

amatérská scéna

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK II

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XI

ČÍSLO 1
LEDEN 1965





V BUDOVĚ STAVOVSKÉHO DIVADLA
NÁRODNÍ DIVADLO

SVOBODNÝ PRACOVNÍ KOLEKTIV ČLENŮ ČINOHRY
PRVNÍ ZAHAJOVACÍ PŘEDSTAVENÍ

V neděli dne 17. června 1945 v 18.30 hodin

ALOIS JIRÁSEK

LUCERNA

Hra o čtyřech dějstvích a šesti obrazech

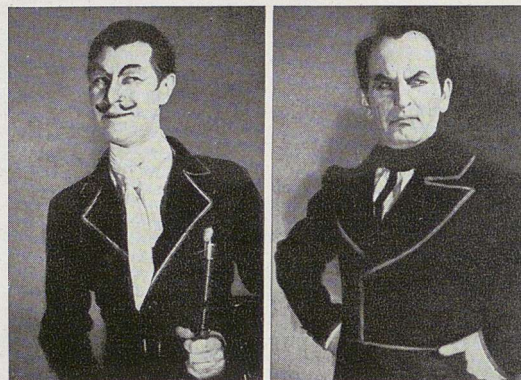
Režie: VOJTA NOVÁK,
 výtvarník: CYRIL BOUDA, scénická hudba: KAREL KOVAROVIC,
 řídí: ALEXANDR PODASEVSKÝ

Osoby:

Mlynář	Ladislav Boháč
Mladá kněžna	Jitka Seřabová
Dvořan	Josef Grass
Vrchní	František Smolík
Bába	Leopolda Dostalová
Hanička	Elena Hájková
Zajíček, učitelský mládenec	Karel Hüger
Braha, sekretář	Jaroslav Vojšta
Zima	Jaroslav Prácha
Sejtko	Jan Pírec
Klásek	Ladislav Pešek
Klásková	Albina Putová
Michal	Ludvík Veverka
Ivan	Václav Vydra
Pan Franc	Stanislav Neumann
Mušketýr	Karel Kolář
Žán, komorník	František Roland
Komorná	Stanislava Strobachová
Kroužilka	Václav Svorec
Votruba	František Velebný
Farář	Edvard Blažek
Zahradník	Viktor Roubal

Zámeční úředníci, družičky, rychtáři
 Děj za onoho času ve mlýně, na zámku, v lese a v lesním zámečku

