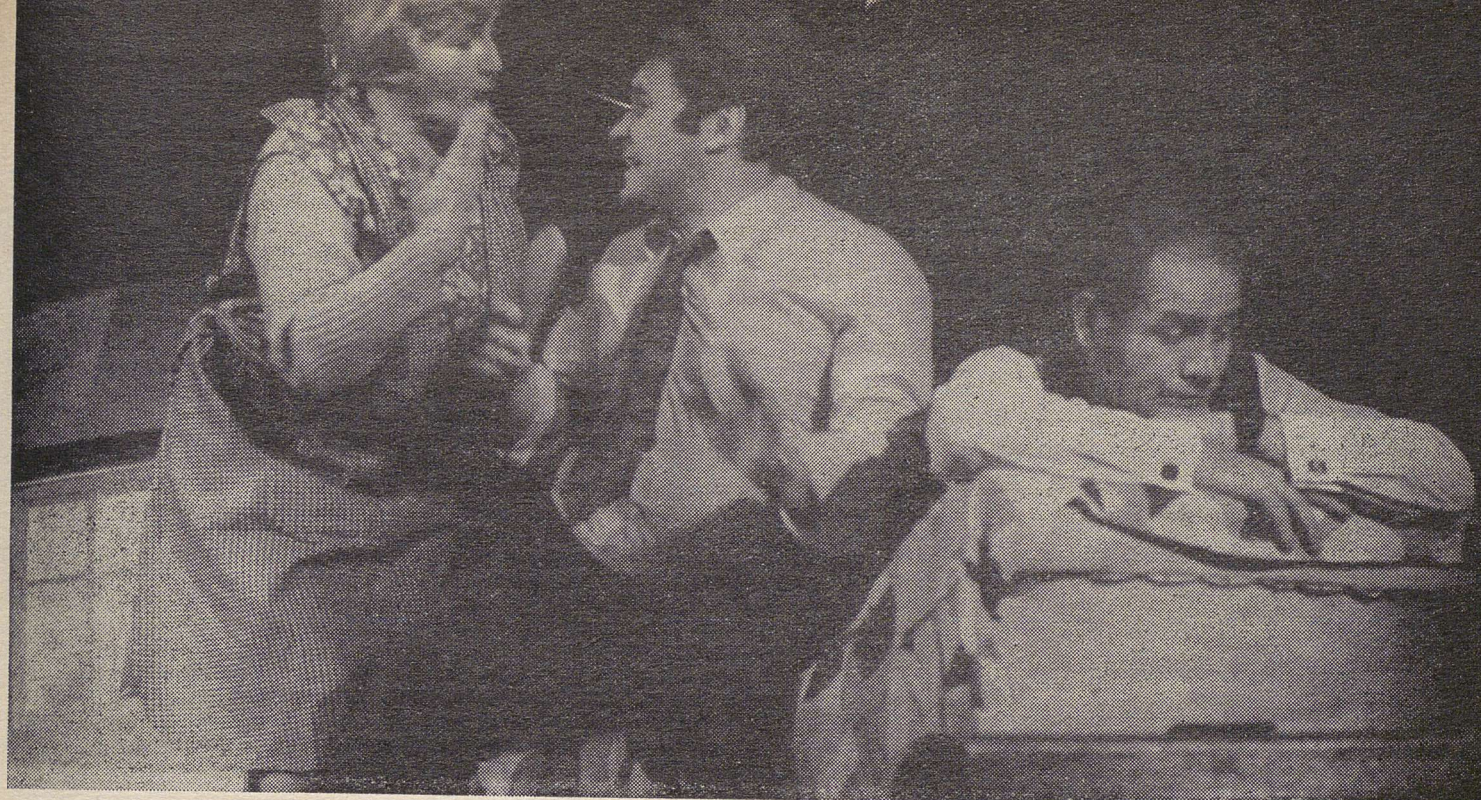
vystupoval i profesionální soubor. (Pozn. red.: Ukrajinské národní divadlo v Prešově — M. Karim: Když mě opustíš) Posuzovat proto úroveň jednotlivých inscenací a tím jejich působení na diváka, není snadný úkol. Aniž bych se vyhýbal konkrétní odpovědi, musím říci, že na úrovni přehlídky je vidět, že se všechny soubory pečlivě připravovaly. Myslím si, že ocenění a poděkování patří všem. Každá inscenace byla pro diváka přínosem.

Pro zdárný průběh národní přehlídky ruských a sovětských her je nutná spolupráce všech profesionálních i dobrovolných pracovníků. Jak byste tuto součinnost zhodnotil?

Pro naši přehlídku od jejího vzniku je charakteristická dobrá spolupráce všech profesionálních i dobrovolných pracovníků. Letos tomu nebylo jinak. Je nutno ocenit i velmi dobrou spolupráci s jednotlivými patronátními závodů, JZD, společenskými organizacemi NF, institucemi i školami. Pro hostující soubory jsou vytvářeny ve Svitavách dobré podmínky. Patroni pro ně organizují prohlídky svých závodů a besedy, na kterých je seznamují s výsledky práce i historií okresu. Myslím, že to prospívá vysoké úrovni přehlídky a dělá dobře jméno celému Svitavsku. Za 30 let života v míru se máme i my čím pochlubit.

Z poběžovické inscenace Zahradníkovy hry Překroč svůj stín





Soubor z Vysoké Libně uvádí Jilkova Silvestra

Národní přehlídka RSDH pomalu získává tradici. Co by ji podle vás mohlo ještě obohatit?

Přehlídka byla zdařilá a důstojně uzavřela letošní oslavy. Stává se tradicí a přispívá k popularizaci okresu. Svatby získávají v ČSR jméno v kulturně výchovné oblasti, o čemž svědčí, že jsou sem zařazeny i další ročníky přehlídky. — Obohacením bylo vystoupení Ukrajinského národního divadla z Prešova. Byly navázány kontakty mezi profesionálními a amatérskými divadly a bylo by dobré, kdyby i v dalších ročnících bylo zařazeno vystoupení profesionálního souboru. Je možné potom zkušenosti využít i při seminářích, které se v průběhu přehlídky konají. Přínosem by podle mého názoru byla i větší propagace ve státních sdělovacích prostředcích — v rozhlase, televizi, tisku.

Soudružsky děkují organizátorům, účinkujícím i divákům, patronátním závodům i všem ostatním, kdož přispěli k dobré úrovni letošní přehlídky a přeji plný úspěch v přípravě IV. ročníku v roce 1976.

OB Radonice — Svatba pro 800 miliónů. Foto Štoll



NA POČEST XV. SJEZDU KSČ

Další ochotnické soubory uzavřely hodnotné socialistické závazky k XV. sjezdu KSČ a k volbám do zastupitelských orgánů.

Divadelní soubor Karel Čapek ZK železničářů Chomutov se zavazuje aktivně se zapojit svou angažovanou činností do oslav významných událostí a výročí letošního roku. S dětskou inscenací navštíví dětskou vesničku v Doubí, k Mezinárodnímu dni dětí sehraje představení pro děti v místní nemocnici, organizace zajistí VI. dětský divadelní festival Dny dětské radosti 1976 a uspořádá dětský karneval. Sehraje jedno představení zdarma pro důchodce, připraví a zajistí společenský divadelní ples. V letošním roce nastuduje jednu inscenaci pro dospělé a tři hry pro děti a mládež, které přihlásí na přehlídky a festivaly konané v okrese. Všestranně se bude věnovat svému dětskému souboru a rozšiřovat jeho členskou základnu. Členové souboru odpracují 200 brigádnických hodin v prostorách ZK a v jeho okolí.

Divadelní soubor DOPRAPO při KDDP hlav. města Prahy v rámci svého závazku nastudoval hru na motivy L. N. Tolstého Asyrský král (sehraje ji nejméně pětkrát, z toho dvakrát zdarma pro důchodce), k volbám do zastupitelských orgánů založí recitační studio, které nastuduje agitační pásmo k volbám. Členové souboru odpracují 150 brigádnických hodin na úpravě a úklidu kulturního domu a převezmou patronát nad dětským divadelním souborem při ZDS Praha 1, nám. Curieových.

Divadelní soubor TYL Říčany nastuduje hru H. Bednářové Daň zráni, kterou obsadí novými mladými členy a nejméně pět z nich získá za členy SČDO. Ve spolupráci s divadelním souborem SSM při místním gymnasiu uspořádá pro mladé amatéry herecký kurs. Znovu nastuduje hru A. Arbuzova Romance ve třech a bezplatně ji uvede pro místní důchodce. Současně inscenaci nabídne OKS Praha-východ k uvádění podle jeho dispozic v obcích okresu. V rámci II. etapy rekonstrukce domu osvěty odpracují členové nejméně 1000 brigádnických hodin.

TAKOVÉ TAJNÉ SNY

SEN PRVNÍ — O JEDNÉ VĚTĚ

Bůh ví, jak se ty sny rodí. Jednou proto, že člověk přechází hru a tak se do ní zamiluje, že se k ní pořád a pořád vrací. Jindy zase uvidíš špatné — co špatné, mizerné — představení a máte pocit, že ta hra je přece stokrát, tisíckrát lepší a že by se s ní mohlo něco udělat. A potřeby si z nutnosti cosi ověřit přejdete jen tak letmo text, který jste už mnohokrát měli v ruce a o němž shodně s ostatními soudíte, že se to hrát nedá. A ejhle: najednou tam objevíte něco, co vás chytne a už to obracíte ze strany na stranu a říkáte si, že tohle je vlastně ohromné, jenom přijít na to, jak ten text opracovat, aby to ohromné bylo sdělitelné.

Takhle nějak se rodí divadelní sny. Takové tajné sny o hrách, které by každý z nás chtěl vidět na jevišti. Sny, jež jsou divadelními láskami. Anebo ještě lépe: láskami dramaturga.

A někdy ten sen začne od úplně maličkosti. Od jedné věty.

A kde je ten svět? Co z něho zbylo?

Vždycky mne velice přitahovalo první jednání Gorkého hry Dostigajev a ti druzí. Myslím si, že málokteré dramatické dílo tak přesně postihuje svět padající do propasti. Svět jedné končící epochy, svět měšťanstva, které neví kudy kam, neboť tu propast před ním rozevřel nemilosrdný, silný a cílevědomý nepřítel. Proletariát.

Vždycky mne na tomto prvním jednání fascinovalo, jak se tu prolétá přesná individuální charakteristika s jasnou politickou analýzou; břitká slovní argumentace logických názorů se sugestivní náladou nervozity, která proudí pod každým slovem, situací. Každý člověk je tu jiný, každý má úplně jiné soukromé zázemí. A přitom jsou spojeni základní historickou situací: okamžikem, v němž se rozhoduje o dalším osudu Ruska. Ti, co jej vzápětí vezmou na sebe, vědí co chtějí. Jsou pevní, klidní, jednájí s jasným cílem, rozvahou i rychlostí. A ti druzí pokřikují, hrozí, tápají, žvaní, rozhlížejí se na všechny strany, diskutují, povolávají na pomoc kdekoho. A také vědí. Vědí, že katastrofa jejich světa stojí za dveřmi.

A mezi nimi Dostigajev. Poslouchá. Učí se. Říkájí mu, že chytřejší, že nikdo nikdy neví, kam míří. Ostatní žijí jako ve snu. A Dostigajev chce pochopit, kam svět míří. Teď — a zejména potom. Chce se dovědět, jaký bude svět, jenž přijde po katastrofě. Chce udělat skok do budoucnosti. Třída, k níž patří, ho neuspokojuje: „Půjdem. Ach, Lizo, nemáme názor. Nikde žádný názor.“ Chce pevný bod ve svém světě. Jenže: Kde je ten svět? Co z něho zbylo?

Dlouhý čas před tím, než se Dostigajev stal mým tajným snem, četl jsem mnohokrát Gorkého Klíma Samgina — tu velkolepou románovou epopej o ruské inteligenci, která prohrála svůj život v době, kdy se rozhodovalo o budoucnosti jejich země. O chytrých, vzdělaných a citlivých lidech, jímž zmizela realita pod rukama. O lidech, kteří přestali rozeznávat, co je skutečnost a co iluze, falešná představa.

Ve svém mládí byl Klím svědkem toho, jak se při bruslení utopil chlapec. Hned po tom těžce onemocněl. A když se probíral z horeček, nebyl si jistý, zda všechno, co viděl a zažil, je pravda; zda to skutečně bylo. A zůstala mu otázka, která jako by vystupovala z horečného snu: Byl vůbec nějaký chlapec?

Otázka, jež se vrací pořád. Neboť celý jeho život se stává horečnatým snem. Stále více se zaplétá do své neschopnosti pochopit vývoj, jednat. Stále více se mu vrací ona děsivá otázka: Byl vůbec nějaký chlapec? Je vůbec to, co kolem něho existuje, reálné? Nežije život, v němž všechno je přelud, mlha, chuchvalec nesmyslných představ? Svět skutečný, reálný, svět s lidmi z masa a krve mu protéká pod rukama.

Jako Dostigajevovi.

Ach ano, vím, že je tu mnoho rozdílů. Jenže mne zajímá ono generální téma. Téma, jak proměnit skutečnost v nic,

jak si nechat utéct život pod prsty, jak se minout s dějinami, jak utratit inteligenci a schopnost. Jak se ocnout mimo svět.

Dostigajev svůj život — řekněme — prochytračil. Tak dlouho se rozhlížel kolem sebe, tak dlouho říkal zároveň ano i ne, až nepoznal, co je vskutku bílé a co černé. Jenže tohle je ono téma nazírané jen z jednoho hlediska, z jedné strany individuální psychologie. A v Gorkého hře je víc, mnohem víc. To téma má především společenskou motivaci.

A řeší se v něm také jedna velká otázka socialistického dramatu.

První jednání Dostigajeva má ohromnou výhodu v tom, že se odehrává v klubu. Ne, to není žádná podružnost. Pro dramatický text platí jedna zásadní pravda, dokonce bych řekl pravda úplně počáteční: Mají-li lidé v dramatu jednat pravdivě (a důraz je tu na slovo jednat), musí do hry vstupovat na takovém základě, který jim toto pravdivé jednání umožní. Sejdou-li se lidé ve hře proto, že jsou příslušníky jedné rodiny, přátelé či milenci, pojí je soukromé vztahy. A nejpravdivěji jednájí tam, kde se hraje právě o těchto soukromých vztazích. Nebo ještě jinak: i věci obecné společenské povahy jsou nazírány skrze tyto soukromé vztahy. A jednání dramatických povah přesvědčuje právě touto prioritou realizovaného soukromí.

Ibsenovské drama ve svých vrcholech usvědčovalo a usvědčuje z morálního krachu měšťáky. Usvědčuje je s krutou nemilosrdností. Ale usvědčuje je uvnitř jejich intimního prostředí, uvnitř jejich soukromí. Neboť na tomto základě přicházejí Ibsenovi hrdinové do hry, na této bázi si vytvářejí své vztahy. Společenská platnost Ibsenova soudu nad buržoazií se vyjevuje jejich jednáním, které řeší jejich soukromé osudy, vztahy.

Gorkého hrdinové přicházejí odjinud.

Přicházejí z míst, kde se řeší historie; z míst, kde neexistuje jízdní řád, který by se nedal změnit. Jsou individuální tací nebo onací, mají takové nebo jiné soukromé problémy, osudy, vztahy. Ale především jsou členy jisté společnosti, příslušníky jisté třídy. A především naplňují historické poslání a osud této třídy. Tvoří dějiny.

Jsou výrazem společenského postoje a v jeho jménu a duchu jednájí.

Socialistické drama muselo učinit svůj první krok tím, že jeho dramatické postavy se projeví skrze své společenské jednání. A soukromé bude viděno tímto prismatem. Říkám-li muselo, míním tím jeho historický vývojový závazek. A hned spěchám dodat, že ono společenské je motivováno třídně. Neboť jinak tomu ani být nemůže, jsou-li dějiny lidstva doposud dějinami třídních bojů.

Divadelní hry, v nichž se postavy projevují svým společenským jednáním, byly samozřejmě psány už dávno před socialistickým dramatem. Antika, Shakespeare — abych jmenoval období nejslavnější a největší.

Jenže tato období měla jednu velkou výhodu.

Individualita tu rozhodovala o běhu společnosti.

Téma Sofoklovy Antigony je ryze společenské. Je to konflikt zákonů božských a zákonů státních. Antigona a Kreon se střetávají, protože každý z nich zastává jeden z těchto postojů, plní jistou společenskou roli. Jenže nezapomeňme: to vše se odehrává uvnitř jedné rodiny, na základě jistých soukromých vztahů. Sofoklův Oidipus je ještě lepším příkladem. Nejprve řeší Oidipus problém, kdo zavinil v Thébách mor. Je vládařem a plní jistou společenskou funkci. Leč zároveň poznává tak svou osobní vinu a může svému státu, své obci pomoci tím, že rozřeší svým jednáním svůj soukromý vztah, svůj individuální problém. Stejně tak hrdinové Shakespearovi. Postavy jeho historických her se ocitají uprostřed dějinných bouří, rozhodují o životě mnoha lidí a hrají o moc. Jenže: právě tím, že mají moc ve svých rukou tak absolutně soustředěnou, že s jejich individuálním jednáním se rozhoduje o osudech společnosti, lze jejich soukromé vztahy uvnitř vládnoucí špičky či dokonce rodiny automaticky považovat — a ony takové vskutku jsou a také divák je tak chápe — za vztahy, v jejichž průsečících se řeší problémy celé společnosti. O to

lehčeji bylo Shakespeareovi psati postavy nabité vnitřní neopakovatelnou jedinečností jako postavy reprezentující určité politické a mocenské postoje. Dozrává-li princ Jindřich ve vladaře, zbavuje-li se společnosti veselých kumpánů v čele s Falstaffem, je tím vyprávěn jaksi soukromý příběh jednoho mladého muže. Jenže ten mladý muž je korunným princem a budoucím králem. Takže jeho zrání a jeho loučení s mládostí je také z jistého hlediska výpovědí o člověku, který vezme do svých rukou moc. A tedy i o postojích, které bude zastávat, až bude řídit další cesty Anglie.

Jenže Dostigajev není jenom jeden.

Dostigajev představuje společenský postoj své třídy v přesně určené historické situaci, která byla jejím soumrakem. Je — řekněme — chytřejší než primitivní Gubinové nebo Nestrašni, jejichž politická barva je černější než noc a jejich jedinou zbraní násilí, teror, puška. Je mazanější než primitivní demagog a politický oportunist Zvoncov, který se opájí několika hesly, aniž tuší, že už dávno nikomu nic neříkala, neboť byla jen pláštíkem, do něhož se schovávala Prozatímní vláda.

Dostigajev chodí v prvním jednání klubem a poslouchá, hledá, jde mu o jeden jediný záchytný bod. Je ochoten poslechnout si každého v tomto prostředí, v němž se pije, jí, flirtuje — ale především vášnivě diskutuje o politice. Je to prostředí, v němž se lidé scházejí nejenom proto, že jsou známí, ale především proto, že pro špičky buržoazie je to místo, kde je možné splétat politické intriky, uzavírat spojenectví výrazně společenského charakteru. A Dostigajev je nejnebezpečnější ze všech, neboť nejlépe ví, že všechny ty intriky a spojenectví jsou bezmocné. Že jeho a jejich měšťanský svět se rozpadá. A jeho chytrácké mlčení, jeho mazané a obezřelé hledání je právě v tomto prostředí na místě prvním společenským projevem děsivé nervozity třídy, která neví, co zbývá z jejího světa.

Socialistické drama ví, že dějiny dělají prostí, obyčejní lidé.

Revoluce mají své vůdce stejně jako politické zápasy. Ale revoluce uskutěčňují bezejmenní řadoví vojáci stejně jako největší politickou silou je vždycky organizovaná masa v pohybu. A najít způsob existence těchto hrdinů společenských a třídních zápasů v dramatu je klíčovou otázkou socialistického dramatu. To jest: najít takový důvod jejich uvedení na jeviště a takové prostředí, v němž žijí, aby jejich jednání bylo vskutku jednáním dějinným.

Sovětské drama řešilo tuto problematiku od počátku svého vzniku a na konci dvacátých a počátku třicátých let dosáhlo v tomto směru pozoruhodných výsledků. Zejména Višněvského Optimistickou tragédií. Ale první byl Gorkij. V Měšťácích, Nepřátelích, se se vši intenzitou snažil rozbít svírající kruh uzavřených buněk a soukromí, chtěl vyvést své dělnické hrdiny, jímž patří budoucnost, do dramatu právě jako představitele společenské síly, společenského postoje.

Na vyblýskaných parketách salónů se revoluce nedělají.

A tohle je jistý problém i druhého a třetího dějství Dostigajeva.

Neboť ze společenské arény klubu se vracejí do soukromých bytů.

Atmosféra je samozřejmě doslova nabitá politikou, všechno jednání lidí je podřízeno jedinému ústřednímu momentu: jak se zachovat v okamžicích, kdy se rozhoduje o další podobě moci. Ale právě ono prostředí bytů jako by do popředí vysouvalo individuální rozhodování postav. Jako by jejich jednání bylo hnáno především osobním vztahem k nadcházející revoluci, soukromými otázkami uprostřed přicházející společenské bouře. Jako by ten uzavřený vnitřní svět měšťanských bytů činil z lidí více izolované individuální jednotky než lidi spojené stejným společenským osudem, stejným společenským zázemím.

Pěkně, tiše sedte, popíjejte víno... Na to stačíte... To přece umíte...