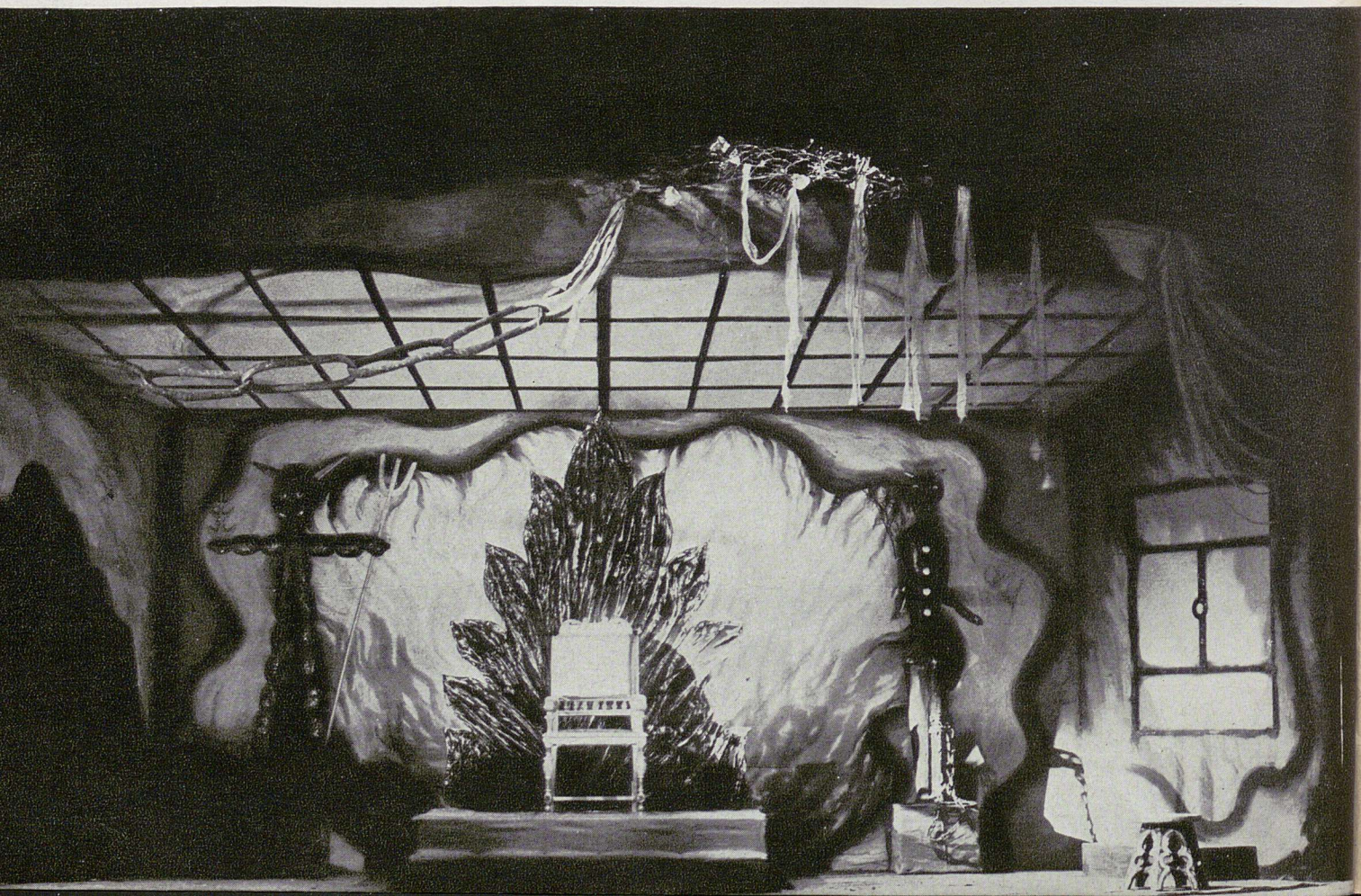
Konec ve 21.15 hod.



Na snímcích Josefa Henricha Ladislav Pešek a Miloš Nedbal z první poválečné inscenace Drdových Hrátek s čertem (v rolích Lucia a Solferna).

Plakát zahajovacího představení Národního divadla po revoluci

Autorem scény Hrátek s čertem byl Václav Gottlieb ml.



SÍLA TRADICE

JEPTIŠKA SE CHCE VDÁVAT

Poslední hra Miloslava Stehlíka *Konečně marná sobota* začne nejdřív vyprávět příběh o neobvyklém milostném trojúhelníku. Textilačka Monika, bývalá jeptiška, vystřídala několik partnerů a teď se — před zraky celé továrny — prudce zamilovala do ženatého muže. Situace je o to komplikovanější, že tento Jarda je manželem vedoucí ženské brigády socialistické práce, v níž Monika také pracuje. Posláním hry není však řešit jen tento milostný vztah, který položil naléhavé a svízelné morální otázky před celou ženskou brigádou.

Když dramatik postupně odkrývá pozadí Moničiny a Jardovy lásky, objevuje se nám vlastní téma a smysl Stehlíkovy hry: ukázat zápas lidí, kteří byli ovlivněni iluzemi. V druhé polovině hry, uprostřed tohoto komediálně realistického žánru, se zjeví dramatický motiv, jenž je téměř z oblasti absurdního divadla a který odhalí další a hlavně společenské souvislosti rozpadu Vlastiny manželství s Jardou, i rozpadu této brigády socialistické práce. Vlasta totiž doma píše kroniku brigády. Zatímco kolektiv se stále víc rozpadá, zatímco se rozpadá její manželství — Vlasta píše kroniku, v níž její brigáda bojuje už o titul komunistické brigády! Popisuje v ní vybájené události, které se nikdy nestaly. Těžký a složitý život se ve Vlastině kronice „proměňuje“ v proud radostných úspěchů. Protože Vlasta nemůže unést život takový, jaký je, utíká se k iluzím.