Tahle slova vojáka s bradkou v závěru hry znovu vracejí se vši naléhavostí velké společenské konflikty a problémy z prvního dějství. Znovu jsou tu lidé příslušníky společenských kolektivů, tříd. Znovu má jejich jednání jasně sdělenou a na místě prvním čitelnou společenskou motivaci. Dostigajev dohrál, dochytračil, došel na konec cesty. Všichni Dostigajevové. Mohou sedět a popíjet víno. Na víc nestačili. To víc musí uskutečnit jeden z těch bezejmenných, jenž je tak příznačně nazván Voják s puškou. Spolu s milióny dalších, kteří vzali moc do svých rukou.

Dostigajevům se svět rozpadl. Jím zůstává jen ptát se co z něho zbylo.

Vojáci s puškou uchopili svět pevně. Pro ně je realitou nejreálnější, skutečností nejkonkrétnější.

A sen o jedné větě je snem o takto položené společenské otázce. Neboť denně prožíváme a uskutečňujeme své individuální jednání jako jednání, jímž nabýváme či pozbýváme náš společný svět.

JAN ČISAŘ

NOVÝ ROŽNOVSKÝ ÚSPĚCH

V rámci oslav Měsíce čs.-sovětského přátelství se každým rokem — loni už posedmnácté — odehrává v známém středisku zimních sportů v Beskydech krajský divadelní festival jako přehlídka práce vyspělých amatérských souborů Severomoravského kraje. Amatérské divadlo má ve Frenštátě p. R. dávno tradici. V jednom festivalovém zpravodaji se dočteme, že zdejší ochotníci sehráli již v roce 1836 Klicperův Divotvorný klobouk a Hoppeovu Domáci čepičku dr. Fausta, takže místní soubor DAR Domu kultury slaví letos sto čtyřicáté výročí. Příkladná péče, kterou hostující souborům připravují štedří místní patroni, má rovněž svou dávno historii, neboť před 100 lety zaznamenal ve svých vzpomínkách J. L. Turnovský: „Naše divadlo mělo v tomto městě mnoho příznivců, herci mnoho přátel. Byli to dnové utěšení, kteréžto jsme s národovci frenštátskými strávili.“

XVII. krajský festival přinesl inscenačně zajímavé představení hry V. Trapla Tobě hrana zvonit nebude v podání souboru z Ostravy-Hrušova, Žimrovice se představily s dramatisací Otčenáškovy novely Romeo, Julie a tma, oceněnou ve Vysokém n. J., místní DAR DK se zdařile pokusil o Zelenkův Bumerang, malý vesnický soubor z Jarcové předvedl Edlišův Červen, počátek léta a Stálá amatérská scéna z Rožnova p. R. přišla s hrou V. Tura Boj se stínem.

Sympatickým rysem práce rožnovských amatérů je, že v dramaturgii nejdu vyšlapanými cestami, že hledají. Před dvěma lety to byla znovuobjevená Gorkého Falešná mince, letos sáhli po televizním scénáři jednoho z bratří Turů, známých u nás ze Setkání na Labi. Vedoucí geologické expedice najde za pomoci neznámého člověka ložisko zlaté rudy v tajze. Získá slávu, jeho jménem jsou pojmenovávány ulice, je obletován reportéry a dáván za vzor mladým lidem. Náhodou však zjistí, že onen neznámý je jeho předchůdce v hledání ložiska, který z domnělého pocitu viny na smrti spolupracovníka změnil své jméno a zřekne se života v civilizaci. Mladý geolog Viktor prožívá duševní boj se svým svědomím a odhalí skutečnost.

S problémem neustálého střídání prostředí se soubor vyrovnal velmi dobře volbou jednoduchého půdorysu scény — složitý je však herecký úkol hlavního představitele Viktora, jehož vnitřní zápas je neustále přerušován změnou prostředí a dokumentován vlastně jen zvnějšku — změnou reakcí na okolí.

Premiéra rožnovských amatérů si přes jistou nevyváženost rytmu a pochopitelnou syrovost hereckých výkonů právem odnesla z Frenštátu pohár vítěze.

KAREL DITLER

OD LUNAČARSKÉHO K ČIRIKOVŮVI

Žánr dramatické miniatury naučil A. V. Lunačarského koncentrovat dějové události, odvedl je od mnohoslovných monologů a patetických tirád, v nichž nejednou nacházel zalíbení v duchu neoromantických představ. Důraz na filosofické souvislosti (autorovi vždy vlastní, jak naznačuje název cyklu „Myšlenky v maskách“) nutno však chápat v souladu s celkovým zájmem o ideové i ryze divadelní kvality. Literární rozhled umožnil nejen vytvářet další a další variace námětů, motivů i postav, ale také zapůsobil na celkovou orientaci, jež nezůstala v hranicích dobového zájmu o drama kritického realismu a psychologickou herickou školu. Zdálo se mu nezbytné oživit divadelní hravost, komediálnost v nejširším slova smyslu, i když sám dával více přednost grandiózním obrazům v nezvyklém prostředí a miloval neoromantické ovzduší, v němž se v zámeckých pokojích mihotaly plaménky svíček, na podlaze kreslil měsíční svit čarovné obrazce, do pokojů zaléhal tajemný šepot a všechno naznačovalo, že dojde ke vzrušujícím událostem.

K přednostem dramatického díla A. V. Lunačarského patří vyspělý smysl pro pravděpodobnost dějové situace, uchovávací bez zbytečných podrobností „ducha doby“. Neustálé střídání inspiračních podnětů, snaha kombinovat antickou i křesťanskou mytologii nevedla ke kompilativnímu výsledku. Lunačarského podání postav jako Faust nebo Don Quijot považujeme za originální a oceňujeme autorův filosofický přínos. Záliba v tematice odvozené ze středověku a renesance neměla nikdy výlučně historizující ráz, Lunačarského přitahovala střetání nadané lidské osobnosti s dobovými předsudky a doktrínami, jež musely být odhozeny. Nešlo však o pouhé literární cvičení, efektní variaci předlohy — Lunačarskij nezapíral vlastní přesvědčení, sociální poznatky a důvěru v revoluční řešení dalších dějin lidstva. Proto glorifikoval postavy nadsenců a snilků, reformátorů, schopných se povznést nad dobu, uvidět její nedostatky a upnout se do budoucnosti. Romantizující patos střídá se s jízlivou ironií, která nemilosrdně stíhala představitele dřívějších vládnoucích tříd a spojovala je s nejružnějšími pověrami, tmářstvím a obavami před vším novým, netradičním a ještě plně nepoznaným.

Lunačarskij neobhajoval abstraktně chápanou pravdu a nehlásil se jen proklamativně ke všemu novému, stál vždy na straně sociální myšlenky jako důsledný odpůrce monarchie i buržoazního zřízení. V jeho představách rysovala se budoucnost osvobozeného lidstva, schopného nejen svrhnout okovy, ale také vytvořit nejspravedlivější řád, založený na vzájemné úctě, uznání schopností a dokonalem osvobození od ponižujících závislostí, strachu z nesvobody, ohrožení hladem i živelnými pohromami. Proto Faust nezůstával jen v zajetí posedlosti velkou a prospěšnou myšlenkou, ale dovedl pochopit příčiny neúspěchu, musel rozpoznat nutnost sepětí idejí s masami, bez jejichž zaujetí a zákonnitého sebeobětování by nádherná myšlenka zůstala pouhou teorií a pranic by nezměnila v dějinném vývoji společnosti.

Právem hledáme v předrevolučním díle A. V. Lunačarského základy socialistické dramatiky, které se mohly prosadit v sovětské éře. Základy spojené s žánrem abstraktního filosofického dramatu i intelektuální komedie, převedené v duchu dobových požadavků do polohy historického dramatu a aktuální politické hry. Předrevoluční fáze nemohla v době svého vzniku podstatněji zapůsobit na scénickou praxi, přesto však nepředsavovala výlučně literární koncipované hry, jak se nejednou mylně předpokládalo. Výhrady vůči malé scéničnosti a nepřilíh výrazné dramatickosti se objevily především v buržoazní kritice, která záměrně pomíjela ideové hodnoty díla A. V. Lu-

načarského a snažila se je oslabit či popřít poukazováním na „problematičnost uměleckého výsledku“.

V kontextu předrevolučního dramatu podal A. V. Lunačarskij významný důkaz, nakolik je rozhodující sociální myšlenka, schopná si podříditi veškeré postupy, odvozované z neoromantické tvorby, kritického realismu i symbolismu. Vývojové proměny dramatického díla A. V. Lunačarského nás utvrzují v představě, že hlavním problémem dobové hry zůstávala možnost, jak vtisknout účinnější podobu postupům, odvozeným z psychologického dramatu a současně se neuzavřít v tradičním světě tohoto proudu, který již nevyhovoval novým sociálním požadavkům. V mnohém idylický svět Ibsenových postav rozdrtila neúprosná realita epochy revolučních událostí; životní koncepcí Čechovových hrdinů otřásla nutnost realizovat mnohem více než pozoruhodnou úvahu a poměrně utopickou vizi. Romantizující vidiny smetl vývoj po roce 1906, kruté represálie carismu i chameleonská politika buržoazie, která se zřekla všeho, co jí nepřinášelo zisk. Za takovéto situace stalo se nadále nemožné přejímat dřívější řešení, důvěřovat v etickou obrodu společnosti, zdůrazňovat pozitivnost vývoje, v němž se měla prosadit vzdělanost a humanita. V zemi, otřásané revolučními událostmi, nemohla se pozornost omezovat na demokraticky smýšlející buržoazii a ponechávat stranou proletariát a rolníctvo. Hledání nového tvaru dramatu, schopného vyrovnat se s mnohem šířeji koncipovanou sociální problematikou, stalo se vývojovou nutností. Nevyrovnával se s ním jen A. M. Gorkij a A. V. Lunačarskij, ale mnoho autorů, tvořících na přelomu století, z nichž většina dala bohužel přednost napodobování módních tendencí. Poznamenalo tvorbu nadaného beletristy J. N. Čirikova (1864—1932), mentálně shodnou s ranými dramaty S. A. Najdenova.

Většina Čirikových her, vzniklých v mezích 1902 až 1907, využívala předností nesčetných povídek, zabývajících se ubohou existencí lidí ze středních vrstev, svíraných nejen nouzí a ponižováním, ale propadlých měšťáckým představám. Dramatická prvotina „Byt v křídle do dvora“ (Na dvore vo fligelo, 1902) charakterizovala nudný život lidí, uzavřených v okruhu malicherných starostí a ponořených do naivních snů o maloměšťáckém štěstí. J. N. Čirikova lákala tematika z prostředí umělecké inteligence, ze světa dobře mu známého, kde se mohl spolehnout na nesporné objevy, jak je přineslo Čechovovo drama „Racek“. Jeho hra „Za slávu“ (1902) se však neomezila na úvahy o pádu opravdového umělce, kterého odvedla honba za penězi od hledání a tvorby. Motivovala podobné proměny společenských souvislostí a dospěla k názoru, že v daném světě nemůže se prosadit krása, ježímž osudem se stalo, aby byla tupena, popírána a všemožně hanobena. Srovnání s Čechovovým dramatem nesvědčí ve prospěch J. N. Čirikova, jehož hra vyznívá mnohem více pesimisticky a zůstává v hranicích konvenčního psychologického dramatu. K podobným závěrům by nás přivedly hry „Nadaná rodina“ a „Přátelé veřejného zájmu“, napsané během roku 1902 podle autorových povídek. Úspěchu na scéně bránila statičnost, nevýrazné postavy a nepřilíh dramatické situace. Autor pravděpodobně spoléhal na živou řeč, v níž zněly hovorové intonace a prosazovala se perfektní znalost prostředí.

Zmíněné kvality převládly ve hře „Židé“ (1903), jejíž téma považoval M. Gorkij za více než významné a poskytl autorovi veškerou pomoc, aby dílo mohlo být dokončeno. Sociální konflikt stavěl proti sobě dva světy, chudou židovskou rodinu a nepřilíh majetkem oplývající dělnickou rodinu. Předsudky, dobová hysterie, intriky reakčních politických skupin je vzájemně znesvářily, i když existovaly pádné důvody, aby obhajovaly společné zájmy proti skutečnému a společnému nepříteli. Autor nezastíral obtížnost situace, kdy se stalo málem nemožné překlenout dávné předsudky, rasovou nenávist a neschopnost vzájemně se pochopit. Skutečné příčiny nedorozumění nehledal však jen v ortodoxní uzavřenosti židovského světa a zaostalosti dělnického prostředí, ale naznačoval, nakolik podobný stav vyhovoval vládnoucím třídám, které neváhaly řešit obtížné situace s pomocí krvavého pogromu a všemožně se

snažily vybičovat vášně. Téma vylučovalo komorní řešení, rodinné drama přerůstalo v sociální hru s odvážnými politickými podtexty.

J. N. Čirikov se ve zmíněné hře snažil vyrovnat s aktuální tematikou, která zůstávala mimo scénu. Lákalo jej poněkud exotické prostředí starožidovské rodiny, možnost oživit dialog slovy převzatými z hebrejštiny. Jeho životním tématem zůstával život středních vrstev, zasažených měšťáctvím a propadlých honbě za materiálními statky. Snad nejlépe se s ním vyrovnal ve hře „Ivan Mironyč“ (1904).

V tomto případě se na úspěchu podílela nejen znalost životního prostředí venkovské inteligence, ale také autorova nenávisť vůči měšťáckým návykům, egoismu, hrubosti, cynismu a netečnosti k ostatním. Čirikov charakterizoval hlavní postavu hry — Ivana Mironyče Bogoljubova — jako byrokratického inspektora, krutého despota a tyрана, před nímž se třesou stejně učitelé jako rodina. Uznává jediný zákon, požadavek stereotypního návyku, proti němuž se nelze bouřit. Každé porušení školského řádu, každé vybočení z denních zvyklostí považuje za nestoudný projev liberalismu, který potlačuje s jemu vlastní surovostí. Neváhá označit vlastní ženu za hloupou kachnu, kterou vykrmují před svátky; dovede se vždy vyhnout všemu, co by ohrožovalo poměrně pohodlnou existenci. Když se rozhoduje, zda má vyzvat na souboj toho, kdo ho urazil, najde snadné řešení: nemůže přec ohrozit vlastní život podobným lehkomyšlným činem, vystavit jej náhodnému řešení, které by mohlo dát za pravdu druhé straně. Nemá právo riskovat, chce se dožít penze a v klidu užívat výhod, k nimž se propracovával po celý život.

Dobová atmosféra, narůstání revoluční vlny podnítilo autora k poněkud nepřipravenému řešení konfliktu: ve vlastním domácím prostředí vyrůstá odpůrce, objevuje se tu revolucionář poslaný do vyhnanství. Přináší s sebou svěží závan, reprezentuje síly, které do tohoto prostředí dosud nepronikly. Strhne na svoji stranu ženu Ivana Mironyče, která se rozhodne opustit rodinu...

Závěr díla ve dvou odlišných redakcích nepatří k nejzdařilejším místům, téžiště hry spočívá v nemilosrdné kritice měšťáctví, v krutém střetání stereotypních návyků s odlišnými představami, vznikajícími spíše v myšlení publika. Přímá konfrontace odpovídá sice dobovým požadavkům, ale překračovala autorovy možnosti, kontrastní protipól zůstal v deklamativní a nepřiliš přesvědčivé podobě. V době vzniku, v předvečer revolučních událostí chápalo obecně hru jako smělou kritiku důsledků politických poměrů, z nichž vyplývaly základní rysy postavy Ivana Mironyče Bogoljubova, a spokojilo se s náznakem sil, jež podobný životní styl odmítaly a naznačovaly odlišné představy. To, co se nám dnes jeví jako zásadní nedostatek, zůstávalo v dobovém kontextu v poloze náznaku a nikoho podobná skutečnost příliš nezarážela.

Ze shodných ideových pozic vyšla další Čirikovova hra „Mužici“ (1904), která vyvolala značnou pozornost a díky carské cenzuře se nedostala na předrevoluční ruskou scénu. Konflikt díla, označeného autorem jako „obrazy z venkovského života“, postavil proti sobě dva světy: ubohou a v mnohém nelidskou existenci vesnických mužiků, zbavených půdy a přes veškeré reformy nadále závislých na statkářích, a opravdové vlastníky půdy, charakterizované jako vykořisťovatele, násilníky a necitné obchodníky. Jeden svět půdu obdělával, žil v těsné závislosti na úrodě i počasí, zatímco druhý sečítal pouze procenta, prodával a zprostředkovával prodej půdy, obilí i dobytka, aniž by měl k mužikům nějaký vnitřní vztah. Výrobní vztahy narušila obchodní spekulace, která se nezajímala, zda mužiky svírá hlad, nakolik jsou spokojeni nebo zmitání strašným hněvem. Z tohoto vztahu vyrůstalo zákonité řešení, vzpou-ra jako jediná možná obrana, schopná odebrat půdu těm, kteří s ní pouze obchodovali, aniž by ji obdělávali.

Autorovo pojetí charakterizovalo vzájemně neslučitelné životní koncepce a záměrně sáhlo po principech symbo-

lického dramatu, omezujících charakteristiku na pouhé obrysy a hledající spíše společné rysy. Tak zploštilo svět mužiků na postavy bez individuální tvárnosti, více podtrhovalo jejich nuzné postavení. Schematicky vyhlížely postavy statkářů s jedinou výjimkou, postavy liberála Goroděckého, proklamujícího zvukné fráze o svobodě a rovnosti, které okamžitě zmlkly ve chvíli povstání, kdy byl ohrožen vlastnický zájem.

Podrobnější rozbor by poukázal na ilustrativní způsob charakteristiky postav, založený na spekulativním výběru znaků, stanovených ve vzájemném kontrastu. Proti statkářské krutosti — mužická lidskost, proti vlastnické chamtivosti — nezbytnost získat kousek pole a užít rodinu, proti liberálním frázím — hořká slova o nespravedlnosti a bídě atd. Sled obrazů odpovídal takto určené charakteristice, takže se neustále střídaly kontrastně koncipované výjevy, obrázky z diametrálně odlišných prostředí. V dané dobové situaci vyrůstala hra „Mužici“ ve smělý protest a opravňovala zoufalé úsilí venkovanů a jejich násilné činy. Z hlediska dalšího vývoje ruského dramatu v sovětské éře setkáváme se tu vlastně s hrou psanou podle tezí, dílem proklamujícím závažné politické záměry, pochopitelně vzdálené revoluční ideologii, ale uznávající nutnost násilného vyřešení konfliktu dvou vzájemně odlišných světů.

Průběh revolučních událostí odvedl J. N. Čirikova od podobných představ a uzavřel jej v maloburžoazním prostředí, kde se nadále omezil na kritiku jistých krajností, přílišné nemravnosti, přehnané touhy po penězích apod. Sblížení s liberálními kruhy vneslo do jeho dramatického díla přemíru popisnosti a podřídlilo je stereotypnímu podání psychologického dramatu, jak se lze přesvědčit ve hře „Marie Ivanovna“ (1907) „Vládce přírody“ (1909), „Lesní tajemství“ (1910), „Dům Korčeginových“ (1910), „Šakalové“ (1911) aj.

Srovnání s vrcholnými dramaty jako „Ivan Mironyč“, „Židé“ a „Mužici“ prozrazuje zjevný ústup od sociálně motivované kritiky, příklon k řadové buržoazní tematice, v níž se autor omezil na kritiku zaostalosti, přetvářky a nemravnosti, aniž by je nadále spojoval se stávajícím zřízením a politicky motivoval. Proto mu vyhovovaly dramatizace nepřiliš originálních vlastních povídek („Nevídaná krása“, „Černá smrt“ aj.), proto se přiklonil k pozitivistické filosofii a začal chápat koloběh života jako vzdušný přelud, něco na způsob trhacího kalendáře. Jsou dny, kdy člověk zapomene utrhnout lístek, a naopak někdy urve několik kalendářních lístků najednou. Revoluční události v roce 1905 jej přesvědčily o nemožnosti marxistického řešení, po několika dnech svobody nastoupila politická reakce. Stal se pravý opak, podle Čirikova přesvědčení, všechna ideologie a morálka letěla přes palubu a zůstal zájem o sexuální otázky, snaha najít v erotice vlastní smysl života. Tak se uzavřel autorův vývoj, dřívější zájem o naturalisticky podávané obrazy ze života prostitutek dostal nové ideové zdůvodnění. Jako novum k němu přistoupila nenávisť vůči marxistům, revolučnímu hnutí, jež autora dovedla zákonitě k antisovětiismu. Autor „Mužiků“ vydal román „Šelma pekelná“ [Zver iz bezdny], kde vyličil revoluční události jako živelnou smršť nenávisť, v níž se lidé hubí jako zvířata opilá pachem krve. Ovládá je pud, touha po násilí a krveprolití, jemuž revoluce uvolnila cestu a podle autorova přesvědčení může nápravu přinést jedině „láska k nešťastným, oklamáným lidem, které nemůže spasit ani socialismus, ani komunismus, ani monarchismus...“ Opravdový zájem o sociální problematiku vystřídal vědomí, kam lze dojít, aby cenzura dílo propustila a mohlo se objevit na scéně. Zájem o postupy schopné oživit psychologické drama nahradila koketérie se symbolismem, snaha zamlžit dějovou situaci a zploštit charakteristiky do tautupného náznaku. Příklon k naturalismu stal se pro Čirikova zákonitou nutností, diktovanou pozdější a stále se stupňující nenávistí k socialismu.

10 LET TÁBORSKÉHO DIVADLA IVANA OLBRACHTA

Na sklonku minulého roku oslavil známý tábořský soubor Divadla Ivana Olbrachta desáté výročí založení. Přinášíme výňatek ze zahajovacího projevu slavnostní členské schůze, který přednesl režisér Tomáš Pexa.

Redakce

Především bude vhodné připomenout si hlavní důvody vzniku našeho souboru, tj. spojení ochotnických souborů v Táboře, jež úzce souvisí s dalším vývojem, které v současné době Tábor oslavuje, a to jest 10 let trvání nového Divadla I. Olbrachta. Vybudování tohoto divadla úzce souvisí s historií ochotnického divadla v Táboře. V 50. letech podporovali členové ochotnických spolků v Táboře myšlenku vybudování přírodního divadla, které by umožnilo inscenovat náročnější hry. Toto přírodní divadlo mělo být vybudováno v parku oddechu za Novým mostem. Jeho vybudování však naráželo na řadu finančních a stavebně kapacitních potíží. V průběhu této doby se zrodila myšlenka vybudovat přírodní divadlo v zahradách mezi domy sousedícími se starým divadlem. Tato myšlenka vycházela z toho, že by se jednalo o stavbu přírodního divadla méně finančně náročnou, při níž by se zčásti mohlo využít již stávající zařízení starého divadla a naopak zadaptované objekty kolem přírodního divadla by mohly sloužit i starému divadlu. Ochotníci se chopili této myšlenky, pojednali ji na svých schůzích, zpracovali první studie technického a estetického řešení nové přírodní scény. Při zpracování těchto studií však došli k závěru, že vhodnějším řešením by bylo přestřešení stávajících zahrad, což by umožnilo využít i v době nepříznivého počasí.

Tuto studii, kterou dle připomínek ochotníků zpracoval známý výtvarník ochotnických představení s. Pavlík, předložila pak delegace ochotníků Radě MěstNV v Táboře k posouzení a schválení. Návrh s předloženými výkresy byl projednán, přijat a zadán k projekci a k postupné realizaci.

Jistě jsou zde mezi námi přítomní členové, kteří se účastnili těch bouřlivých a pro věc zapálených schůzek, kde vznikaly a rodily se první myšlenky, první náčrtý a studie nového divadla, a kteří si jistě rádi zavzpomínají na tuto dobu. Patří jim právem poděkování za ten kus práce, který pro toto nové divadlo, ve kterém máme možnost dnes hrát, vykonali.

Další poděkování by jistě patřilo i funkcionářům MěstNV, ONV a OV KSČ, že myšlenku, kterou předložila skupina ochotníků, se iniciativně chopili a i při nedostatku finančních prostředků, stavebních kapacit, jež v té době ztěžovaly celou situaci, dokázali realizovat tuto myšlenku v podobě, která předčila skrovné plány. Před 10 lety byla tedy uvedena do provozu nová divadelní budova, která v komplexu se starým divadlem tvoří kulturní objekt, na který můžeme být právem hrdí, a to tím víc, že jsme se na jeho zrodu zčásti podíleli.

Jednou z potíží, které ztěžovaly povolení výstavby a zajištění finančních prostředků, byl problém využití nové navrhované scény, neboť Tábor neměl stálou scénu a využití formou zájezdů jiných profesionálních souborů z jiných měst nebylo v té době ještě zcela vžit. V té době přicházejí kulturní orgány města a ONV s návrhem, jenž zčásti zdůvodňuje nutnost stavebního rozšíření divadla, a to s návrhem vybudovat v Táboře při novém divadle poloprofesionální divadelní soubor, který by se opíral o stávající ochotnické kádry a společně s profesionálním vedením, režii, technikou apod. by tvořil základní náplň činnosti nového divadla.

V Táboře byly v té době kromě školních divadelních souborů a souboru Spojů, které provozují nepravidelnou činnost, dva herecky i režijně fundované soubory, n. p. Elektroisla a ČSD, které jako soubory ROH ročně ode-

hrály řadu premiér. Převážná část členů těchto souborů měla zájem na uskutečnění výstavby nového divadla, a tak po mnoha diskusích o výhodách a nedostacích společného souboru dochází k vytvoření společného divadelního souboru. Hlavními nositeli myšlenek společné spolupráce byli soudruzi Soumar a Svoboda.

I když později k realizaci záměru poloprofesionální scény nedošlo a činnost nového divadla se zaměřila především na zájezdovou činnost profesionálních scén, kterým se v Táboře dobře hraje — jednotný ochotnický soubor při Divadle Ivana Olbrachta již zůstal.

Připadla mu mnohem těžší úloha a můžeme říci další experiment. Při ochotnickém nebo amatérském uměleckém řízení souboru, při amatérské režii, výtvarnictví obstat se svými představeními v těžké konkurenci profesionálních scén, které se v novém divadle počaly střídat jedna za druhou, vždy s tím nejlépeším, co vytvořily. Naš soubor se stal nedílnou součástí předplatného divadla. Počal se měnit divák. Původní divák souboru, který chodil na ochotnická představení a z tohoto pohledu hodnotil jeho klady a nedostatky, se změnil v náročné diváka vychovávaného předními profesionálními scénami, které měl možnost v Táboře zhlédnout. To se musilo odrazit na činnosti souboru jak kladně, tak i záporně. Počala růst kvalita představení, soubor se počal stávat pravidelným účastníkem krajských a často i národních přehlídek. Ale současně klesal počet nastudovaných premiér, který zdaleka nemohl být takový, jako když oba soubory pracovaly samostatně a prakticky převážně pro své obcenstvo, pro svého diváka.

Pokud tedy chceme posuzovat náš přínos kulturnímu životu Tábořska, můžeme konstatovat, že i při sníženém počtu inscenací se výrazně zvýšila kvalita jejich provedení. Po dramaturgické stránce můžeme opět jen konstatovat, že obsahová činnost souboru, kterou provádíme ve spolupráci s dramaturgickým plánem divadla, je na dobré úrovni. Není snad na škodu, když připomeneme, že mezi jmény autorů jednotlivých divadelních her, které jsme inscenovali, se objevují jména jako Tyl, Gorkij, Nezval, Go-gol, Čapek, Čechov, Arbuzov aj.

Další činností souboru, již chceme především popularizovat a naplňovat politikou KSČ, je aktivní účast souboru a jeho jednotlivých členů při tvorbě kulturních programů různých oslav, vzpomínkových večerů při různých politických a kulturních příležitostech. Stalo se v posledních letech zvykem, že žádná kulturní politická událost v našem městě se bez účasti našich členů neobejde. To dokazuje, že soubor nežije odtržen od problémů a úkolů naší společnosti. Domníváme se, že tato drobná, ale politicky výsoco významná činnost bude i do budoucna tvořit nedílnou součást činnosti souboru. Úkolem souboru bude i pro tuto činnost vychovávat vhodné autory, režiséry, recitátory a herce. Nemíníme tím pouze výchovu uměleckou a estetickou, ale i ideologickou. Jsme si plně vědomi, že úkolem našeho souboru není jen organizace zájmové umělecké činnosti v oboru divadla, ale že jeho úkol je mnohem složitější. Musí dbát, aby jeho činnost plnila svou společenskou funkci a stále vyšší ideovou a uměleckou úroveň obohacovala současný kulturní život našeho města, aby napomáhala zvyšovat politickou a kulturní aktivitu pracujících, aby vedla k růstu socialistického vlastenectví a proletářského internacionalismu. Činnost souboru se musí stát také součástí národní kultury, musí být nositelem jejích lidových tradic. Činnost souboru musí také směřovat k tomu, aby z jeho řad mohlo naše socialistické divadlo čerpat talenty pro povolání profesionálních umělců. A toto považují za jeden z úkolů, který se nám v průběhu 10 let nedařilo plnit. Generační problém v souboru je stále vážný. Přitom musíme vzít v úvahu, že čím více v souboru

poroste průměrný věk směrem nahoru, tím bude obtížnější vytvořit pro mladé lidi vhodné klima.

Ještě několik dat ke zprávě o činnosti za 10 let. Celkem bylo odehráno 26 inscenací ve 126 představeních. Bylo hráno na 22 místech naší republiky a 3X v zahraničí. 11 inscenací obdrželo různé ceny z přehlídek a festivalů. Celkem bylo souboru a jednotlivcům uděleno 43 cen a vyznamenání. Na 39. Jiráskově Hronově měl soubor úspěch se hrou E. Konráda Skřivan a smršť a členka souboru s. L. Franková dostala cenu za herecký výkon.

V mimodivadelní činnosti za uplynulé období pořádal soubor akce k různým událostem, např. ke 100. výročí ND, účinkoval při oslavách 550. výročí založení Tábora, samostatný večer k 75. narozeninám Klementa Gottwalda, účinkoval každým rokem na výstavě Země živitelka, při oslavách 50. výročí KSČ a 90. výročí narození J. Dimitrova. Soubor navštívil rodiště a pomník českého herce J. V. Slukova ve Slukově u Veselí n/Luž. Vzpomněl 60. výročí českého herce J. Šmahy, který je pochován na tábořském hřbitově. Spolupřádal večer ke 100. výročí narození tábořského rodáka Oskara Nedbala. Zúčastnil se a účinkoval na oslavách 30. výročí SNP a 30. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou. To jsou akce významnějšího rázu, jinak členové souboru jsou zvaní k účinkování při různých slavnostech, jako je okresní spartakiáda, veřejné schůze apod.

V roce 30. výročí osvobození vlasti Sovětskou armádou uzavřel soubor socialistický závazek, který splnil nastudováním hry A. Arbuzova *Náš milý starý dům*, literárně-

dramatickým a hudebním pásmem k 30. výročí osvobození, provedeným v gothicke síni Muzea husitského revolučního hnutí, a představením pro děti a s dětmi ze II. ZDŠ Tábor Dobrodružství Toma Sawyera. Navíc byla nastudována Stehlíkova Mordová rokle, hraná ke květnovým oslavám, dále literárně-hudební pásmo k výročí VŘSR a další inscenace, Vančurovo Rozmarné léto (hráno poprvé na festivalu ke 120. výročí založení ochotnického divadla v Bechyni).

Na závěr několik čísel:

Náš milý, starý dům — hráno 9X, naposledy na přehlídce současné divadelní tvorby v Úpici.

Představení a zkoušky si vyžádaly od členů souboru celkem 2477 hodin.

Literární pásmo k 30. výročí včetně zkoušek a provedení celkem 156 hodin.

Dětské představení Dobrodružství Toma Sawyera celkem 1816 hodin.

Mordová rokle — hráno celkem 2X, soubor odvedl 1518 hodin.

Literární pásmo k 58. výročí VŘSR — včetně zkoušek a provedení 66 hodin.

Rozmarné léto — hráno 4X za 1584 hodiny včetně zkoušek.

Každé představení mimo dětské, které bylo hráno pro školy, je hráno zdarma pro dárcе krve. Soubor pořádá pravidelné měsíční členské schůze s programem. Členové souboru jsou mimo divadelní činnost aktivně zapojeni do stranických, veřejných a odborových funkcí.

ROZPÚTANÉ DIVADLO

Brezniansky súbor Jána Chalupku poznajú českí ochotníci najmä z jeho hronovského vystúpenia so Záborského *Najdúchom* v roku 1974. Režisérom predstavenia bol Peter Scherhauser a scénografom šéf výpravy Divadla SNP v Martine Jozef Ciller. *Najdúch* zaujal najmä nezvyčajnými akcentmi na výtvarno-znakovú zložku predstavenia, dynamičnosť a pôvodnosť javiskovej akcie, zaujímavé narábanie s hudbou a rekvizitou. Touto inscenáciou sa začínal plánovitý cyklus sond breznianskych ochotníkov a ich profesionálnych spolupracovníkov do slovenskej dramatickej a literárnej stariny (lebo nie všetko staré je aj klasické). Po Záborskom (ostatne, jeho *Najdúch* patrí medzi frekvencované hry z odkazu minulého storočia) prišiel autor ako dramatik prakticky neznámy: Gustáv Zechenter-Laskomerský, lekár, fyzikus doslova i obrazne. Jeho jednoaktovky, ovplyvnené dobovými farsovými tendenciami preorganizoval P. Scherhauser do celovečerného scénického tvaru (Komédia bez zaľúbenia i so zaľúbením), vydatne užívajú princípov strihu a prelínania a stvoril tak dielko podáva-

júce groteskne satirický obraz slovenského malomesta, rehabilitujúci zároveň frašku ako žáner schopný angažovanej a spoločensky účinnej výpovede. A proces uplatňovania princípov fyzického, dynamického akčného divadla, ktorý použil v oboch predstaveniach, vyvrcholil dramatizáciou prvého slovenského románu — René mládenca príhody a skúsenosti z roku 1785. Dielo Jozefa Ignáca Bajzu, najmä v druhom zväzku až navtairovsky satirizujúce domáce pomery sa stalo Scherhauserovi východiskom rozpútaneho divadla, v ktorom snaha po významovo nosnej akcii, po divadle výsostne ľudovom v cieľoch i inšpirácii sa završuje. Upravovateľ a režisér v jednej osobe pochopteľne zvolil epický pôdorys divadla, v ktorom mládenca Reného sprevádza po hornouhorských stolicích jeho učiteľ Van Stiphout a zoznamuje ho s tamojšou biedou a psotou — duchovnou i hmotnou. Pričom scény, výjavy z vtedajšieho života neilustrujú a priori dané autorské východiská, ale stávajú sa vlastne jadrom predstavenia a pôsobia ako svieže groteskné a karikujúce obrázky osnované na podklade divadelného stvárnenia slovenských ľudových pesničiek zo zbierky Bélu Bartóka. A ono divadelné stvárnenie čerpá a inšpiruje sa slovenským ľudovým zvykoslovným divadlom (najmä fašiangového typu). Predstavenie samotné je priam gezirom režijnej invencie, scénografickej vynaliezavosti (keď scénu tvorí herec a niekoľko nevyhnutných, štylizovaných, znakových rekvizít) a hereckej disciplíny, ale aj nadšenia pre toto u nás neobvyklé divadlo.

Pravdaže, inscenácia prináša aj niektoré problémy. Okrem množstva technických nepresností, ktoré vyplývajú z neobvyčajných nárokov na presnosť, rytmickú, významovú, pohybovú, gestickú i intonačnú (reprízy i ďalšie skúšky môžu odstrániť veľmi mnoho) má aj organické vady — najmä v prvej časti štylizáčom rozdieli medzi René (hrá ho Aldo Daxner), Van Stiphoutom (Anton Daxner) a onými totálnymi, autonómami divadelnými pasusmi — výjavmi zo života vtedajšieho Slovenska. Menej je to chyba štýlotvorná, viac významová, pretože bez



Vozátův snímek z inscenace DK Brezno

vzájomnej spätosti a prísnej nadväznosti oboch týchto rovin predstaveniu hrozí malá komunikatívnosť a nepresné vnímanie. Divák bude obdivovať a tleskať artisticne zaujímavým pasážam, ale ich významové, satirizujúce (naozaj starý pán Bajza — lebo jeho texty sú autentické — znie ešte aktuálne, pretože protekcionárstvo, opilstvo, grobiánstvo etc. ani dnes nie sú ojedinelé) významy mu budú unikáť. A cieľom breznianskeho predstavenia nie je večer artistných exhibícií, ale s použitím aj artistných postupov vytvorí ľudové divadlo plnohodnotné aj svojou ideovou, významovou rovinou. No brezniansky súbor i jeho režisér, ktorý už dnes uvažuje o súčasných témach, nás už neraz presvedčili, že premiérové predstavenie považujú

iba za prvú oficiálnu verziu a že ich predstavenia vždy rastú. A ak si uvedomíme, že premiéra bola 27. IX. 1975 a na súťaž pôjdu až v apríli 1976 — pochopíme, ako prezieravo a zodpovedne sa v Brezne pracuje (hoci na to padne aj časť letných dovolení). A ak si občas kladieme otázku — čo s klasikou našou a máme na mysli presilu pietnych, netvorivých ponášok na plnokrevné divadelné predstavenia, brezniansky René dáva jednu z možných odpovedí. Odpoveď, ktorá hovorí o hľadačskom vzťahu k starším textom, aby on zazneli novo, moderne vo sfére myšlienkovvej i realizačnej. A tu trojročný príklad z Brezna môže slúžiť na poučenie aj neamatérskym divadelníkom.

VLADIMÍR ŠTEFKO

„VALMEZ“ KŘÍŽOVATKA POEZIE A MLÁDÍ

Celkem nenápadně zařadil se mezi ty interpretační přehlídky, které zpravidla v novinových referátech provází epitheton constans „renomovaný“ či „tradiční“, také Moravský festival poezie: konal se totiž (v rámci Měsíce Československo-sovětského přátelství a na počest 30. výročí osvobození Československa) ve Valašském Meziříčí ve dnech 6.–9. listopadu 1975 již po jedenácté. Od skromných počátků, kdy byla v r. 1965 poprvé uspořádána jen pro Ostravsko, rozšířila se tato přehlídka amatérských recitátorů-jednotlivců počínaje čtvrtým ročníkem z krajské akce na festival moravský a tento název už zůstal, i když později přibyl recitátorů z Čech a posléze i ze Slovenska; dnes je tedy MFP jedinou přehlídkou, na níž společně soutěží recitátorů z celé republiky. Záštitu nad XI. ročníkem soutěže převzaly oba moravské krajské národní výbory a KV SČSP v Ostravě ve spolupráci s několika organizacemi a institucemi dalšími. Vlastním pořadatelem bylo Jednotné kulturní zařízení hostitelského města.

Zrekanitujeme nejspíše o posledním ročníku Moravského festivalu poezie základní fakta. O „Štít města Valašského Meziříčí“ bojovalo v jedné společné kategorii celkem 54 recitátorů (iako obvykle počtem převažovaly dívky) od 16 do 30 let (ročníky 1945–1959) ze všech krajů republiky a zvláště z obou hlavních měst, a to podle soutěžních propozic každý s textem ruského či sovětského autora a poté s další pokrokovou básní (resp. úryvkem většího celku) podle vlastní volby: jedno vystoupení mělo trvat nejvýše 7 minut (porotci však překročeni časového limitu posuzovali shovívavě), recitace z textu nebyla přípustná. Sedmičlenná porota různých profesí (předsedal jí opět dr. Vladimír Justl, CSc., z Prahy) hodnotila výkony dvoukolové soutěže zavedeným veřejným bodovacím systémem. Do finále se probíjalo 15 recitátorů — nejmenší to

počet za celé trvání festivalu. Novinkou uplynulého ročníku byla soutěž družstev jednotlivých krajů, kde o pořadí rozhodoval součet bodů prvních tří recitátorů z každého kraje v 1. kole. Tentokrát výrazně uspěli recitátoři ze západního Slovenska: nejenže zvítězili před Severomoravany a Jihočechy v soutěži krajů, ale jeho zástupci obsadili také první dvě místa v soutěži jednotlivců, kde o pořadí „na špičce“ rozhodlo již první kolo. Čtyřadvacetiletá vítězka Viola Zubáková z Trnavy přednesla báseň A. Vozněsenského V emigrantské kavárně a text slovenské autorky L. Vadkerti-Gavorníkové Overovanie totožnosti; získala celkem 83,5 bodu a obdržela putovní pohár a od ÚV SČSP čtrnáctidenní zájezd do Sovětského svazu. Těsně za ní se s 82,5 bodu umístil dvaaadvacetiletý Trnavan Marcel Sustek (D. Bědný; Hlavní ulice; B. Cendrars; Voina v Luxemburskej záhrade) a na třetím místě s 81,5 bodu skončil sedmadvacetiletý Petr Horák z Opavy (S. Jesenin; Moje Rus; Fr. Halas; A co básník), někdejší vítěz MFP a jediný účastník všech jeho ročníků. Na úvodním Mezinárodním večeru poezie a hudby vystoupili opět tři mladí recitátoři z polských Katovic a laureát všesvazové soutěže SSSR M. F. Vakurov. Součástí festivalu, který navštívil také náměstek ministra kultury ČSR dr. J. Švábka, konzul PLR v Ostravě mgr. J. Panek a další oficiální osobnosti, byl svěřený kabaretní kaleidoskop pražských umělců Tam v Batianolles (režie Jiří Hraše), závažný odborný seminář, slavnostní defilé vítězů, společenský večer s vystoupením místního divadelního kolektivu Schod v autorském recesním pořadu Pojedu do Madrida apod. Každodenní festivalový ruch pohotově odrážel obligátní Zpravodaj.

Organizační zajištění MFP (jeho rozpočet činil 80 000 Kčs) bylo i tentokrát promyšlené a na dobré úrovni (výboru předsedal Petr Hilský). Pro všechny účastníky a hosty se tak vytvořilo příjemné a srdečně přátelské prostředí. Fakt, že soutěžící přijal podle obvyklého předseda MěstNV, nebyl pouhým zdvořilostním gestem, ale jedním z viditelných projevů zájmu meziříčských veřejných činitelů o kulturně politický dosah celostátní akce. Nezištná aktivita poměrně početného okruhu pro věc zapálených lidí vytvořila opět ono sympatické ovzduší fandovství, pro „Valmez“ příznačné.

Na rozdíl od minulých let probíhal poslední ročník MFP přímo v centru města — v rázovitých, ale obtížně větratelných sklepních prostorách M-klubu, takto bývalého žerotního zámku a pozdější ženské trestnice.