Stehlíkův motiv je o to otřesnější, že tuto absurdní kroniku píše dělnice, která se nemusí nutit do optimistické pózy literáta či žurnalisty, ale sama ji hledá a využívá, aby se tato velikou iluzí zachraňovala před nemilosrdnou skutečností, která zklamala její představy a ideály.

Stehlíkova komedie se zabývá velmi závažným společenským konfliktem, který se dotýká mnoha lidí: spontánně uvěřili ideám a ideálům, pro něž žili a pracovali, a dnes jsou mnohdy rozčarováni — vlastně sami sebou. Nemohou se vyznat v životě, nedovedou zjistit, kde a jak se stala chyba. Jestli se život tak prudce změnil a z jejich ideálů udělal pouhé iluze, nebo oni sami se změnili, nebo — už od počátku zaměnili ideály za iluze, s nimiž se nemohou vyrovnat? Zvláště tento krutý paradox, pochopený příliš pozdě, vyvolává v nich trpkost i křečovitou obranu. Chápu sice neudržitelnost iluzí, ale nemohou se vyrovnat s tím, že by se měla korigovat či dokonce škrtnout jejich minulost z těch let, a jen proto, že *věřili slepě*. Tito lidé — jako například Stehlíkova Vlasta — byli subjektivně, z nejryzejších pohnutek, zaujati dílem, ale nemohou (nebo nedovedou) objektivně zvážit jeho výsledky. A ve většině případů nemohou vlastně ani jinak žít. Vlasta řešila tento dramatický rozpor tím, že utíkala před skutečným životem a jeho problematikou, a doma potají psala kroniku. O brigádě, která se ve skutečnosti rozsypala. Na papíře pevným krokem a optimisticky kráčela ke komunismu.

Nejde mi v tuto chvíli ani tak o Stehlíkovu hru, která se autorovi zcela nepovedla (umělecky i myslitelsky, zejména její závěr je nedomyšlený a zkresluje problematiku, kterou chtěl dramatik řešit), ale jde o motiv Vlastiny kroniky. Taková kronika není u nás totiž osamocena. Útěk k iluzím není a nebyl jen údělem amatérských kronikářů brigád socialistické práce, stejně jako Vlastin zápas o minulost a životní perspektivu není jen jejím osamoceným bojem. Metaforicky a bez záměru absolutizovat můžeme říci, že podobné kroniky vycházely také v podobě literatury, divadla, filmu, televize, rozhlasu, novin a časopisů.

Také v nich bylo všechno jasné a optimistické, kráčeli jsme kupředu stále rychleji, budoucnost ležela jako na dlani. Patrně se už nikdy nedovíme, kolik bylo v jejich autorech upřímného, ale zoufale naivního a slepého zánícení, a kolik v nich bylo také přetvářky a zbabělosti. Neboť tyto kroniky psalo jak naivní a upřímné nadšení, tak i šikovný konjunkturalismus.

Léta padesátá — zlatá doba těchto kronik — která označujeme jako údobí kultu osobnosti, nejsou ani v naší dramatické příliš probádaným terénem. Většinou se spokojujeme s všeobecnými soudy, že jde o překonané údobí. Asi by se nenašel odvážlivec, který by chtěl pro jeviště vzkřísit Dobrou píseň nebo Mosteckou stávku, Jakobsonovy Šakaly nebo Surkovovu Zelenou ulici, abych namátkou uvedl několik her, které svého času byly hrány na nej přednějších scénách. Ale faktická analýza dosud chybí.

ABSURDNÍ KRONIKA

Nebude tedy zbytečné podívat se nazpět, pokusit se probrat celé dvacetileté údobí a zkoumat, jak se promítalo v našem původním dramatu, které je, bylo a bude nejdůležitějším bitevním polem českého divadla. Nemělo by samozřejmě význam podniknout takovou cestu jen proto, abychom se — o deset let zkušenější a moudřejší — posmívali tomu, že i takový autor jako Jan Drda mohl napsat Romanci o Oldřichu a Boženě, nebo dramatik tak teoreticky vzdělaný jako Peter Karvaš mohl zveřejnit Srdce plné radosti. Byla to opravdu taková doba v našem dramatu, že jeho hrdinové odcházeli dokonce z vlastní svatby jen proto, aby neohroženě psali a vysílali budovatelské reportáže. Byla to doba, kdy jakási neviditelná — ale všudypřítomná — síla zkroutila i ty nejbystřejší a nejmělejší pokusy dramatické, kdy se hry pravdivě rozběhly maximálně do poloviny (jako třeba Stehlíkovo Jarní hrombítání nebo Nositelé rádu), aby nakonec také vpluly do bezkonfliktní, optimistické a růžové pohody. Jaké to byly síly a vlivy, které dusily umění? Lépe a přesněji řečeno: které dusily všechno úsilí, směřující k pravdivému a komplexnímu poznání skutečnosti?