Často diskutovanou, avšak již zaběhnutou a osvědčenou zvláštností valašsko-meziříčského festivalu je způsob hodnocení soutěžících, spočívající ve veřejném bodování pomocí číselných tabulek: krátce po tom, co dozní recitace básně, musí každý z porotců posoudit interpretův výkon v rozmezí stupnice 1–10 a s přesností 0,5 bodu, přičemž nejnižší a nejvyšší ocenění se do bodového součtu nezapočítává. O jednotlivých výhodách (značná míra objektivita a operativnost při velkém počtu soutěžících, průběžná veřejná kontrola práce poroty, vtažení publika „do hry“ atd.) i o momentech sporných (neodvolatelnost rozhodnutí, nepříznivý psychologický účinek na některé účastníky aj.) této praxe, náročné na kvalifikovanost, pohotovost a názorovou vyhraněnost poroty, se po každé znovu debatuje. Ačkoliv se uvedený způsob rok od roku v detailech precizuje, pořadatelé na něj nedaří donutit (auditorium, které se zejména při finálových bojích mění v zuřivě počítající „kybernet“, zřejmě také ne), takže pravděpodobně zůstane i pro budoucnost specifickým rysem „Valmezu“. Jistá mechaničnost bodování, neumožňující žádné kuloárové domluvy porotců, je nyní kompenzována jednak tím, že stanovení pohyblivého limitu pro postup do finálového kola je ponecháno rozhodnutí poroty, jednak zařazením úvodní mimosoutěžní předrecitace, na níž si porotci vzájemně zladí hlediska posuzování (dramaturgický výběr textu — jeho přiměřenost věku a osobě recitátora, technické zvládnutí veršové struktury básně, kultura řeči a celkové vystupování, osobnostní interpretační přínos atd.).

Tematické zaměření XI. ročníku MFP k ruské a sovětské angažované tvorbě nevedlo naštěstí k opakovanému nebo konjunkturálnímu výběru textů. Zatímco v prvním kole se klasické ruské verše (Bělyj aj.) téměř neozvaly, takřka rovnoměrně přišla ke slovu sovětská poezie meziválečná (Majakovskij, Chlebnikov, Blok, Jesenin, Cvetajev, Pasternak, Bědnýj, Achmatova aj.) a současná (Tvardovskij, Simonov, Vozněsenski, Jevtu-

ženko, Achmadulina, Solouchin, Rožděstvenskij, Martynov, Vinokurov atd.); nechyběly ani verše básníků neruských národností (Čanturia, Mioželaitis aj.). V druhém kole pak zřetelně převažovala moderní poezie česká a slovenská (Halas, Závada, Hrubín, Kainar, Válek, Plávka aj.) nad ukázkami z děl autorů světových, přičemž stranou bohužel zůstaly verše našich básníků mladší generace.

Vcelku si recitátoři uvědomovali, že mají právo předstoupit před publikum až tehdy, když přidají ke slovům básníka, vyjadřujícího také jejich postoj k současnému světu, neopakovatelný vklad svého osobitého pojetí. Jak bývá na početněji obesané soutěži pravidlem, objevil se u účinkujících, dosud hledajících aparát vhodných výrazových prostředků ke sdělení svého vztahu k básni posluchačům, obvyklé nedostatky: neuvážený výběr textu, nedostatečný kontakt s divákem a tím potlačení komunikativní funkce uměleckého přednesu, ortoepické prohřešky atp. Daleko závažnější zamýšlení si však vyžaduje celková umělecká úroveň posledního festivalového ročníku. Lépe než subjektivní dojmy vypovídá o ní už letmý pohled do bodovacích tabulek: nejen celkově nízké sou-

čtové hodnoty, ale např. fakt, že kritériem pro postup do finále bylo dosažení pouhých 26 bodů (tj. zhruba poloviny možných), ukazuje neobvykle nízkou úroveň nejednoho vystoupení, po němž hodnotící čísla 3 i 2 nebyla výjimkou. Špičkoví recitátoři sice obhájili prestiž festivalu několika sugestivními interpretačními zážitky a svůj standard si udrželi, avšak disproporce mezi touto nepočetnou skupinou a ostatními soutěžícími se zvětšila. Vtírá se otázka, zda všechny kraje přistoupily k výběru svých reprezentantů (neboli při něm uplatňován jednotný postup) dostatečně odpovědně a vyslaly na celostátní přehlídku opravdu své nejlepší síly (na druhé straně některé kraje kvóty 5 účastníků ani nevyužily). Určitá stagnace, konstatovaná již porotou předchozích dvou ročníků MFP, může se časem překonat využitím zkušeností nastupujících přednášců; měla by však nejen samotné organizátory, ale především pracovníky z oblasti uměleckého přednesu „v terénu“ vést ke komplexnější analýze jejich příčin, aby po letech „hubených“ následovala v tomto směru ve Valašském Meziříčí opět příslušná léta „tučná“ v podobě přílivu nových slibných talentů a možnosti jejich systematického vedení a rozvoje: i ty

festivalové fanfáry zaznějí pak radostněji a jaksí případněji.

XI. ročník MFP ukázal, že by nebyla na škodu také některá organizační zlepšení. Porota např. doporučila, aby se dramaturgie festivalu napříště rozšířila i na přednes prózy a výhledově také na autory ostatních socialistických zemí. Navrhla rovněž, aby jednotlivé kraje vysílaly do Valašského Meziříčí pouze čtyři recitátory. Bylo by také záhodno uskutečnit hodnotný instruktivní seminář (a zaměřit se v něm zejména na interprety méně zkušené, využít ke konkrétnímu rozboru přímo magnetofonových záznamů ze soutěže atd.) hned po finálové soutěži a v neděli dopoledne uspořádat závěrečné defilé vítězů – seminář konaný na samotný závěr programově nabitě akce, kdy se již unavení účastníci rozjíždějí, nesplňuje totiž takto své skutečné poslání.

Moravský festival poezie má dosud své rezervy, ale také jedinečností, poctivě vybudovanou tradici i chuť rozvíjet ji každoročně novými impulsy. Není pochyby, že se i v příštích letech budou ve „valašských Aténách“ rádi setkávat staří i noví přátelé s krásou básnického slova, která je stále živá a mladá.

VIT ZÁVODSKÝ

VYSOKOŠKOLÁCI A ZUČ

Ve dnech 14.—16. listopadu 1975 probíhala v brněnském Vysokoškolském klubu SSM druhá, podzimní část Národní přehlídky zájmové umělecké činnosti studentů vysokých škol ČSR. Pořadatelem záslužné akce, uskutečněné na podkladě závěrů II. celostátní vysokoškolské konference u příležitosti Mezinárodního dne studentstva a na památku 36. výročí tragických událostí 17. listopadu, byla z pověření Českého vysokoškolského ústředí Krajská vysokoškolská rada SSM v Brně, která již má určité zkušenosti z obdobných přehlídek v rámci jižní Moravy. Slavnostního zahájení vlastních soutěží (předcházel je mu vernisáž výtvarných prací a úspěšné mimosoutěžní vystoupení pražského Divadla na okraji s montáží básní A. Bloka Dvanáct a J. Tuwima Bál v opeře) byl přítomen mj. místopředseda ČÚV SSM a předseda Českého vysokoškolského ústředí dr. Fr. Navrátil, vedoucí oddělení vysokých škol při ČÚV SSM D. Krupka a další oficiální hosté.

Podzimního kola přehlídky zájmové umělecké činnosti se zúčastnilo ve 26 vystoupeních okolo 140 posluchačů ze

14 fakult osmi českých měst, a to jak jednotlivců, tak členů různých souborů. Soutěžilo se v individuální i kolektivní recitaci, hře na sólové hudební nástroje, v umělecké fotografii a výtvarných oborech; představila se také komorní orchestrální tělesa a folklórní soubory. Až příliš pestrý program přehlídky, kde jednotlivé výkony byly nejen úrovní, ale už co do své náplně, délkou vystoupení apod. navzájem jen obtížně srovnatelné, stávil osmičlennou porotu pod vedením odb. asistenta JAMU Jaroslava Smýkala před nesnadnou rozhodováním. Zatímco hudební část festivalu, prozřívavě rozdělená na kategorie studentů muzických oborů (tedy budoucích profesionálů a sólistů i souborů amatérských, přinesla několik pozoruhodných instrumentálních čísel a vystoupení trojice národopisných souborů se vyznačovala nápadnou vrovnaností, pořady divadel poezie nevzněly příliš osobitě a několik málo sólových recitátorů předvedlo výkony pod hranicí průměru. Nejvíce vavřínu si z Brna odváželi studenti pražští a ostravští.

První cenu za interpretaci poezie získali poněkud překvapivě studenti VŠB Ostrava Karel Turek a Kamíl Pavelek (doprovázel je kytarista Miroslav Ludvík) za nedlouhou montáž vlastní poezie a veršů V. Hraběte Jen tak; ačkoli jejich vystoupení působilo dojmem ležérnosti a improvizace, vneslo do spíše oficiálně laděného programu komorní tón a intimní mládnostnou strunu dnešního mládí. Jako

druhý skončil recitační kroužek PedF Ostrava s působivým pásmem básní R. Rožděstvenského a hudby D. Kabalevského Pamatuje. Vystoupení čtyřčlenného kolektivu ARS z VŠCHT Pardubice, oceněného účastníka soutěže o Národní šéřík 1975, pojalo Nezvalův Historický obraz jako monumentální elegii za padlé protifašistické bojovníky i jako radostnou oslavu osvobození. Režie Jiřího Svobody kombinovala individuální a sborový přednes se zvukovou kulisou (údery zvonu, tikot hodin), nepřekonala však jistou monotónnost a mnohomluvnost předlohy. Soubor pedagogické fakulty z Českých Budějovic zaujal dokumentárně pojatým pořadem Psal se 17. listopad, sestaveným ze vzpomínek přímých účastníků pohřbu Jana Opletala a zápisů vězněných studentů; samotná interpretace textů desítkou účinkujících působila však dosti staticky a nevnalě.

Přehlídka zájmové umělecké činnosti vysokoškoláků probíhala letos poprvé a podala tedy jen základní průřezový obraz o pestré studentské aktivitě v rozličných oborech ZUČ. Také její organizací bude třeba napříště dále promýšlet a precizovat. Festival se má konat střídavě v různých akademických centrech Čech a Moravy. Rozhodně by mu prospěla specializace alespoň na oblast hudební a folklórní, umělecký přednes a výtvarnictví. Vítězové jednotlivých oborů mohli by se pak představit např. každým druhým rokem na společné přehlídce.

vz



VI. KRAJSKÁ PŘEHLÍDKA SEVEROČECHŮ

ŽATEC 20.–23. 11. 1975

ZE ZÁVĚREČNÉHO SLOVA PŘEDSEDY POROTY

Přehlídku zahájilo **Divadelní studio OB Dobkovice** inscenací aktovek Alexandra Vampilova *Metě* a *Dvacet minut s andělem* pod společným názvem *LIDÉ, KDE JSTE...* Byl podán pozitivní příklad dramaturgicko-režijní koncepce apelující na lidskost ve vzájemných vztazích nás všech a našich současníků. Základnímu apelativnímu záměru podřídil režisér vše — od názvu večera přes zčešťující (ostatně problematickou) úpravu a žánrovou volbu až k disharmonickému závěrečnému akordu druhé aktovky. I když v realizaci nevyšlo všechno naplno (projevila se herecká nevyrovnanost a ruku v ruce s ní prohřešky proti zvoleným žánrovým polohám), potvrdil dobkovický kolektiv svoji dobrou pověst společensky angažovaného a nekonvenčního souboru s talentovanými hereckými kádry a výraznou režiséřskou individualitou Josefa Doležala. Představení dalo vítanou příležitost uvažovat v diskusích o inscenačních otázkách komediálních žánrů, zejména o herecké pravdivosti stylizovaných postav v komediálně nadsazených situacích — tedy o jednom z nejaktuálnějších inscenačních problémů našeho současného amatérského divadla.

Soubor Tyl OKS Jablonec nad Nisou zahrál Franze Coolse *ČISTÉ SVĚDOMÍ*. Čist na programu ochotnického souboru „čs. premiéra“, nadto současného pokrokového belgického dramatika, není právě obvyklé a jablonecký soubor znovu prokázal chuť jít v repertoárové volbě neprošlápanou cestou. Bohužel belgický text, hovořící ze sympatických pozic o humanitě, lékařské etice, zradě části německé inteligence za poslední války a o dnešním svědomí provinilců včerejška, je spíše málo zkušeným pokusem o hru nežli hrou, spíše záznamem připomínajícím včerejšek než dramatem apelujícím dnešek. Vystupující postavy mají od autora pramálo příležitostí vypovědět

pravdivým jednáním v dramatické situaci něco nového, zajímavého a vzrušujícího o člověku a světu. I za této ztížené situace se Adin Douba znovu osvědčil jako pečlivý, talentovaný a tentokrát i velmi ukázněný režisér s citem pro konverzační polohu textu a odvedl se svým převážně zkušeným hereckým kolektivem kultivované představení, v němž niternější hereckými výkony zaujali zvláště Míla Hudská (Ilse) a dr. Cejnar (Neurath).

Ani **Divadelní klub Jirásek z České Lipy** nešel v dramaturgii vyšlapanými stezkami a vybral si pozapomenutou hru současného českého autora Oldřicha Daňka *SKLENKA KRÉTSKÉHO VÍNA*, protože ho zaujala autorova apoteóza věčné lidské touhy po poznání a optimistické vyznání víry v budoucnost lidstva, jímž tato parafráze antické báje o Prométheovi vyznívá. Inscenátoři se vcelku úspěšně pokusili o srozumitelné i divácky poutavé tlumočení této etické náplně textu, napsaného sice zkušeně a nápaditě, ale také dosti povrchně a s berličkami vykonstruovaných schémat. Herecky dominovali Václav Kuneš (Zeus), Vlastimil Vlk (Prométheus) a Miloslav Nový (Andros). Herecky nevyrovnaná inscenace dala porotě a kolektivu seminaristů vítané podněty i vděčnou látku pro úvahy o amatérském herectví v jeho různých typických projevech.

Konec přehlídky korunoval dílo — inscenace Felzmannovy scénické kompozice na téma Tylova *JANA HUSA*, již provedl soubor **Malého divadla ZK SETUZA Ústí nad Labem**, se stala uměleckým vyvrcholením festivalu. Jedno z nejzávažnějších děl klasické české dramatiky zde zaznělo neobvyklými, nekonvenčními, současného diváka intelektuálně i citově silně atakujícími tóny. Celkově vysoká úroveň představení umožnila porotě uvažovat o naplňování i tak

náročných kritérií, jakými jsou stylová čistota všech inscenačních složek, nebo osobitý rukopis režiséra Rudolfa Felzmannova, prozrazující důvěru v účinnost uměleckých vyjadřovacích prostředků tzv. divadla poezie, nebo výtvarná funkce hercovy postavy ve scénickém obraze aj.

Ve svém celku letošní přehlídka přinesla sérii důkazů ochotnické touhy vybědnout z pout repertoárových konvencí, uvádět hry vysoce společensky angažované, ale také málo známé, nové i pozapomenuté, upravovat jejich texty (včetně známé domácí klasiky) tak, aby jimi inscenátoři mohli vyjádřit vlastní osobitý vztah k životu. Přehlídka prokázala, že v Severočeském kraji je dnes několik výrazných amatérských režiséřských individualit a mnoho ochotnických herců, kteří si umějí poradit s technickými problémy a hereckým řemeslem ne proto, aby se přiblížili profesionální herecké konvenci, nýbrž aby výrazně sdělovali pocity své vlastní osobnosti a vydali tak vlastní autentickou výpověď o světě.

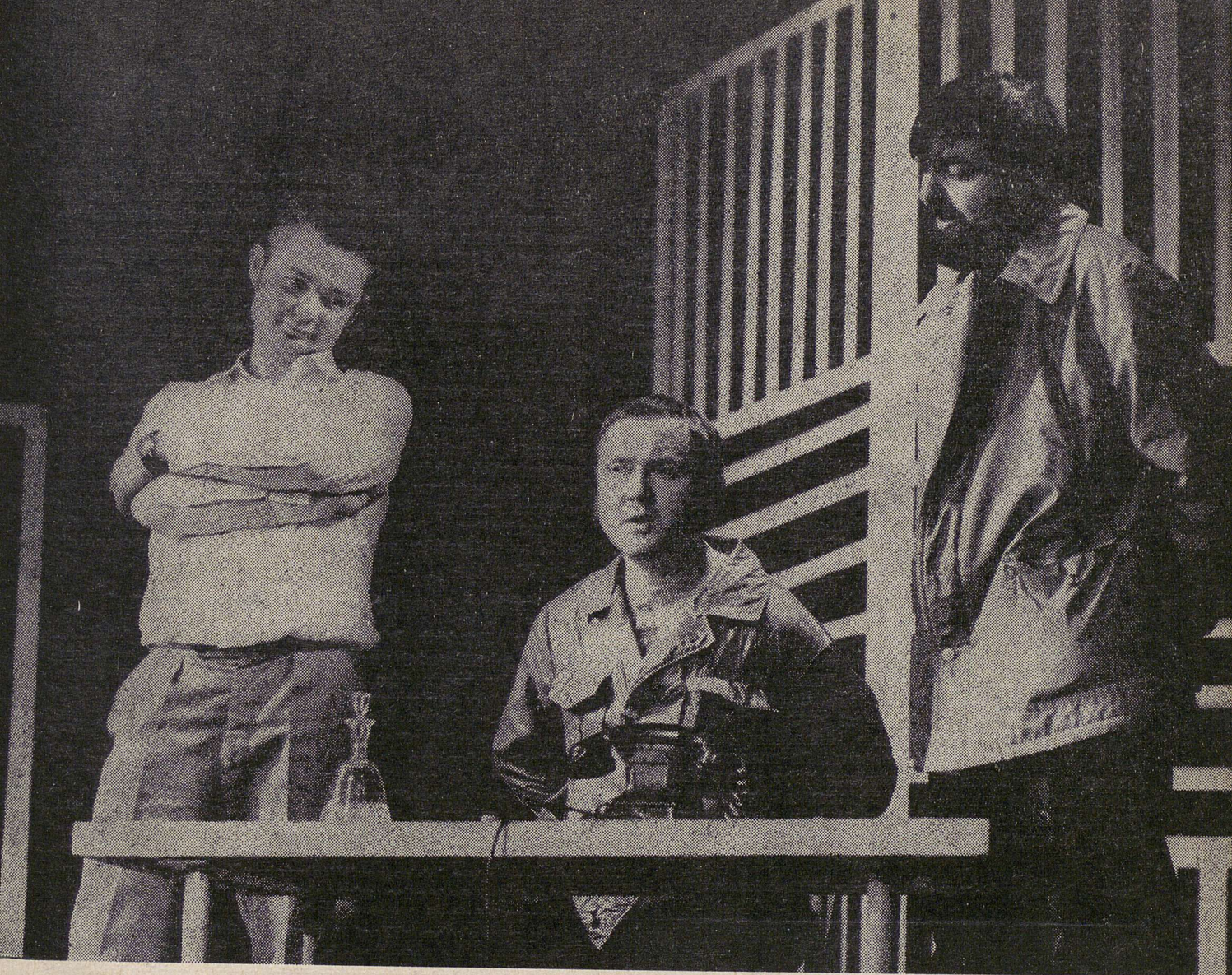
Naše radost z tohoto základního pozitivního přínosu není ovšem bez kazů, vždyť např. dvě z uvedených čtyř her mají už v textové poloze závažné umělecké nedostatky znemožňující inscenátorům výraznější úspěch, prakticky všechna představení byla herecky nevyrovnaná atd. Starší pamětníci už v Žatci zažili umělecky úspěšnější festivaly, ale celkový letošní standard byl dobrý, základní orientace správná, ani jediné představení nepropadlo, roste odpovědnost, poúčenost i náročnost základních souborových kádřů, je dost chuti pracovat dál.

Zrodila se nová kvalita: kritika je přijímána soubory jako partner. Logickým důsledkem, přiměřeným její kvalitě, je růst jednotlivých inscenací od premiér k přehlídkám.

JIRÍ BENEŠ

Z ústecké inscenace Tylova Husa





Nahoře Lidé, kde jste? (Dobkovice), vlevo dole Čisté svědomí (Jablonec n. N.), vpravo Sklenka krétského vína (Česká Lípa). Foto Štol



HERECKÝ PROJEV A HERCOVO SDĚLENÍ

ZNAK A PŘÍZNAK; PŘEDSTAVOVÁNÍ A ŘEMESLO

Podle Stanislavského jsou herectví tři druhy; od „**umění prožívání**“ a „**umění představování**“ odlišuje totiž pouhé herecké „**řemeslo**“. Zatímco v „**umění představování**“ jde sice o pouhou reprodukci vnějšího výrazu, vzniklého ovšem na základě toho, co bylo aspoň kdysi při studiu role jednou nebo několikrát prožito, u hereckého „**řemeslníka**“ máme co dělat jen s obecnou hereckou šablonou, používanou namísto bezprostředního výrazu. Má-li takový herec vyjádřit třeba škodolibost, bude mít „čelo a obočí zdviženo, u očí zpola otevřených vějířovitě vrásky, smějíci se ústa na jedné straně zdvižena.“ — Příklad: Děvku z chléva dostaneš, a ne Amálii! (Schiller: Loupežníci — Franz.) „**Smyslná žádost**“ se podle téže Langerovy příručky o mimice, vydané 1921, vyjadřuje zase tak: „**Obočí vysoko zvednuto, oči přivřené a zářící, ústa usměvavá, brada posunuta málo vpřed.**“ (Uveden příklad z Romea a Julie.) Od „**smyslné žádosti**“ je ovšem nutné odlišit „**smyslný chtíč**“, při kterém je čelo a obočí opět vysoko zvednuto, ústa „**smějící se a pootevřená**“, dolní čelist tentokrát „**silně a křečovitě**“ posunuta vpřed, žádostivý pohled směřuje zdola nahoru, „**nozdry rozšířeny**“. (Uveden příklad z Wildivy Salome.) Apod.

V souvislosti s podobnými výrazovými šablonami mluví Stanislavskij o konvenčních vnějších **znacích**. Znaky je i z hlediska sémiologie užitečné odlišit od **příznaků**. Samozřejmě, zásadní rozdíl mezi skutečným znakem v přísném smyslu a pouhým příznakem je ten, že mezi znakem a tím, co tento znak označuje (denotátem), není žádná jiná souvislost než právě znaková. To znamená, že mezi znakem a označovaným předmětem nebo jevem neexistuje žádná příčinná souvislost a podoba; tak je tomu u takových „**klasických**“ znaků, jakými jsou slova přirozeného jazyka. Ale mezi příslušnou hereckou výrazovou šablonou

Soubor z Bakova nad Jizerou uvádí Drdovy Hrátky s čertem



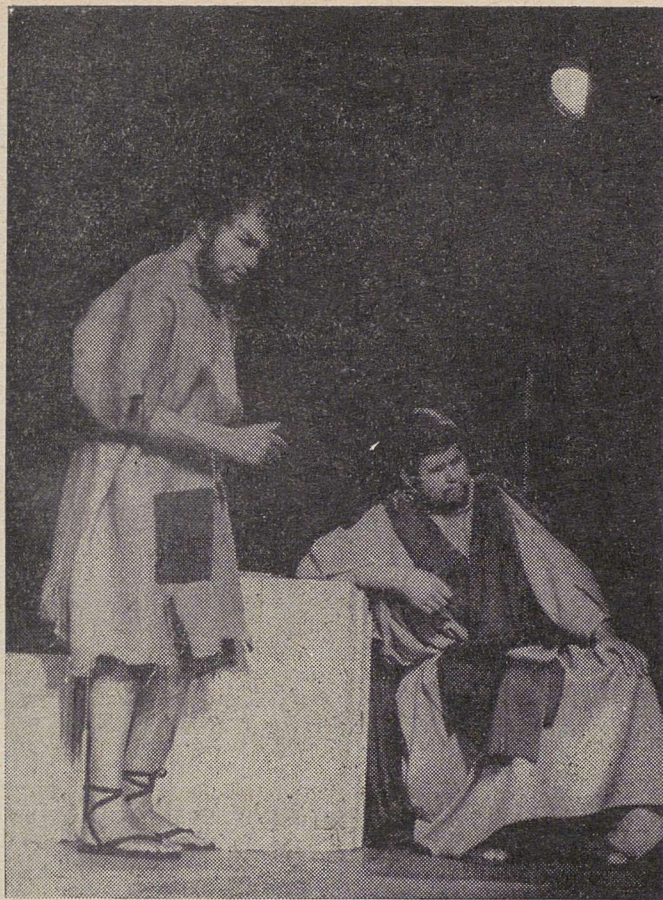
a prožitkem, který má představovat, existuje (alespoň v záměru) nějaká příčinná souvislost, a pokud se týká jejího vztahu k nějakému předpokládanému skutečnému výrazu takového prožitku, má mít přece jeho podobu. I když tedy mezi danou výrazovou šablonou a příslušným prožitkem nejde o souvislost bezprostředně aktuální, jde aspoň o souvislost a podobu sugerovanou. Po pravdě však taková výrazová šablona začíná v určitém okamžiku působit spíš jako příznak toho, že jakýkoli **skutečný** prožitek u podobného hereckého projevu chybí. Podtrhuji „**skutečný**“, protože ani za těchto okolností nelze mluvit o tom, že by podobná napodobenina nic nepředstavovala (neznamenala); představuje ovšem afekt, ale pouze herecký, případně divadelní (a takový afekt příslušný výraz obvykle doopravdy provází), tj. takový, který platí za herecký, případně divadelní také tehdy, bylo-li ho použito mimo jeviště a nikoli před kamerou, ale v tzv. běžném životě. Tím ovšem pozbývá podobná šablona skutečnou znakovou (a vůbec reprezentativní) funkci: celým obsahem příslušného hereckého sdělení je jenom sama (výrazová i emocionální) šablona.

VÝRAZ A OBRAZ; REPREZENTACE A SDĚLENÍ

Ani v případech, kdy je **výraz** citu potlačen a diváci se mohou o hrdinových prožitcích jenom domýšlet, není hercův projev pouze sám sebou, nýbrž znamená (reprezentuje) i něco navíc; například noblesu jako jistou ideální hodnotu: příslušné jednání je jejím znakem (v širokém smyslu; přesněji příznakem) a **obrazem**. Určení toho, co se tímto způsobem de facto reprezentuje, je přitom v takovém případě určitě snadnější než v případě výrazu nějakého aktuálně přítomného prožitku. Není se proto co divit, že například Jindřich Honzl namítá Stanislavskému, kterému jako by šlo jen o výraz skutečných citů, (které má divák identifikovat v takovém případě jenom z pouhých, ne vždy lehko rozlišitelných **příznaků**), že jeho požadavek spontánního výrazu vede k ignorování nutnosti dorozumění mezi hercem a obecnstvem, a mluví o protikladu mimického **sdělení** a **výrazu** u Stanislavského.

Je pravda, že pokud jde o to, co se jímí vlastně sděluje, jsou bezprostřední výrazy prožitků samy o sobě přinejmenším velmi nespolehlivé. Laboratorní výzkumy dokázaly, že ve skutečnosti neexistují žádné šablony pro výrazy jednotlivých citů: je zkrátka nemožné stanovit význam každého daného pohybu skupiny obličejových svalů a jednotlivých rysů tváře pro vyjádření určitých emocí, a určité výrazy tváře či určitá gesta s nějakými určitými city apriorně nesouvisí. Stejně průkazné je ostatně i proslulý pokus, který svého času podnikli Kulešov a Pudovkin, když vzali z jakéhosi filmu detail tváře filmového herce Mozžuchina, před revolucí v Rusku velmi populárního, který se na cosi díval s klidným, nic neříkavým výrazem, a slepili jej s několika záběry zcela rozdílných objektů: jednou byl za Mozžuchinovu tvář zařazen záběr s talířem polévky na stole, podruhé byla ke stejnému jeho výrazu připojena rakev, ve které ležela nějaká žena, potřetí záběr děvčátka, které si hraje s medvídkem. Účinek této montáže na publikum byl podle Pudovkina ohromující: mluvilo se například o tom, jak hladový byl výraz známého herce nad talířem s polévkou, jak hluboký smutek spatřili diváci v Mozžuchinových očích upřených na rakev a jak jemný úsměv se mu náhle objevil na rtech, když uviděl hrající si děvčátko.

To všechno svědčí jen o tom, že podobně jako slovní výraz, i mimický výraz nabývá daného výrazu teprve v kontextu, a tedy i o tom, že nějakým původním hereckým sdělením se nemůže stát bezprostřední výraz jenom o sobě, ale tím méně jen jeho vnější **znázornění** nebo vy-



Liška a hrozny (Bystřice) a Čapková Matka (Nezamyslice). Foto Stoll



obrazení, které ani zdaleka nelze ztotožňovat s obrazem: ten si při vnímání jednotlivých souvisejících elementů vytváří jaksi znovu teprve divák sám.

REPREZENTACE A IMITOVÁNÍ; „FORMA“ A „OBSAH“

Má-li evropský herec představovat spícího, znázorní „spánek“ zavřenými očima, určitou polohou těla, případně způsobem dýchání (k němuž mohou být event. připojeny jisté naturalistické podrobnosti). Herec japonského divadla Nô znázorní spánek prostě tím, že si dá před obličej (zakrytý maskou) rozevřený vějíř. Zatímco takové jednání se skutečným spánkem nikterak nesouvisí, evropský herec znázorňuje, napodobuje fyzické projevy člověka skutečně spícího. I když v prvním případě jde skutečně o znak a ve druhém jenom o příznak něčeho, co s viditelnou akcí samou nelze ztotožnit, obě herecké akce něco znamenají, představují, reprezentují.

Tak je možné říct, že každé herectví je představování. Tím se samozřejmě nemíní to, co rozuměl představováním K. S. Stanislavskij, tedy pouhou reprodukcí jen samotné vnější podoby, jinými slovy, vnější znázornění, vyobrazení, napodobení. Byla už řeč o tom, že jenom ta okolnost, že herec prožil příslušnou situaci své role alespoň někdy (jednou nebo několikrát) předtím, než v ní vystoupil, činí podle něho z „umění představování“ stále ještě opravdové umění. Stanislavskij činí podmínkou uznání nějakého hereckého výkonu za umělecký, můžeme-li jej pokládat za výraz alespoň v tomto smyslu. O jaký výraz ale může jít, napodobuje-li herec spícího? Copak nejde o pouhou reprodukcí — či lépe, imitování — určitých vnějších znaků? Jak je tedy možné mluvit o nějaké — a dokonce snad umělecké — reprezentaci?

Všechno tkví ve způsobu — ve formě — jak nějaký člověk spí. Uvedl jsem zavřené oči, určitou polohu těla a dýchání; ale lze také křičet ze spaní — a třeba se krčit před nebezpečím; otevřít ústa, ale i skřípat zuby. I spánek je možné pouze znázorňovat, imitovat, anebo skutečně **jednat**; i když postava sama jenom spí: jednat herecky za sebe, jako **autor** takového jednání. No co když se spící najednou zvedne, posadí se, zamává rukou, kterou zvedl jako když se hlásí ve škole, případně na schůzi, a opět se položí? A kolika jinými způsoby lze „spát“, aby se z toho dalo vyčíst, o čem asi člověk sní! S každým novým způsobem (**formou**) se samozřejmě mění **obsah** toho, co hercovo jednání představuje, i když jeho základní význam („spánek“) zůstává totožný (a toto jednání musí být srozumitelné jako „spaní“, aby se mohly uplatnit i jeho další významy). Ale právě o tenhle „základní“ význam či „původní“ téma, které mělo hercovo jednání „znázornit“ — tj. o reprodukci vnějších projevů spánku — jde ze všeho nejmíň; respektive teprve z konfrontace tohoto „zadaného“ tématu s tím, co k němu „přidává“ herec ze sebe a za sebe „navíc“, tj. z konfrontace obecné představy „spánku“ (ať „životní“, nebo divadelní) s konkrétním hereckým jednáním se stává postižitelným skutečný předmět reprezentace, tj. ten soubor představ, myšlenek a emocí, kterými je hercovo jednání vyvoláno a které potom samo probouzí (i když jejich obsah není v prvním a v druhém případě zdaleka totožný). Tento obsah je samozřejmě tím bohatší, čím více se vzpírá nějaké dodatečné „lapidární“ formulaci, jíž by snad bylo možné jej tlumočit, a čím méně můžeme být náchylní považovat hercovo jednání za pouhou ilustraci nějakého apriorně formulovaného tématu.

V tomto smyslu se „evropské“ herecké zobrazení spán-



Z nymburské inscenace Tvrdohlavé ženy

ku v zásadě vlastně ani tak moc neliší od jeho zobrazení v japonském divadle Nô: ani tam není nejdůležitější konvenční význam popsané akce s vějířem (tj. sám „spánek“), ale ten soubor představ, myšlenek a emocí, jaké probouzí konfrontace mezi „spánkem“ a rozevřeným vějířem, který si dá herec před oči. (Nepříliš obratným metaforickým opisem „rozevřeným vějířem spánku si zakrývá oči“ nelze obsah akce rozhodně vystihnout, ale z jistého hlediska je možné snad alespoň trochu přiblížit daný způsob vyjadřování; skutečný pokus o vystižení by nesměl přejít představu „této“ a „jiné“ skutečnosti, event. přítomnosti „zde“ i „jinde“ v témž čase atd.) Odlišnost obou přístupů souvisí přitom i s orientací na obraz postavy v „normálním“ evropském divadle a s kontemplativním zaměřením divadla Nô: ani v něm nejde o pouhou reprodukci jednou provždycky stanovených akcí, ale právě o kontemplaci, bez níž by nebylo kontemplance v hledišti.

REPREZENTACE A MÍMESIS; DUCHOVNÍ OBSAH HERECKÉHO PROJEVU

V knize *Můj život v umění* píše Stanislavskij, jak roku 1888 studoval v Moskevském spolku pro umění a literaturu pod Fedotovovým vedením roli barona z Puškinova Skoupého rytíře. Pro pětadvacetiletého herce je samozřejmě těžké, má-li zahrát starého člověka. Fedotov byl toho názoru, že bude pro něho lehčí, bude-li hrát opravdu věčného starce, a ne prostě staršího muže, protože takový „věčný stařec má jasnější obrysy“. A tak Stanislavskij zkoušel co nejdříve napodobit stařecké držení, jehož mechanismus přitom nejenom dokonale teoreticky pochopil, ale i fyzicky pocítil. Ale Fedotovovi se toho „stařectví“ zdálo až příliš: tak se podle něho opíči děti po starých lidech, je to jen šarže a vůbec je zbytečné se takhle namáhat. A tak Stanislavskij ubral, ale Fedotovovi to bylo pořád moc, a tak ubíral ještě a ještě, až z celé nápodoby „stařeckosti“ zbyl nakonec jen stařecký rytmus.

Vlasta Hilská srovnává v knížce *Japonské divadlo* tohle

místo ze Stanislavského s pokyny pro herce, jejichž autorem je geniální Motokio Seami (1363—1444): „Zdání stáří se nejlépe docílí, když herec dělá všechny pohyby poněkud opožděně za rytmem hudby. Uvědomí-li si to, může zůstat jinak docela živý a energický.“ Citované pojednání znamenalo v japonském kontextu totéž, co v evropském Aristotelés. Ústředním pojmem Aristotelovy Poetiky je **mímésis** (napodobování). Co píše o napodobování skutečnosti (**monomane**) Seami? „V napodobování má být odstín nepravděpodobného. Jde-li napodobení příliš daleko, naráží na skutečnost a přestává budit dojem pravděpodobnosti.“ Taková koncepce napodobení není přece tak vzdálená onomu pojetí, podle kterého se umělecké dílo **podobá i nepodobá** tomu, co známe „ze skutečnosti“, a které je ostatně velmi blízké obsahu Aristotelova pojmu **mímésis**, rozhodně vylučujícímu možnost plést si umělecké napodobení s imitací nebo s Kopíí, tj. s pouhou napodobeninou nějakého originálu.

Produkty napodobení nám podle Aristotela působí potěšení proto, že při jejich vnímání můžeme **poznávat a usu- zovat**, co daný předmět znamená. Podstata nespočívá ovšem v tom, že tu něco schází a my si to v procesu vnímání musíme při rekonstrukci daného obrazu prostě podle sebe nějak doplnit, nýbrž v tom, co je v samotném uměleckém produktu (v našem případě v hereckém jednání) objektivně přítomno. Lze směle předpokládat, že Fedotovova nespokojenost se způsobem, jakým hraje Stanislavský barona, vyjádřená připomínkou, že je tam toho stařectví až moc, nevyplývala z přesvědčení, že si některé rysy musí doplnit až samo publikum, ale ze zjištění, že tu de facto došlo k záměně tématu. Stanislavskij měl totiž představovat něco jiného než baronovo stáří: to sice muselo být součástí (jedním z motivů) daného obrazu, ale na prvním místě šlo přece o baronův charakter. O něco podobného jde ale i v citovaném pojednání o tom, jak má herec hrát starce, jehož autorem je Motokio Seami. „Hraje-li mistrovský herec roli starce, pokouší se naznačit tancem ušlechtilost a důstojnost muže vysokého věku“, píše. To znamená, že mu nejde ani tak o stáří jako takové, nýbrž o jeho pojetí (ideu). Jak v případě Stanislavského, tak v případě teoretika japonského divadla Nô máme tedy co dělat s přesvědčením, že vnější (fyzická) prokreslenost postavy nesmí dosáhnout toho stupně, že by sama stačila vyplnit prostor, který má být prostorem příslušného duchovního (ideového, příp. ideálního) obsahu — ať už jej, jako v prvním případě, představuje např. určitý charakter, anebo, jako v druhém, např. nějaká ideální lidská kvalita.

Tezi, že herectví je představování, mohou tedy v tuto chvíli doplnit: každé herectví je představování duchovních (ideových, příp. ideálních) obsahů. Herectvím zde samozřejmě rozumím herecké umění; ale můžeme (s tímto omezením) říci, že se vyslovená teze týká opravdu každého herectví? Anebo chceme snad upřít naturalistickému herectví status umění? Budiž rovnou řečeno, že nikoli. Někdy se také říká, že na jevišti (na rozdíl od filmu, kde vždycky jde o fotografii postavy či předmětu) je člověk představován člověkem, předmět předmětem, tělo tělem i akce akcí. Ve skutečnosti nepředstavuje tělo tělem či akcí akcí ani naturalismus. Ani v naturalistickém představení není tělo **jen** tělem, fyzický vnějšek **jen** vnějškem, hmota **jen** hmotou, ale vždycky zároveň i jeho nebo její **ideou**; jinak řečeno, v rámci hereckého výkonu reprezentují (být lze třeba říci, že pouhou) tělesnost, fyzickou vnějšnost, materiálnost, anebo (negativně) redukovanosť na tělo, na fyzický vnějšek, na hmotu. Tak tomu bylo i se zobrazením „stáří“ u Stanislavského. Jako by šlo jen o reprodukci jeho vnějších projevů; ale z výkladu obsaženého v knize *Můj život v umění* je dobře vidět, že šlo zároveň o sám princip těchto projevů: tedy nejenom o fyzické stáří, ale právě i o „stařeckost“. Naturalismus zrovna tak jako žádné jiné herectví není jen jakousi „formou“, ale i reprezentací jistého duchovního obsahu, od této formy neodmyslitelného, a hodnotíme-li jej negativně či pozitivně, hodnotíme jej tak proto, že odmítáme nebo přijímáme jeho ideu.

STŘEDOVĚKÉ DIVADLO

Kultura křesťanského středověku nadlouho, na dobré tisíciletí, přerušila divadelní tradici antického Řecka a Říma. Toto přerušení ovšem nemohlo být absolutní: týkalo se sice hlavního, určujícího divadelního proudu, jeho ideologie i estetiky, ale různými bočními cestami a cestičkami pronikaly do okrajových oblastí středověkého divadla (a skrze ně i do proudu hlavního) okrajové projevy antické divadelnosti (viz např. antický mimos, resp. mimos, a jeho předpokládanou souvislost s produkcemi středověkých jokulátorů).

Středověk vytvořil vlastní, svéráznou divadelní kulturu, která se vyvinula ze zcela nových zdrojů a zcela osobitým způsobem. Příčinným východiskem náboženského divadla, jež představuje hlavní proud středověkého divadelní kultury, byl křesťanský kult, zahrnující vedle kanonických obřadů (liturgie) i různé formy mimoliturgické, jejichž hranice nebyly tak přísné a připouštěly novoty. Právě v této nekanonické vrstvě, tematicky ovšem souběžné s liturgií, vznikla na kultovní půdě (v chrámě) ze skrovného zárodku velikonoční antifonie (střídavý sborový zpěv) nejstarší podoba křesťanského divadla. Po příkladu her velikonočních se zrodily vzápětí i hry vánoční. Proces pokračoval postupným narůstáním námětového okruhu a vyvrcholil ve 14. a 15. století v produkci **cyklických mystérií** (mysterium).¹⁾ Z původní krátké tzv. **liturgické hry** (nepřesnost termínu je z předchozího výkladu zřejmá), těsně spjaté s náboženským obřadem a předváděné kleriky latinsky v chrámě, se vyvinula velká lidová podívaná, provozovaná laiky v národním jazyce na náměstí nebo jiném veřejném prostranství po několik dnů (výjimečně i týdnů!).

Cykly předváděly biblické události Starého a Nového zákona (zvláště významné jsou hry o umučení Ježíše Krista — tzv. pašijové hry) i životopisy světců a jejich látkový rozsah byl impozantní: nezfídka obsáhl cyklus události od stvoření světa až po poslední soud. Největšího rozvoje dosáhly cyklické hry ve Francii (obrazově jsou doloženy pašijové hry ve Valenciennes roku 1547) a v Anglii (cykly v Chesteru, Coventry, Yorku), kde měly zvláštní podobu tzv. **pageants**: jinde běžné simultánní jeviště s řadou pevných, střídavě používaných hracích prostorů (mansionů) nahradil v Anglii systém pojízdných jevišť, instalovaných na vozech, z nichž každý opakoval svou scénu na různých štacích města před různým publikem. V českých zemích byl vývoj středověkého divadla přerušen husitskými válkami, takže dosáhl stupně cyklických mystérií jen ojediněle (v polovině 15. století v Chebu, německy). Značně opožděnou obdobou tohoto žánru středověkého divadla jsou u nás pololidové hry českého baroka, které vznikaly ve druhé polovině 18. století, ale provozovaly se ještě v minulém století (Lastibořská komedie o umučení, Semilská hra o vzkříšení atd.).