Odpověď není a nebude snadná.

Základní a rozhodující vliv jistě měla společenská a politická situace a celá atmosféra strachu a pokrytectví v letech kultu osobnosti. Totiž i v tom, jak byla chápána funkce umění, a jakým způsobem bylo pohlíženo na umění, vědu a vůbec tvůrčí práci inteligence. Ovšem ani toto heslovité zjištění, dnes už naprosto nenové, nemůže samo o sobě úplně vysvětlit onu zvláštní situaci — a stagnaci — umění, které opustilo přirozené cesty vývoje, nechal se poplést takovými teoriemi, jako byla pověstná teorie bezkonfliktnosti, nahrazující v dramatech boj dobrého se špatným bojem dobrého s lepším... Bylo to údobí, kdy divadelní umění zrovna okázale manifestovalo svou mohutnost a agilnost, navenek bylo všechno v idylickém pořádku, nemluvílo se o stagnacích a problémech, ale ve skutečnosti divadla i dramatika prožívaly údobí krize, která se projevovala poklesem tvořivosti, uniformitou, schematismem, šířením polopravd a iluzí. A můžeme všechny příčiny vidět jen v udivující naivitě a svatém nadšení režisérů a autorů, kteří psali své budovatelské „zeitstücky“ v nejlepší víře prospět věci socialismu? Můžeme vidět příčiny jen v konjunkturalismu autorů a režisérů, který se občas (nebo čas-

to?) přimísil do onoho nadšení a pod rouchem spontánnosti a naivity hájil své místo pod sluncem?

Nepochybně významnou roli v tomto údobí sehrál i vliv a příklad sovětského divadla, což je otázka velmi rozlehlá. Sovětské divadlo mělo na jedné straně vliv velmi pozitivní, působilo na společenskou angažovanost umění (např. významný vliv sovětské avantgardy), pomáhalo přimknout české drama k současnosti, k věci socialismu, a pomáhalo rozprášit mnohou literátskou zatuchlinu. Ale zároveň pomáhalo vnášet — a to také zásluhou našich interpretů a propagátorů — do našeho divadelnictví tehdejší chudou jednostrannost, schematismus a uniformitu. Nedostatků a omylů sovětského divadla se v české kopii jen umocňovaly. Dogmatismus sovětských her, jejich hurá-optimismus, lakování na růžovo, teorie bezkonfliktnosti, neustálé přemílání o optimismu a pesimismu, kladném a záporném hrdinovi — to jsou všechno podněty a spolupůsobení sovětského divadla na naše divadelní umění, které jsme často — a většinou — neorganicky přejímali bez ohledu na logiku vývoje, možnosti a tradice.

A současně s výhradní orientací na sovětské umění se přirozeně dostavila izolace českého divadla od ostatního světového umění. Zastupoval je u nás Howard Fast a Nazim Hikmet — a všechno ostatní bylo považováno za morbidní, pesimistické, nihilistické; ani slovník nadávek nebyval příliš vynalézavý a neoplýval nápaditostí, neřkuli snahou porozumět. Humanismus západních autorů byl pohotově označen jako pacifismus nebo měšťácký liberalismus, snažba po pravdivém umění vyřizena nálepkou morbidnosti nebo slepé uličky individualismu. Stačí si jen připomenout, s jakým zpožděním byly realizovány české či slovenské premiéry her největších západních dramatiků typu Mille-
ra, Dürrenmatta, Brechta, Frische aj., abychom si náležitě uvědomili, jaké údobí kulturní izolace jsme tehdy prožívali.

A teprve všechny tyto příčiny a vlivy — a mnoho dalších — působící v složitých vzájemných souvislostech, určovaly podobu a vývoj českého dramatického umění, práci jednotlivých umělců. Ale zdá se mi, že — přes svůj rozhodující podíl — stále ještě nevysvětlují všechno.