Středověké mystérie měly celou řadu osobitých znaků, jimiž se ostře odlišovaly od oněch žánrů divadla, jež vytvořil antický starověk:

- 1) Náboženská látka mystérií byla charakterem i pojetím **naivně historická**, i když se v ní prvky skutečné historie křížily s mýtem a legendou. Dějiny lidského rodu tu byly pojaty jako smysluplný proces (stvoření, vina, vykoupení a soud) a zároveň uzavřený, všeobsáhlý cyklus.
- 2) Základní ladění mystérií bylo vážné, ale nikoli tragické. Křesťanství jako světový názor založený na myšlenkách spásy je svou podstatou netragické. To samozřejmě nevylučuje možnost tragédie při partikulárním, dílčím pohledu na lidský úděl (viz např. barokní tragédie Calderonovy, Corneillova **Polyeukta**). Nevyvinula-li se mystérie v žánr tragický v antickém smyslu, třeba vi-

dět příčinu v tom, že pojímala obecný (nikoli jedinečný, zvláštní, výjimečný) lidský úděl totálně, celostně.

- 3) Úsilí o celostní obraz lidského údělu vedlo k námětové, žánrové a stylové různorodosti mystérií: vážné i tragické momenty se střídaly s prvky komickými a groteskními (čertovské výjevy), scény náboženské se scénami světskými, spiritualismus v látce se takřka hybridně spojoval s naturalismem v provedení. „Vysoké“ a „nízké“ se nejen nevylučovalo, ale tvořilo dokonce organický celek a názor.
- 4) Velký rozsah dramatické látky (důsledek celostního zaměření) vedl nutně k uvolnění dramatické kompozice: množství událostí s četnými příhodami epizodickými bylo předváděno ve volném chronologickém sledu, připomínajícím následnost epické, historické kroniky při základním jednotčím pohledu ideologickém.
- 5) Náboženská ideologie dostávala v mystériích výrazně lidové zabarvení. Naivně historická optika se protínala se soudobou optikou prostého, neurozeného člověka: dávné biblické děje se konkretizovaly soudobými zkušenostmi autorů, interpretů, diváků a tak do nich pronikaly prvky historicky cizorodé, jež se nám dnes jeví jako anachronismy.

Vedle mystérií vytvořilo středověké divadlo ještě jeden osobitý a nový vážný dramatický žánr. Je to **moralita**, náboženská hra alegorického charakteru s mravoučnou tendencí, v níž vystupovaly ztělesněné pojmy, ctnosti a neřesti, a řešily se různé teologické a etické spory. Nejslavnější moralitou je dílo z 15. století, známé pod anglickým názvem **Everyman** (česky **Kdokoli** ve smyslu „jeden každý“), ale zachované i v holandské verzi. Moralita je žánr povýšce středověký, ale některými svými složkami a postupy ovlivnila různé žánry dramatu renesančního i barokního (např. španělské „autos sacramentales“, jimiž proslul zejména Calderon). S trochou tolerance můžeme mluvit i o moderních obdobách morality, ať už v případě Brechtových „naučných her“ (Lehrstücke), sekularizovaných (posvětštělých) „moralit“ marxistického zaměření (Výjimka a pravidlo, Opatření, Přitakávač a popírač), nebo absurdních „moralit“ (či antimoralit) Eugèna Ionesca (Improvizace Almy, Židle).

UZAVŘENÁ A OTEVŘENÁ FORMA V DRAMATU

Ve své známé knize **Geschlossene und offene Form im Drama** formuloval německý teatrolog Volker Klotz (s použitím Wölfflinovy terminologie) dvě základní, protichůdné tendence dramatické tvorby: tendenci **k uzavřené neboli tektonické formě** a tendenci **k otevřené neboli atektonické formě**. Uzavřenou formu charakterizují tyto znaky: děj je výsekem z většího celku — část je předváděna jako celek; kompozice děje je pravidelná, symetrická; jednota místa, času a děje; převaha vnitřního nad vnějším, celkového nad jednotlivým, ideje nad látkou; omezený okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou jednotné a vysoce stylizovány. V otevřené formě se naproti tomu předvádí celek ve výsecích, tvořících samostatné části; kompozice je nepravidelná, asymetrická; rozmanitost místa, času a děje; celek, k němuž se směřuje, je empirickou totalitou, světem empirické skutečnosti; široký okruh dramatických postav; jazykové projevy jsou stylově nejednotné, diferencované.

Klotzovo dělení se může jevit příliš schematické. Nesmíme však zapomínat, že se jedná o stylové **tendence**, které se sice málokdy uplatní v plném rozsahu, ale o jejich existenci nelze pochybovat. Pro náš účel je důležité, že plně vystihují protichůdný charakter dvou divadelních kultur, z nichž vyrostlo moderní divadlo: antická tragédie je výchozí podobou uzavřené dramatické formy se všemi jejími atributy, kdežto středověké mystérie představují zřetelnou tendenci k dramatické formě otevřené.

★ ★ ★

Teprve v epoše renesance se skutečný pokus o obnovení opuštěné tradice antického divadla. Italští humanisté —

vzdělanci se snažili v průběhu 16. stol. vlastní tvorbou vkřísit základní žánry antického dramatu. Pokud jde o tragédii, neplodila renesance Itálie jediné významné dílo, které by překročilo svou dobu [důležitější je vedlejší produkt snahy o napodobení řecké tragédie: nově vzniklý druh hudebního divadla, **opera**], zato sehrála významnou roli jako iniciátor, reformátor divadelního prostoru a zprostředkovatel námětů. V oblasti teorie objevila pro novou dobu Aristotelovu **Poetiku** a z ní vyvodila závěry pro soudobé dramatické tvoření. Julius Caesar Scaliger ve své latinské poetice z roku 1561 učinil z Aristotela normu, měřítko hodnot. Lodovico Castelvetro, jenž přeložil do italské **Poetiku** (1570), formuloval v komentáři zásadu tří jednot (místa, času a děje), čímž zahájil nekonečnou řadu teoretických úvah, sahajících až do dneška.

V 17. století pokračuje tímto směrem **francouzský klasicismus**, který dává dogmatickému, normativnímu výkladu Aristotelovy estetiky a teorie literatury definitivní podobu, ale navzdory mezím, jež si vytýčuje, vytváří pozoruhodnou původní dramatickou literaturu.

KLASICISTICKÁ TRAGÉDIE

Věk Ludvíka XIV. chápal antiku nehistoricky, nedialekticky jako nadčasový ideál. Věřil, že cesta k dokonalému dílu je cestou napodobení antických vzorů a vyžaduje proto zachování určitých pravidel, jež jsou odvozovány z Aristotela a Horatia (list **Ad Pisones**, běžně nazývaný **O umění básnickém**). Zkresloval základní zaměření Aristotelovy **Poetiky**, jež měla ryze **empirický** charakter (zobecňovala praxi řeckého umění), když její závěry proměňovala v závazné estetické **normy**.

Klasicistická estetika přesně vyhraňuje charakter jednotlivých žánrů a vymezuje jejich hranice. Rozlišuje žánry **vysoké** (tragédie, epos) a **nízké**. Námětem tragédií jsou osudy vznešených hrdinů antické nebo historické provenience (časový odstup je považován za podmínku divadelní iluze v tragédii). Mísení žánrů, slučování vysokého a nízkého je nepřipustné. Děj tragédie, rozdělený do pěti aktů, má být jednotný, má se odehrávat na jednom místě a v krátkém časovém úseku (zde uvažovány různé hranice od 12 do 48 hodin): má být přísně zachována jednotka děje, místa a času.²⁾

Jestliže u doktrinářů typu Chapelainova převládají estetické příkazy a zákazy, největší kritik a estetik té doby Nicolas Boileau vyjadřuje ve svém **Básnickém umění** (1674) i pozitivní program klasicismu, jehož hlavní cíl spatřuje v napodobě přírody, v níž se spojuje pravda, krása a rozum. Pro tragédii žádá pravdivost v kresbě mravů a charakterů, pravděpodobnost děje a Aristotelův „soucit a bázeň“ zmírňuje na „půvabný soucit“ a „mírnou bázeň“.

Tuhý řád klasicistického umění, založený na přísné hierarchizaci literárních druhů a žánrů, přímo odráží společenskou strukturu stabilizovanou a hierarchizovanou absolutní monarchií Ludvíka XIV. „Vůdčím řídícím principem klasicismu v jeho nejčistší formě je idea Řádu, zpevněného a udržovaného dogmaticky zachovávanými zákonitými normami, přísně respektovanou hierarchizací a přesnou rozčleněností struktury, ať již jde o literaturu jako celek, literární druhy a žánry, jednotlivá díla i literární jazyk. Jako idea Řádu byla v absolutní monarchii reprezentována monarchou, tak i literatura měla a uznávala svou nejvyšší autoritu. Boileau byl v této oblasti tak uznáván jako král, který mohl o sobě říci: „Stát, to jsem já.“ (Karel Krejčí: **Česká literatura a kulturní proudy evropské**)

Napodobivá snaha francouzského klasicismu dosahuje paradoxního výsledku: tragédie, nejskvělejší plod demokratických Athén se v rukou klasicistických „napodobitelů“ přeměňuje v žánr **dvorský**, v němž se hraje o urozených **pro** urozené. I když klasicističtí tragikové zpracovávají náměty výhradně nesoučasné, převzaté převážně z antiky (z řecké a římské tragédie, z římských historiků apod.), jejich díla jsou proniknuta duchem doby a její ideologií. Zvláště markantní příklady skýtá tvorba největšího básníka klasicistické tragédie Jeana Racina (1639–1699).

Berenika (1670) si bere námět z římských dějin (pramenem byly Suetoniovy **Životy císařů**). Děj nemohl být jednodušší. Dá se shrnout do jediné věty: římský císař Titus se zřítá své lásky k judské královně Berenice, protože jeho cit je v rozporu s římským právem a mravem. Přítomnost třetí osoby, Berenčina neúspěšného ctitele Antiocha, komplikuje hlavní vztah a vytváří milostný trojúhelník, v němž ten, který je milován, nemůže dát Berenice svou ruku, a ten, který jí svou ruku nabízí, není milován. Charakteristickým rysem Racinova pojetí lidského údělu je skutečnost, že citový svět není autonomní. Proti němu stojí svět zákona, práva, povinnosti. Tragický hrdina musí podřít cit rozumu a ve vyšším zájmu se lásky zřítí. Tragika **Bereniky**, této tiché, nekrvavé tragédie, nespočívá v osobním pádu tragického hrdiny, ale v trýznivé nadosobní oběti, týkající se různou měrou všech tří protagonistů.

Podřízením osobních zájmů jedinců vyšším zájmům státu, příznačné téma Racinovo, je velmi přesným výrazem dobové absolutistické ideologie. Tragika, plynoucí z konfliktu mezi citem a povinností, je tragikou **zvolenou**. Tragičtí hrdinové klasicismu nejsou **obětmi vnějšího osudu**, ale **činiteli svého osudu**, lidmi činu a vůle. (V dílech druhého velkého tragického básníka té doby, Pierra Corneille, je právě vůle vystupňovaná často až do křečovitého titanismu, ohniskem tragického dění.)

Antická tragédie byla tragédií lidských **osudů**; klasicistická tragédie je tragédií lidských **činů**.

Klasicistická psychologizace tragédie (dosahující svého vrcholu právě v Racinovi, v jeho mistrné dušezpytné technice, postihující nejjemnější odstíny vášní a nálad) má však svou mez v idealizujícím a zevšeobecňujícím (typizujícím) pojetí tragických charakterů, vylučujícím vše nízké, výjimečné a nahodilé.

Ideologický aspekt Racinových her je dokonale vyvážen krajní objektivitou ve zpodobení povah a mravů. V dle vrcholném, ve **Faidře** (1677), jako by tento aspekt ustoupil do pozadí a převládala psychologická analýza zločinné vášně. Drama Faidry, jejíž bezuzdná láska k vlastnímu synovi Hippolytovi způsobí smrt jich obou, je zpracováno jako složitý komplex vnitřních svárů: láska — žárlivost, nenávisť — svědomí, vášeň — povinnost, cit — rozum. Iracionální, nevyzpytatelný a nevládnutelný pudový element přehluší hlas rozumu a přináší tragické ovoce. Faidřin mstivý triumf nad Hippolytem se obrací v porážku: Faidra si tváří v tvář katastrofálním důsledkům své neblahé vášně uvědomí svou vinu a trestá se vlastní rukou.

Svou krutou objektivitou vzbudila **Faidra** rozhořčení Racinových vrstevníků. Nicméně přes rozličnost tragického principu a opachnost vyústění lidských osudů má „nemravná“ **Faidra** stejnou etickou orientací jako umravnělá **Berenika**.

Jean Racine byl typickým dítětem své doby. Idea Řádu, pronikající jeho dramatické koncepce a řešení, určila i jeho uměleckou tvůrčí metodu. Racine jako básník a dramatik přijímal a dodržoval klasicistická pravidla a dosahoval při této přísné řeholi maximálního uměleckého účinku. A co víc: pohyboval se v tomto úzce vymezeném prostoru s překvapivou lehkostí a samozřejmostí, jež budí dojem naprosté svobody. Zcela ve smyslu Goethova výroku: „... teprve v omezení se ukáže mistr.“

ZDENĚK HOŘÍNEK

1) V Itálii se jím říkalo „sacra rappresentazione“, v Německu „Mysterienspiel“, v Anglii „miracle play“. V kontinentální terminologii bývá pojem **miraculum** (mírákl) vykládán odlišně jako příběh ze života hříšného člověka, v jehož dráze nastane obrát zázračným zásahem Panny Marie nebo některého světce.

2) Závazným veršem klasicistické tragédie byl **alexandrín**, 12slabičný rýmovaný slabický (tj. s normovaným počtem slabik) verš vzestupného spádu se stálou dieresí (přerývkou) po šesté slabice.

STŘEDOVĚKÝ JARMARK

Koncepci celodenní akce — Středověký jarmark — zpracovali ing. Vladimír Milota a Jan Paulů. Na starobylém Kostelním náměstí s dominantou kostela se rozhodli rozestavit prodejní stánky s některými lákavými prodejními artikly. Do spolupráce byly zaktivizovány místní prodejní družstva a obchody. Režiséri se rozhodli, že všichni prodáváci budou krojováni a Kostelní náměstí od ranních hodin uzavřeno a střeženo zbrojnoši. Teprve příjezdem nymburského rychtáře, který prověří jakost zboží ve stáncích, bude jarmark zpřístupněn veřejnosti. Hodina otevření byla stanovena na 10 hodin dopoledne. Pro Hálek to znamenalo, že herci přišli k líčení okolo půl sedmé. Do akce bylo zainteresováno 100 členů Háliku, 35 prodáváčů, jezdecký oddíl TJ Lokomotivy Nymburk a skupina SSM Poutníci. Po zahajovacím průvodu od Hálkova městského divadla na tržiště před kostelem se město naplnilo tisíci obyvateli celého okresu. Chlapci ve zbroji měli co dělat s masami lidí v ústí uliček na Kostelní náměstí.

Pro zpestření celodenního programu na tržišti byli přizváni pražští šermíři, kteří se ihned zapojili do hálkovských akcí. Mezi ně patřil příjezd vězně, ohlašování prů-

běhu soudního líčení heroldy s doprovodem, projíždění hlídek na koni, oznámení, kdy se koná poprava odsouzeného. Příjezd Elišky Přemyslovny byl ohlášeno na sedmou hodinu večerní. Pro tento účel bylo vybudováno lešení mezi pilíři kostela. Na touz hodinu byla ohlášena poprava rychtářova syna Johlina. Pro závěrečný obraz dne byla zvolena poslední scéna z Nymburské rychty.

Závěrečné zkoušky byly na dvoře Hálkova divadla a devítileté školy. Generálka, tajená před veřejností, byla v pozdních hodinách večerních na Kostelním náměstí, které bylo v ten den poprvé osvětleno halogenovými reflektory. Projekt slavnostního osvětlení hradeb, náměstí a kostelní věže vypracoval člen souboru Zdeněk Válek. Při příchodu souboru na náměstí ke generální zkoušce očekávalo soubor asi 1500 lidí. S využitím vyslaček, magnetických tlampačů, lidí na věži, u Labe, v Kaplance (hradební věž) jsme zahájili generálku a provedli ji celkem čtyřikrát.

Celé večerní dění bylo nafilmováno do krátkého filmu (druhý díl) o městě Nymburce a průběhu oslav sedmistého trvání. Kostýmy k tomuto účelu zapůjčila Čs. televize, masky prováděl televizní maskér. V den produkce byli všichni členové souboru v maskách od 7 hodin ráno do 21 hodin večer. V průběhu dne se v kostýmech zúčastňovali ve scénkách na náměstí. V 18,30 hodin přišlo na Kostelní náměstí kolem sedmi tisíc lidí, kteří byli namačkáni hlava na hlavě.

HLEDÁNÍ A PODNĚTY DĚTSKÉHO DIVADLA

Na rozdíl od konvenční přípravy divadelního představení, kde mnohdy převládá napodobivá reprodukční forma hry, má dětská dramatická hra výrazné rysy tvořivé. Nepřípůsobuje děti představám dospělých, ale citlivými inspirovatelnými podněty rozvíjí jejich vlastní tvůrčí schopnosti a tím celou osobnost.

I v tomto pojetí dramatické práce s dětmi zůstává námět, textová předloha či scénář půdorysem činnosti dramatických kolektivů. Členové porot dětských divadelních přehlídek v okresech a někdy i v krajích mi dají za pravdu, že dramaturgie většinou neoplývá originálními náměty a novými inscenačními postupy. A to bývají na těchto přehlídkách soubory vybrané, průměrné často sahají po nejdostupnějších, většinou tradičně pohádkových textech a mnohde je ještě dnes připravují metodami běžnými v souborech dospělých.

Naštěstí sem nepatří naše špičkové dětské a mládežnické dramatické kolektivy, které mají i na zahraničních přehlídkách dobrý zvuk. Domnívám se, že také některé cizí soubory přicházejí na tyto festivaly často s inscenacemi, které by pro divadlo mohly být podnětem.

Na loňském festivalu v rakouském Judenburgu vystoupil místní velmi početný dětský soubor. Známý příběh o Krysaři byl předveden jako scénická kantáta s početným sborem a hudbou dětských interpretů. Výchozím scénickým principem bylo slovo vypravěče, píseň dětského sboru, hudba. Pohyb zde byl omezen na tvoření jakýchkoli živých obrazů.

Naproti tomu západoněmecký soubor mládeže z Westfálska vyšel z improvizací a z vyjadřovacích prostředků zvolil pouze pohyb a jednoduché jednoslabičné zvuky. Jeho představení nazvané „Klece“ se snažilo postihnout touhu a marný zápas lidského jedince ve světě znásilňované tvrdé a brutální strojové mašinérie připomínající fašismus.

Na přehlídce v St. Lambrechtu vystoupil dětský soubor z jihozápadního Villachu s Krügerovou hrou „Maximilian Pfeiferling“. Osm děvčat a pět chlapců si během hry vyměňovalo trička s výraznými nápisy jmen rolí, které představovali. Nešlo tu jenom o efektní výměnu úloh; děti tak byly nuceny podívat se na sebe očima rodičů, poznat jejich těžkosti a pomoci jim hledat cesty k nápravě. Děti z Villachu nenechaly pasívně sedět ani dětské publikum. Zapojovaly je do her i do vytváření živé scény [např. stro-

my ve větru znázorňovali vybraní malí diváci pohyby paží apod.).

Soubor katolické mládeže ze Štýrska uvedl perskou pohádku od Samada. Do programu přehlídky o své hře napsal: „Samad ukazuje v tomto pohádkovém příměru, že také malý a utlačovaný má bojovat za své právo. Ne hladovějící perské děti, kterým pohádku vypráví, jsou vinny svým osudem. Je to bohatá horní vrstva, která je vykořisťuje a nechce jim dát to, co jim patří. A proti této nepravdě se má ten malý vzepřít — nejenom v Persii.“

Myšlenková závažnost Samadovy pohádky připomíná textové předlohy sovětské. Pročítal jsem v poslední době několik ročníků moskevského časopisu Vozatyj. Téměř v každém čísle tohoto časopisu pro pionýrské vedoucí najdeme hru nebo scénku pro děti. I tady se potkáme s hledáním nových neotřelých námětů a v poznámkách režisérů s popisem nových inscenačních postupů.

Hudební komedie Vladimíra Lastočkina „Druhý duben“ začíná 1. dubna, kdy se děti vyvádějí aprilem. A tu přijdou na originální nápad. Když existuje den, kdy se může podvádět a lhát, proč by nemohl být den, kdy nikdo nikoho podvádět nesmí. A tak ve třídě slavnostně vyhlásí 2. duben za Den absolutní pravdy. A teď nastanou potíže. Třída je třeba se přiznat, že se opisovalo, vyjde najevo, že pionýrský oddíl téměř nepracuje, učitelce literatury děti otevřeně řeknou, že její výklad není zajímavý. A tak se těžkosti hromadí a rozšíří se i do rodin.

Velmi často se v sovětských textech objevuje tvar, který u nás téměř neznáme: krátké výstupy, které mohou tvořit spoje libovolných programových čísel při školní besídce, na táboře apod. Tyto mezihry slouží jako spojovací články programu, který by jinak působil roztržitě. Spojovací výstupy často nespolehají jenom na slovo, ale na podstatně účinnější akci, bohatě využívají improvizace a zapojují do hry dětské diváky. Podstatné je, že program spojují jednou myšlenkou a dávají mu ucelený tvar dětského kabaretu.

Uvážíme-li, že moskevský časopis Vozatyj je pouze jedním z dramaturgických zdrojů, máme za to, že sovětské dramaturgické kolektivy jsou bohatě zásobeny texty.

Cesty divadla dětí a mládeže charakterizuje hledání, experiment, riziko prohry. A těch bychom se bát neměli.

JOSEF MLEJNEK

tip pro vás

Ze sovětské dramatiky se k nám dostává stále více skutečně zajímavých her. Náměty čerpají takřka jíc z všedních dnů, zdánlivě neatraktivní, ale nápaditě a odvážně je zpracovávají. Živě a aktuálně korespondují s pocity a názory dnešního publika. Sovětským dramatikům se daří objevovat i nejskrytější problémy, nuancovat lidské vztahy, odhalovat to, co brzdí rozvoj socialistické společnosti.

Dvě hry, na něž dnes chceme z této produkce upozornit, se úspěšně hrají v profesionálním divadle a někteří ochotníci se s nimi nebo alespoň s jejich názvy již setkali.

Most nebo také **Případ most** od gruzínského autora Alexandra Čchaidzeho (přeložila Drahoslava Janderová) je dramatem, které nemilosrdně krok za krokem, jak postupuje mladá právnička, odkrývá vinu pečlivě či snad jen pohodlně zastrčenou a lhostejně svalenou na nevinného. Nad napínavým příběhem je varovný prst angažovaného a upřímně zaujatého tvůrce: pozor na neodpovědnost, nevědomost, pozor na povrchní kariéristy, na zbabělce. Je tu i neskrývaná sympatie k ústřední hrdince, účta k její čistotě, opravdovosti a přes ní i účta k spravedlnosti a těm, kteří ji v zájmu nás všech hájí.

Při realizaci hry v ochotnickém souboru je třeba pečlivě zvážit herecké síly, protože jakýkoliv falešně nasažený tón by mohl oslabit její vyznění, zlehčit to, co autor zamýšlel. (7 mužů, 3 ženy.)

Druhý text — **Ptáci naší mladosti** — je z Moldávie. Jeho autorem je Ion Drutse (přel. Jiří Matějček — 6 mužů, 8 žen, kompars). Ani tato hra není pro realizaci v amatérském kolektivu jednoduchá. Zdánlivě možná ano. Odehrává se na moldavské vesnici dnešních dnů, je zalidněna postavami výrazných charakterů, skýtá mimořádnou hereckou příležitost pro starší členku souboru (teta Rutsu), ale jen zkušený režisér může postihnout zvláštní poezii a určitou nostalgii její atmosféry, která ji právě ozvláštňuje a povyšuje nad běžnou hru ze současnosti. Starý rodinný svár, jenž stojí ve hře za celým dějem, obráží však bouřlivé přeměny společenské, válečné útrapy, omyly i proměny lidských vztahů za všech situací.

Uvážlivější a obezřetnější hospodaření s devizami ukládá ochotnické dramaturgii, aby se vystříhala volby titulu z oblasti devizově vázané. Čas od času se však objeví ze západní dramatiky titul, jenž je v devizovém zpravodajství DILIA označen jako volný. Takovým jsou i **Tamboři aneb Tři na lavičce** od známého italského dramatika Aldo Nicolaje (v překladu Jana Makariuse). Pokrokový autor ve své tragikomedii odhaluje bezcitné

zacházení se starými lidmi, proniká do jejich bezútěšného světa, jenž je kolem nich vytvářen bezohledností mladších, často i vlastních dětí, proniká však i do jejich intimního světa, naplněného sny a vzpomínkami. Je to smutná komedie, a i když vypovídá o společnosti, jež má jiný sociální řád, přece jen v mnohém je apelující i pro nás. Materiálně zajištěné stáří, výhody, které poskytuje socialistické zřízení — to vše ještě pro starého člověka nemusí znamenat pocit štěstí, protože k němu neodmyslitelně patří i láska a pochopení blízkých. Nicolajova hra je komorní svým příběhem i svým obsazením. Dva starší muži a žena v ní najdou velké a krásné herecké party.

Po třech vážnějších hrách bude poslední ze čtyřlístku veselejší. S humorem se ve svém **Rozvodu po maďarsku** zamýšlí maďarský autor László Tabi nad otázkami manželství. Vytváří si pro potřeby této satiricky míněné hry nové vládní opatření, jímž se ruší všechna dosavadní manželství, pokud nebudou znova oběma partnery potvrzena. Pocitem náhlé svobody se zatočí hlavy i hlavních protagonistů hry. Ovšem jen na chvíli... A jejich vystřízlivění je opět momentem k rozvinutí vtipných dialogů a situací. Hra je určitě divácky vděčným titulem a vybrat si ji může i soubor méně zkušený, ale s lidmi, kteří mají smysl pro humor. **hš**

ZÁPISNÍK

Vyznamenávání znojemských ochotníků

BRNO V prosinci min. roku uskutečnilo KKS celokrajskou poradou odb. pracovníků pro slovesné obory a předsedů okresních poradních sborů pro divadlo. Probíral se plán práce na letošní rok a účastníci vyslechli přednášku o současných úkolech kritiky v amatérském divadle. Téhož dne se uskutečnila porada krajského poradního sboru. V kraji letos hodlají obnovovat mimořádnou péči vesnickým souborům, pro něž se uskuteční i krajská přehlídka ve Hvozdné. V plnění tohoto i dalších náročných úkolů jistě pomůže dohoda mezi KKS a krajskou odbočkou SČDU, jejíž návrh byl na zmíněných poradách projednáván. — Při Vysokoškolském klubu SSM vzniklo div. studio PIRAM, vedené režisérkou M. Havlíčkovou. Zahájilo činnost inscenací adaptovaných povídek Jana Weisse Sny Kristiny Bojarové. — Koncem listopadu se již počtvrté konal na jevišti Večerního Brna mezinárodní festival pantomimy neslyšících. —



S dobrou iniciativou přišlo Obvodní kulturní a vzdělávací středisko Brno III, když u příležitosti Měsíce čs.-sov. přátelství uspořádalo ve spolupráci s Městským kulturním střediskem S. K. Neumanna a Městskou radou ZUC již čtvrtý ročník recitační soutěže O PLAKETU VŘSR. Ve třech kategoriích (žáci do 16 let, recitátoři 16—20 let, interpreti nad 20 let) vystoupilo tu 105 recitátorů s vlastním výběrem dvou básní ruské a sovětské poezie. Soutěže se zúčastnili žáci ZDŠ, studenti brněnských středních škol, učni i vysokoškoláci.

ZNOJMO Jak jsme již v časopisu zaznamenali, nedávno zde vzpomínali 75. výročí postavení divadelní budovy. Při té příležitosti se sešli ochotníci, kteří zde působili několik desítek let, a dokázali slavnostní jubileum zbavit formalnosti. V současné době má znojemský soubor 52 aktivních členů — z nich přes polovinu mladých.

BRNO-VENKOV Přes 40 ochotníků z okresu se zúčastnilo tří denního semináře uspořádaného OKS v rekreačním středisku Radost v Lelekovicích. Bohatý program zahrnoval přednášky a semináře, ale i ukázky z práce Divadla jednoho herce. Úvodem promluvil Dr. Král o státní kulturní politice, režisér Státního divadla v Brně St. Fišer hovořil o základech režijní práce s přihlédnutím k muzikálovému žánru, vedoucí technického úseku Divadla bři Mrštík Karel Julíněk seznámil posluchače s procesem výroby dekorací, Václav Müller z téhož divadla besedoval na téma: Spolupráce režiséra, výtvarníka a osvětlovače při přípravě inscenace, doc. M. Mrázková z JAMU vedla seminář nazvaný „Psychofyzické vytváření jevištní postavy“ a konečně herec M. Částecký ze Státního divadla v Brně provedl ukázkou ze své připravované inscenace na téma románu R. Merleho: Smrt je mým řemeslem. Závěrem tohoto internátního setkání byla společná návštěva premiéry inscenace W. Shakespeara Tragický příběh dánského prince Hamleta v brněnském Divadle bři Mrštík.

ROSICE Také okres Brno-venkov se přihlásil s vlastním festivalem ruských a sovětských her. Byl uspořádán na závěr Měsíce přátelství v Rosicích u Brna. Vedle her pro dospělé Chirurg Platon Krečet A. Kornejčuka, sebrané ochotníky z Babic u Brna, a Arbuzovovy hry Romance ve třech, kterou provedli členové OB Pratec, měl festival na programu i loutkovou inscenaci SZKP Tišnov — divadlo Mladost: Pohádka o mošně, turbanu a pasýřské šalmaji. Karasovo divadlo téhož SZKP sehrálo hru Braginského a Rjazanova Sůva.

SOBĚŠICE Divadlo mladých v Brně-Soběšicích připravilo pro své nejmenší diváky inscenaci pohádky G. Schulze Čertovy zlaté vlasy. V režii Jindry Okleštkové, dlouholeté obětavé pracovnice a budovatelky tohoto sympatického souboru, vystoupila převážně mladá ochotnická směna. Mužské role převzali přátelé z Pratec, Bohuš Vojta a Miloš Seknička. Dojízdním na zkoušky i představení z poměrně vzdáleného místa prokázali, že pro zaníceného divadelníka není při práci překážek.

LETOVICE Již tradičně se v podzimní sezóně v letovickém SZK koná setkání divadelních amatérů blanenského okresu, na němž kromě odborných seminářů proběhne i soutěž v přednesu monologů a dialogů. Odborné besedy vedli herec SD Brno Boleslav Roček a režisér DbM Brno Pavel Rímský. Soutěžní porotě předsedal herec DbM Mojmír Heger. V soutěži monologů si palmu vítězství odnesl tentokrát hosté z okresu Vyškov, s. Hanáková za přednes pohádky o vose z Nezvalovy Manon Lescaut a s. Riga za monolog z Hamleta. V dialogích zvítězili členové souboru z Velkých Opatovic Tomáš Dosedla a Marie Bedalová, kteří předvedli ukázkou ze hry Bukovčanovy Luiglio srdce. Druhodu cenu udělila porota členům pořadajícího SZK Letovice, třetí ochotníkům z Olomoučan. Ukázka ze zkoušky souboru ZK Metra-Blansko, který provedl část vlastního muzikálového přepracování Gogolovy Ženitby, vyvolala bouřlivou diskusi, která rozdělila asi 80 přítomných do dvou skupin. Jedni souhlasili s touto úpravou, jiní hluboce nesouhlasili. Na výsledek inscenace si však teprve musíme počkat. Zdařilé setkání bylo završeno společenským večírkem s tancem.

KAMENICE NAD LIPOU Nositelka Zlatého Tylova odznaku, Jarmila Hanzálková, byla loňského roku vyznamenána od ministra kultury titulem „zasloužilá pracovnice kultury“. Jarmila Hanzálková vede v Kamenici nad Lipou již 27 let školní soubor Lipka. Pracují v něm ve dvou věkových odděleních děti od první třídy po celou školní docházku, někdy až do maturity. Mají v pravidelných souborových schůzkách dramatickou výchovu, hrají si mimické etudy, učí se básním, slovnímu vyjadřování, pěstování fantazie. Recitují ve skupinách na různých politických, pionýrských a jiných shromážděních, spolupracují se Sborem pro občanské záležitosti a s místní lidovou knihovnou, v níž připravují večery poezie. A ovšem i každoročně hrají divadlo. To je vždycky vyvrcholením nadšené práce. Starší děti, které právě nehra-

jí, pomáhají ve všem, co je kolem představení třeba. Soubor se zúčastnil s úspěchem mnoha soutěží, dvakrát hrál na Šrámkově Písku. Několikrát natáčel pro rozhlas, Televizní noviny a Vlastovku. Za ušetřené peníze pořádá soubor zájezdy do velkých divadel. Při této příležitosti se uskutečnila řada besed se známými umělci. Děti k souboru lnou, každá generace ho opouští nerada. Na rozloučenou dostávají knížku o divadle s věnováním, podepsanou všemi dětmi současného souboru. Píší své vedoucí, navštěvují ji, když přijedou domů ze studií a ze svých pracovišť, zájímají se o to, co se v souboru dál děje. Při patnáctém, dvacátém a pětadvacátém jubileu sjeli se i první členové, kteří soubor zakládali. Jarmila Hanzálková píše pro svůj soubor také hry. Šest jich vydala Dilia, z toho tři byly také přeloženy do slovenštiny. Na jaře uvedou novou hru své vedoucí „Sněhurka z hájovny“.

Dr. E. NOVÁKOVÁ

OLOMOUC Bezručovo divadlo pracujících při ZK ROH Olomouc si získalo další příznivce nastudováním hry J. K. Tyla Strakonický dudák. Hru nastudoval soubor u příležitosti 30. výročí osvobození naší vlasti. 19 repríz a stálý zájem diváků byl nejlepší odměnou souboru, který nemá vlastní scénu a zkouší v nevyhovujících podmínkách. Strakonický dudák je po určité umělecké stagnaci souboru krokem vpřed. Nadšení mladých ochotníků a zkuš-

nosti těch starších vytvořily v režii Karla Nováka představení, které navázalo na úspěchy souboru ze šedesátých let. Titulní roli vytvořil mladý člen DOS Olomouc Rudolf Stárz. Režisér Karel Novák pracoval s charakteristickými symboly jednotlivých obrazů a velmi efektně je doplnil promítáním diapozitivů. Také reprodukováná scénická hudba na lidové motivy byla vhodným funkčním doplňkem. Soubor Bezručovců připravuje na počest XV. sjezdu KSČ hru Člověk, muž, džentlmen opět v režii K. Nováka s R. Stárzem v hlavní roli.

M. PEZLAR

NÁMEŠŤ NAD OSLAVOU Vedení kulturního domu se rozhodlo provést úpravu bývalé zámecké jízdárny a vytvořit tak divadelní prostor, v němž by našel důstojný divadelní stánek domácí soubor i soubory v Náměšti hostující. Návrh vypracoval šéf výpravy Divadla bratří Mrštíků v Brně A. Vorel, světelný park navrhuje Vašek Müller z téhož divadla. Práce se nezastavila ani v zimním období a tak mohou hlavní garantky akce ing. A. Palas a K. Oulehla spolu s místními doufat, že se dobré dílo brzy podaří.

PETROVICE Okresní přehlídka divadelních souborů okresu Kutná Hora se loňského listopadu zúčastnily soubory: OB Zbraslavice (Alois Jirásek — Lucerna), Jitřenka při ZDŠ Uhlířské Janovice (Dagmar Jandová — Čarodějný bál), DS

Z olomoucké inscenace Strakonického dudáka



při gymnáziu Čáslav (Curt Corrinth — Trojané) a DS ZK ROH skláren Kavaller Sázava (Miloslav Stehlík — Mordová rokle).

KOUTEK SAL SČDO Na počest XV. sjezdu KSČ uzavřely členské soubory SČDO SAL hodnotné socialistické závazky. Vítězný soubor loutkářské části soutěže aktivity Pimpler z Prahy bude metodicky pomáhat dětskému souboru OKD v Praze 4 a pro předvolební schůze připraví pět kulturních pořadů. Soubor Zdravíčko z Třebíče uspořádá v červenci 1976 kulturní brigádu pro děti z Jihočeského kraje (členové souboru věnují na tuto akci týden ze své dovolené a uhradí si cestovní výdaje). Pražská Jiskra se zavazuje předat SAL výtěžek jednoho mimořádného předsta-

vení a její členové si nově upraví prostory divadla. — Ve dnech 20.—23. listopadu se konal v Olomouci II. ročník výběrové nesoutěžní přehlídky amatérských loutkářských souborů — Čechova Olomouc. Přehlídka nese jméno Františka Čecha (8. 5. 1898 — 19. 11. 1951), věhlasného moravského loutkáře, který po dlouhou dobu ovlivňoval svojí prací literární i organizační tvář našeho amatérského loutkářství. SAL SČDO byla jedním z aktivních pořadatelů (zabezpečování náplně Zpravodaje, vedení besed se soubory, ceny pro všechny vystupující kolektivy). Členové Svazu patřili při festivalovém dění mezi nejaktivnější a tvořili nejmeně polovinu účastníků. Všechno nasvědčuje tomu, že Čechova Olomouc je také festivalem svazovým. PSL

sovětské divadlo

Divadlo Maxima Gorkého v Leningradě uvádí dramatzaci novely Vladimíra Těndrjakova **TRÍ PYTLE ŠPATNÉ PŠENICE**. Děj se odehrává koncem války a hlavní postavou je předseda kolchozu Fomič, který místo aby odevzdal všechnu pšenici okresu, rozdělí tři pytle kolchozníkům. Autor se zamýšlí nad otázkou důvěry, skutečné i domnělé viny. Na scéně Velkého činoherního divadla Maxima

Gorkého hru režíruje národní umělec SSSR G. A. Tovstono-
gov.

Valentin Katajev, autor oblíbených komedií Ztřeštěná neděle, Kvadratura kruhu a Milión trápení, vydal nedávno pozoruhodnou prózu nazvanou Oberonův kouzelný roh, kde se propletá realita s fantastikou, fakty a fikcí (kniha vyšla nedávno v českém překladu). Časopis Těatr uveřejnil v poslední době jeho hru nazvanou **FIALKA**, kde vystupují dvě osoby — bývalí manželé, dnes už staří lidé, kteří hodnotí na sklonku svých dní svůj život.

Hru věnovanou generaci otců a dědečků vytvořil také Alexej Arbuzov. Nazval ji **STAROMÓD-NÍ KOMEDIE** a vystupují v ní rovněž dva staří manželé, vy-

JELENA KAPLINSKÁ

BRUSÍRNA DIAMANTŮ

(ukáзка)

PŘELOŽILA ALENA MORÁVKOVÁ

Z REPERTOÁRU MOSKEVSKÉHO DIVADLA
SOVREMENNÍK

Pozn.: Hra autorky střední generace Jeleny Kaplinské Brusírna diamantů byla příznivě hodnocena na Festivalu dramatiky národů SSSR. Tématem je všední dělný život obyvatel jednoho starého moskevského činžáku, určeného ke zbourání. Bydlí tu dělník Sokolov se svým synem Petkou, inženýrka Jelena Semjonovna se svou dospívající dcerou Lelkou, zdravotnice Glaša s mužem Fjodorem a sestrou Dusjou, která si na pobyt ve městě nemůže zvyknout, a další. Autorka se zamýšlí nad životními koncepcemi, osudy i denními starostmi obyvatel domu. Vyzdvihuje obětavost i morální hodnoty současníků a kritickým postřehem stíhá zbytky maloměstství.

a. m.

GLAŠA (u sporáku): Proč mám ze všech sourozenců největší kliku? Protože myslím na to, co bude zejtra. Máme štěstí, Dusjo. Město dělá svoje a my se taky přičiníme. Tady je hromada lidí. Každý se musí starat sám o sebe. Chytit dobrej kvartýr. Tady jsme si užili svoje. Slyšelas, co povídal instalatér? Potrubí jako řešeto. A kolik let jsme v tom bydleli! Teď si polepšíme, chápeš?

DUSJA: Chápu. Mám nakrájet cibuli?

GLAŠA: Počkej. V práci si vyžádám doporučení a pracovní posudek. Ty u nás bydlíš sedm let. Slávek se zrovna narodil a teď už chodí do školy.

DUSJA: Sedm let... Odjela jsem zrovna na podzim, po žních... Jakkap se asi vede Zacharoví, nic nepíše. Jenom mě pozdravuje po Fjodorovi... jakápak asi byla úroda?

GLAŠA: Poslouchej mě přecel! Úroda! Jaká byla, taková byla. Zachar se stará o svoje a my taky. Měj strpení, Fjodor přijde co nevidět.

DUSJA (s povzdechem): Třeba napíše dopis.

GLAŠA: Co seš taková... abych za tebe přemejšlel!

SOKOLOV (vejde a rozhlíží se): Dobrý večer, vaříte? Vaříte?

GLAŠA (koketně): Staráme se. Sice jsme jednou nohou tady a druhou tam, ale jíst se musí.

SOKOLOV: Správně. Ba co víc — až vkročíme oběma nohama do komunismu, přesto snídaně, oběd i večeře neztratí nic na aktuálnosti.

GLAŠA: Vy mužští máte svoje názory. Vy o komunismu a my o novém bytě.

SOKOLOV (postaví konvici na sporák): Novej kvartýr není špatnej. O tom se nám jenom sní.

GLAŠA: Ten náš sen se brzy vyplní. Na jaře se stěhujeme. **SOKOLOV**: Fjodor dostal byt? (Radostně) Blahopřeju!

GLAŠA: Kdepak Fjodor! Ten si o nic neřekne. Vyspí se a znovu adijé! Služba je služba. Budou bourat náš barák. Takže si můžeme vzájemně blahopřát!

SOKOLOV: Jak to víte?

GLAŠA: Instalatér s tím přišel. A náš důvěrník si obul galoše a někde šmejdl. Ověřuje si to. Anebo se snaží chytit něco lepšího. Aby byl první. Vidíte, dneska svítíme na plný pecky. Dusjo, teď můžeš krájet cibuli.

SOKOLOV: Na jaře budeme mít světlou kuchyň. Teď se tmavý nastavěj.

GLAŠA: Co kuchyň! Každý dostane samostatnej kvartýr! Například Dusja je samostatná osoba, tudíž má nárok na samostatnej pokoj. To znamená dvoupokojovej byt pod uzavřením.

SOKOLOV: Slávek už je velkej, Dusja by si měla najít práci. **GLAŠA**: To je její věc... a kdyby nebyla zaměstnaná, tak jí pokoj nepřidělí?

SOKOLOV: Tak jsem to nemyslel. Zato vy myslíte na všechno, Glašo.

DUSJA (náhle): Glaša je nejchytřejší z rodiny.

SOKOLOV (s úsměvem): Já jsem se jí nechtěl dotknout.

GLAŠA (míchá cosi na pánvi): Co se vrháš na sousedy? Neboj se, nebude dlouho trvat a budeme si žít jako páni. (Někdo klepe)

FJODOR (vejde v železničářské uniformě s kuffíkem): Buď zdrav, sousede! (Glaše) Myslel jsem, že máš noční...

GLAŠA (obejde ho): Matřona to vzala za mne. Taková novina! Na jaře zbourají náš barák,

zbrojení bohatými životními zkušenostmi.

Divadlo Stanislavského uvádí novou komedii Eduarda Radzinského **MONOLOG O MANŽELSTVÍ**, koncipovanou jako hudební komedie. Autor zůstává věren svým mladým hrdinům podobně jako v komedii ještě jednou o lásce a ve hře 104 stránky o lásce. V Divadle Majakovského režiruje národní umělec SSSR A. Gončarov novou autorovu hru **BESEDY SE SOKRATEM**.

Alexandr Chmelik, i u nás známý jako autor komedie *Můj přítel Kolka* a dalších her pro mládež, napsal komedii ze současnosti, nedávno otištěnou v časopise *Téatr*. Má název **MUŽI, NOSTE KLOBOUKY!**

Běloruský dramatik Kondrat Krapiva, autor u nás kdysi mnohokrát uváděné komedie *Kdo se směje naposled*, vytvořil pro minské divadlo Janka Kupaly drama **BRÁNA NESMRTELNOSTI**, kde se prolínají dvě roviny — reálná a snová a kde hrdinové uvažují o problémech života i o smrti. Režisérem úspěšného představení je V. Rajevskij.

T. I. PELTZEROVÁ, členka moskevského Divadla satiry, která předvedla své vrcholné komediální umění i pražským divákům při pohostinském vystoupení v Praze v listopadu minulého roku (v inscenacích Beaumarchaisovy Figarovy svatby a v Etudách z malého domu autorů Arkanova—Gorina) se dožívá sedmdesátí let. Toto ju-

bileum ji zastihuje v plné práci na nových inscenacích.

Hru **SVOU CESTOU** Rustama Ibrahimbekova, známého u nás díky *Žena za zelenými dveřmi* a jako lev, uvádí moskevské Divadlo v Malé Bronné v režii J. Radkeviče.

Divadlo Sovremennik po úspěšném uvedení Vampilových Provinčních anekdot v režii V. Fokina, kde herečky zaujal především O. Tabakov, v současné době nastudovalo novou komedii Viktora Rozova **ČTYŘI KAPKY** s O. Tabakovem a N. Doroninovou v hlavních rolích.

Režisér Anatolij Efros je tvůrcem nevhodné inscenace nové hry Michaila Roščina **ESALON**, v níž se autor pokouší neobvyklým způsobem vyrovnat s vá-

lečnou tematikou na osudu několika žen, evakuovaných za války z Moskvy i se svou továrnou. Režisér Efros nastudoval Roščinovo drama pohostinsky na scéně MCHAT.

NEDOKONČENÝ DIALOG je hra V. Čičkova, kterou autor reaguje na nedávné chilské události. Hlavní postavou je bývalý chilský prezident. Hru má na repertoáru moskevské Vachtangovo divadlo.

ČIČIKOVOVO PUTOVÁNÍ — tak se jmenuje dramatizace nasmrtelných Gogolových *Mrtvých duší*, kterou uvádí leningradské Puškinovo divadlo v režii N. Šejka. Autory dramatizace jsou A. Volodin, R. Timenčik a N. Šejko.

AM

dostaneme nové byt. (Dusja hledí na Fjodora) Dusjo, prostři na stůl! (Dusja se přiblíží k Fjodorovi)

FJODOR: Co na mě koukáš? Zachar nestihl přijít k vlaku. Asi má moc práce. Přistěť ti určitě přivezu psaní. (Dusja se otočí ke sporáku)

GLAŠA: Dej sem kufr! Seš unavenější, víd...

FJODOR (skrývá úsměv): Do pokoje to ještě donesu. (Sokolovovi) Jak se daří, sousede?

SOKOLOV: Možná hůř než tobě. **FJODOR**: Neublížujete Glaše?

GLAŠA: Já se nedám!

SOKOLOV: Snažíme se nikomu neublížovat.

GLAŠA: Pojdme, Fečko, umeješ se... (vede ho ke dveřím) ale pozor, prej máme děravý potrubí...

FJODOR (omluvně): Tak se měj, sousede. (Odhází)

SOKOLOV (tíše k Dusji): Jestli chcete, seženu vám práci u nás ve fabrice. Máme večerní školu i průmyslovku. Když chcete žít ve městě, ať z toho něco máte, Dusjo...

DUSJA (klopí hlavu): Kolikrát jsme už o tom mluvili...

SOKOLOV: Utíká to, utíká. Pamatuju, jak vás Glaša přivezla... malou, hubenou a tichou jako myšku. Pěstovala jste na okně zeleninu. Náš Petka, učitelský, vytahoval sazenice. Dostal co proto.

DUSJA: Byl jste na něj moc přísnější. Kluka zajímalo, co se to v tý hlíně děje.

SOKOLOV: Zpočátku jste brečela... stejskalo se vám.

DUSJA: To bylo ze začátku...

SOKOLOV: A teď?

DUSJA: Časem všechno přebolí.

SOKOLOV: Někdo se časem zapomíná smát i plakat, jiné zase naopak.

DUSJA: Léta nezastavíme...

SOKOLOV (dívá se na ní, pak pootevře víčko konvice): Děti šly do kina. Jelen Semjonovna se brzy vrátí... Víte, Dusjo... Já osobně na tom bourání prodělám... Jelen Semjonovna se o nás s Peťkou starala ode dne, kdy jsem pochoval Kátu. Teď už je Peťka dospělý člověk. Já nakonec zůstanu sám... měl jsem na to myslet dřív, ale... srdce si nedá poroučet. (S úsměvem) Létům taky neporučíme.

GLAŠA (vběhne): Dusjo, honem! (Sokolovovi) Potkala jsem naši hvězdu. Takovýhle podpatky, šaty podle poslední módy. Zvěstuju jí novinu a ona jen mávne rukou. (Náhle) Jakápak to je herečka! Všecko je jen flanc. Podpatky, šaty, nabarvený řasy... Copak opravdový herečky bydlely v takovémhle baráku? Ty na ulici nepotkáš, jezděj v autě. A tahle nese z pekařství bochník černého chleba.

SOKOLOV: Nechce ztloustnout! **GLAŠA**: Hm, kaloriel Dusjo, dnes Fjodorovi kalorie. (Sokolovovi) Já jako zdravotnice mám na to jiné název. (Odběhne a Dusja za ní)

SOKOLOV (do rohu, v němž sedí Jurij Leonidovič a čte noviny): Promiňte, voda utíká.

JURIJ LEONIDOVÍČ: Tak, tak. (Čte dál, Sokolov vypne plyn)

JELENA SEMJONOVNA (vejde): Vy jste ještě tady, Ivane Kuzmič? Ten váš třetí cech nám dal co proto! Zatím jsme stihli pouze kosmetické úpravy. Ale dnes už vás to zlobit nebude. To je čaj?

SOKOLOV: Vy všechno stihněte... až se stydím. Děti šly do kina a já... nestihl ani umýt nádobí...

JELENA SEMJONOVNA: Stará písnička. Nádobí mají umýt děcka! Dejte sem konvici, takhle přijdete pozdě do práce. (Odejde)

SOKOLOV: Už jdu. (Vyjde za ní. Jurij Leonidovič obrátí stránku. Vejde Dusja, tiše umývá pánvičku a zase odejde. Ve dveřích se potká s Jelenou Semjonovnou)

JELENA SEMJONOVNA: Juriji Leonidoviči, utká vám kával blyšíte? Hodláte ji ještě dneska pít?

JURIJ LEONIDOVÍČ (vzhlédne od čtení): Copak je?

JELENA SEMJONOVNA: Velké novinky!

JURIJ LEONIDOVÍČ: Mě žádné kuchyňské novinky nezajímají.

JELENA SEMJONOVNA: Poslyšte, copak nejste ani trochu patriot? Kolik let žijeme v tomhle baráku? Kdysi kolem nás bydleli samí staří a my jsme byli zelené mládí. Pamatujete, jak jsme přenocovali v kuchyni, když nás bombardovali? Považovali jsme tuhle kuchyň za nejlepší úkryt. A vy — vy jste tuhle kuchyň hájili jako lev! Díky vám se uchovála! Za posledních dvacet let jste mě málem donutil na to zapomenout!

SOKOLOV (objeví se ve dveřích oblečen): Na shledanou, Jeleno Semjonovno.

JELENA SEMJONOVNA: Dobrá. A o Pétu se nebojte.

SOKOLOV: Díky za báječnou polívku. (Odejde a za ním se tiše vytratí i Jurij Leonidovič)

LELKA (vejde spolu s Peťkou): Už víš, mámo?

PEŤKA: To je něco pro nájemníky! Už bylo načase zbourat tuhle barabiznu.

JELENA SEMJONOVNA: Barabiznu? Máš pravdu. Postavili ji

začátkem devatenáctého století — po požáru Moskvy. Téměř sto padesát let... V dětství jsem si představovala, že náš dům stavěli tesaři v kožených zástěrách, bavlněných kazajkách, vlasy podvázané... Vzpomínám, jakou radost měla maminka, když nám dali tenhle byt. Bylo mi tenkrát sedm let, ale dobře se na to pamatuji. Později zavedli plyn, horkou vodu, rozhlas po drátě... tys chodil do první třídy, Péto... Když dělníci odešli na oběd, pokoušel ses zasekávat potrubí bez nich. Dům to vydržel... A tady se nám podepsala válka (hmatá po stěně), sem dopadla střešina bomby. Stačilo pár centimetrů a ty, Leiko, by ses nikdy nenarodila. Řeknete, barabizna. Ale tenhle dům zasluhuje úctu. Čestně obstál ve všech zkouškách.

PEŤKA (zamračně): Ukažte, budu utrat. (Popadne utěrku) **LELKA** (jako by se vzpomínala): Promiň, mamí! Ukaž, umeju nádobí!

JELENA SEMJONOVNA (vesele): Konečně vám to došlo!

LELKA: My to s tou barabiznou nemysleli vážně... To víš, denně vidíme Grigorije Iljiče nebo Jurije Leonidoviče...

JELENA SEMJONOVNA: Představ si, že Jurij Leonidovič hájil náš dům. Ano... mráz, mráz, bomby, hlad... noční služby na půdě. Jednou před mýma očima zneskodnil bomбу. Ano, ano... Z půdy pokřikoval na messerschmidty a častoval je těmi nejhoršími nadávkami... Připadá mi, že tenkrát vyplýval veškerou svojí slovní zásobou. Od té doby mlčí... Náš dům má svojí historii... Všechno umyto? Dobrá, jdeme spát. (Odhází)

MALÝ DIVADELNĚ TECHNICKÝ SLOVNÍK



OBJEKTIV — opt —

soustava skleněných čoček v různých optických přístrojích. Jedním z nejdůležitějších údajů, kterými jsou určeny vlastnosti objektivu, je jeho ohnisková vzdálenost (viz) udávaná v mm a označena malým „f“ (viz Fokus). Dále nás zajímá tzv. světelnost objektivu, určující množství svět. paprsků procházejících jeho hmotou. Poněvadž každá jednotlivá čočka má určité dané vlastnosti, schopnosti, ale i vady, je kvalitní O. složen z několika částí, které mají tuto soustavu co možná zlepšit.

OBLEKAČ — div —

(„garderobier“) — pracovník nebo pracovníce, mající na starosti péči o soubor kostýmů určité inscenace. Před představením je expeduje ze skladů, rozvěšuje do šatů, pomáhá hercům s jejich oblékáním, opravuje jejich drobné vady, po představení zařizuje jejich očištění a uklád.

ODLITEK — div —

výtvarná reprodukce reliéfu, šperku, ozdoby, medaile atd. získaný odlitím do formy. Podle účelu může být sádrový (patinovaná sádra), z latexu, různých pryskyřic, dentakrylu, epoxidu atd. Pracovní postup: z originální plastiky (třeba i z živé hercovy tváře) se smut negativní otisk — forma — do něho je provedeno odlití, které po ztuhnutí hmoty může být různě barveno.

ODPOR — el —

(označován velkým „R“) je odpor materiálu kladený průchodu el. proudu. Jeho velikost je závislá na tvaru, jakosti a fyzikálním stavu odporového materiálu. Tzv. měrný odpor je odpor drátu o délce 1 m při $\varnothing$ 1 cm².

ODPORNÍK — el —

součástka, používaná převážně ve slaboproudé elektronice, obecně nazývaná „odpor“. Je to keramické tělíčko opatřené odporovým materiálem a dvěma vývody (viz bočník, šunt, reostat). Tento materiál je slitinou niklu, mědi a manganu (nichrom, megapyr, nikeln aj.). Základní vlastností odporníku je jeho daný el. odpor.

ODPOROVÝ REGULÁTOR — el —

„reostat“ — zařízení, jímž lze měnit pomocí zařazovaného množství a tloušťky odporového drátu v elektrickém obvodu průchod elektromotorické síly — jinými slovy: zařízení, kterým na starých regul. soustavách ovlivňujeme v divadle svítivost jevištních osvětlovacích těles. Poněvadž se na OR mění nespoteřebovaná el. energie v teplo, jsou reostaty značně ne hospodárné a nahra-

zovány jinými regulačními systémy (viz: autotransformátor, regulátor).

OHM — el —

jednotka el. odporu, označená poslední hláskou řecké abecedy „Ω“. 1 ohm je odpor vodiče, v němž při napětí 1 volt protéká proud jednoho ampéru (viz). [viz].

OHMŮV ZÁKON — el —

nej důležitější zákon v elektrotechnice, vyjadřující vztah mezi napětím (V), proudem (A) a odporem (R) a také jejich vzájemnou závislost v daném elektrickém obvodu. Je vyjádřen těmito vzorci: $U = I \times R$, $I = U : R$, $R = U : I$ (U = el. napětí, I = el. proud, R = el. odpor). Známe-li alespoň dvě veličiny, snadno vypočteme podle vzorců zbývající (např. velikost pojistek, průřez vodičů atd.).

OHNISKOVÁ VZDÁLENOST — opt —

je vzdálenost označ. malým „f“ na optické ose čočky (objektivu), udávaná od středu čočky po ohnisko („F“), v němž se procházející světelné paprsky protínají. U čoček spojných, kladných neboli konvexních je bod „F“ za čočkou, u rozptylných, záporných neboli konkávních, před ní. — V divadelní praxi nás „f“ zajímá zvláště při volbě vhodného objektivu při promítání, poněvadž ovlivňuje velikost výsledného obrazu. Čím je delší (např. f — 150 mm u Medirexu), tím je obraz menší a naopak. Na každém objektivu je „F“ nebo „f“ označena.

OKR — výt —

anorganické barvivo, získané pálením železité hlinky. Může být žluté, hnědé až červené. V divadelních dílnách se používá k malování dekorací.

OSVĚTLOVACÍ KABINA — osv —

místnost nebo stanoviště, odkud je v divadelních sálech řízen chod světelného parku. Podle ČSN 34 1310 je OK elektrickou provozovnou. Kromě dobrého výhledu na jeviště má mít i spolehlivý odposlech a akustické spojení se stanovištěm osvětlovače a ostatními místy (osv. most, režijní pult atd.). Kromě scénického regulátoru a jištění jednotlivých okruhů musí tu být k dispozici i ovládání hledištních světel, ruční hasicí přístroj, lékárnička a poučení o První pomoci při úrazu el. proudem. V malých divadlech je tu umístěno i zařízení zvukařské.

OSVĚTLOVACÍ TECHNIKA — div —

podle ČSN 34 1310 — Elektrická zařízení v divadlech a kulturních domech, rozumíme pod OT soubor tří druhů osvětlení: jevištního (scénického), hledištního a pomocného (nouzového). K jevištní OT patří regulační zařízení,

reflektory, světlomety, projektory, pevná instalace rozvodu včetně přenosných aparátů, kabelů a osvětlení notových pultů. OT je obsluhována osvětlovači (viz) a udržována elektroúdržbářem.

OSVĚTLOVACÍ ZKOUŠKA — div —

je součástí tzv. technické generálky, při níž je prakticky proveden předem připravený osvětlovací program budoucí inscenace, to je základní nasvícení jednotlivých částí hry. Osvětlovači směřují a barví světelné stopy, provádějí zápis o jednotlivých světlidlech, případně ozkouší (bez herců), zda lze osvětlovací scénář realizovat v souvislosti s rytmem scénických akcí a technických přestaveb kulis. OZ je řízena režisérem, výtvarníkem a vedoucím (mistrem) osvětlovačem.

OSVĚTLOVACÍ SCÉNÁŘ — osv —

písemné poznámky v textu hry, vizící ke ke změnám osvětlení scény. Jeho jednotlivé části jsou číslované a u každého čísla jsou zaznamenány světící okruhy (světlidla) a jejich intenzita. Dále poznámka o narážce (textové, hudební, taneční, scénické), na niž provede manipulát regulátoru příslušné číslo změny.

OSVĚTLOVAČ — osv —

pracovník, obsluhující osvětlovací techniku v celku nebo její část (manipulát regulátoru, mostař, „štychař“, jevištní podlahový osvětlovač, údržbář). Podle ČSN 34 3100 má mít každý samostatně pracující osvětlovač (a to i v zařízeních ROH a ZUČ) elektrotechnickou kvalifikaci.

OPALIZACE — osv —

rozptýlení základního světelného paprsku na tzv. „mléčném“ — opalizovaném — skle. Ačkoliv toto sklo pohlcuje cca 50 % světelnosti, je i v osvětlovací technice rozptýl požadován. V takovém případě nařezáme tabulku opal. skla na 2 cm proužky, ty vložíme do rámečku na filtr a máme rozptýlku, výborně změkčující „tvrdou“ světelnou stopu čočkového reflektoru.

ORCHESTRÍŠTĚ — div —

podle ČSN 73 5260 — Výstavba divadel a kulturních domů je orchestríště součástí jevištní budovy, místem vyhrazeným pro účinkování hudebního souboru (orchestru). Obvykle je O. situováno do prostoru před oponu a předscénou a ponořeno cca 200 cm pod úroveň jevištní podlahy. (Mluvíme o „bazénu“ orchestríště.)

ORNAMENT — výt —

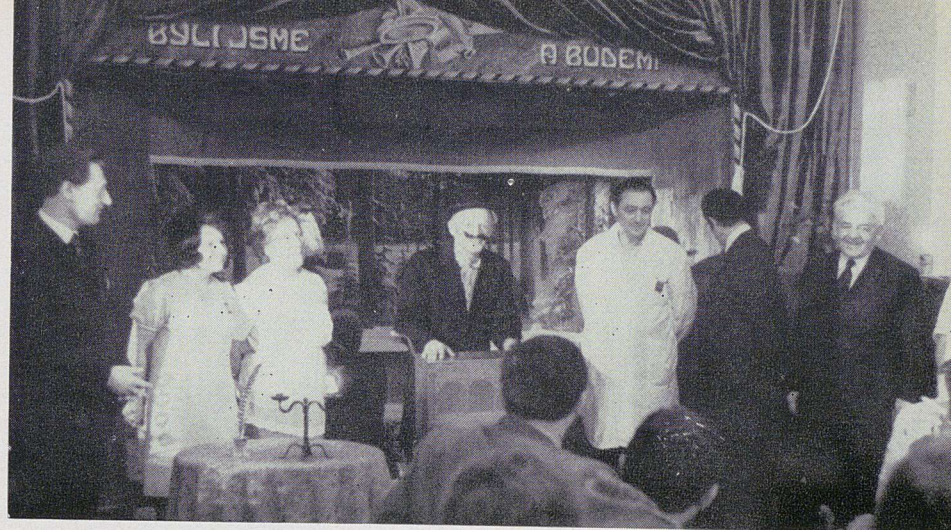
umělecká ozdoba různých architektur nebo oblékání, opírající se o stylizované schéma geometrických, přírodních, figurálních nebo abstraktních tvarů (viz: meandr).

OZVUČENÍ — zvuk —

„amplifikace“ — nejvhodnější rozmístění reproduktorů v sále a tak směřovaných, aby při použití mikrofonů nevznikala tzv. zpětná vazba, projevující se pískáním zvukového zařízení.

Toto číslo mělo redakční uzávěrku v prosinci 1975

Amatérská scéna, ročník XIII (Ochotnické divadlo, ročník XXIII), číslo 2, únor 1976. Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46. Redakce: Jiří Beneš [vedoucí redaktor], Pavel Bošek. — Grafická úprava Nina Roháčková. — Technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 110 00 Praha 1, Kravovská 8, tel. 26 4351—8, linka 249. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. — © Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1976.



CÍL VESNICKÝCH OCHOTNÍKŮ

Na Vysoké 1975 vzpomíná fotoreportér Štoll





Gogolovy drammatizované Mrtvé duše uvádí činohra Národního divadla. Foto Sochůrek