Vždyť — například — umění Františka Halase, Vladimíra Holana, Františka Tichého, Jana Zrzavého také prošlo tímto údobím, a přece čumpelíkovitě nepodlehlo. Nepodlehlo ani velkým slovům, ani slepé víře. Ani velkým iluzím. Možná, že to není tak docela náhodné, že jsem jmenoval několik básníků a malířů (a patřilo by k nim mnohem více jmen). Jestliže české umění v něčem dosahuje opravdu vysoké úrovně, je to především, podle mého názoru, v lyrice a výtvarném umění (a samozřejmě i v hudební reprodukci), zatímco o próze či dramatu se to nedá tak rozhodně říci. Není to v národních kulturách případ ojedinělý. Má — například — slavná ruská literatura XIX. století stejně plnohodnotný pendant v ruském výtvarném umění? Nebo francouzské výtvarné umění a lyrika XIX. století pendant ve francouzském divadle? Ovšem, čím větší umění jako výraz nejvnitřnější potřeby tvůrců a obraz hledání pravdy, tím pevněji je zakořeněno ve skutečnosti a intenzivněji spjata s tvůrcem. Ale tím méně je ochotné módně se přizpůsobovat, podléhat cizím vlivům, přeskakovat z brázd do brázd.

Není tedy celá řada příčin slabostí a omylů padesátých let potencionálně skryta v celé předcházející historii českého divadelního umění, a vlastně kdesi daleko v národní historii, ve formování českého charakteru?

Ale nezavání — na druhé straně — tato snaha vidět souvislost problémů naší poválečné dramatiky málem s problémy národního obrození — nějakým novým alibismem?

Myslím, že nikoliv. Chceme-li pochopit složitou a bolestnou problematiku uplynulých let v její úplnosti, nemůžeme se vyhnout ani pohledu historickému. Pro začátek se podíváme na drama po roce 1945.

PATNÁCT LET PO NAPOLEONOVÍ

„Po válkách napoleonských trvalo patnáct let, nežli přišel Hugův Hernani, a kdybychom měli soudit podle dneška, musili bychom vyslovit závěr, že nejdeme k dramatu, nýbrž od dramatu: vyhledáváme hrdiny, kteří v ústraní se založenými rukama čekají, až udeří jejich hodina, a když udeří, utíkáme od nich nebo se jich rychle zbavujeme. Bojíme se dramatu, jsme k němu příliš máli a pohodlní, chceme vykoupit vše příliš lacino a snadně.“

Tato slova napsal Jindřich Vodák 23. srpna 1919 v České stráži. (Kapitoly o dramatech, str. 80.) Tedy krátce po skončení první světové války, necelý rok po vyhlášení samostatnosti Československé republiky. Kritická Vodákových slova jsou řízná, ale také hodně netrpělivá a nedočkavá. Historie ukázala, že oněch patnáct let, která potřeboval Hugo k Hernanimu, potřebovala také česká poválečná dramatika k zralým dílům Čapkovým, stejně jako po druhé světové válce ke zralým dílům, jako jsou Majitelé klíčů Milana Kundery nebo Konec masopustu Josefa Topola.

Nicméně o naší dramatice po roce 1945 platí jedna výjimka, která by překvapila asi i samotného Jindřicha Vodáka.

Hra byla napsána už za protektorátu jako pohádková alegorie, zesměšňující říšské i protektorátní vládce, oslabující statečnost a sílu prostého českého člověka. Po několikerém postupném přepracování se stala hrou, která je dodnes součástí naší dramatiky. Její premiéra se konala 30. prosince 1945 v Národním divadle. Mladým autorem byl Jan Drda. Hra se jmenovala **HRÁTKY S ČERTEM**.

Drdovo literární dílo je odrazem převratné společenské situace, vyrůstá na přelomu dvou společenských řádů, jejichž svár se projevil v druhé světové válce. První Drdova díla, román Městečko na dlani a hra Jakož i my odpouštíme, čerpají ještě ze života předmnichovské republiky a jsou zaměřena proti poměrům okupačním. Další práce (romány Živá voda, Putování Petra Sedmilháře, jednoaktovka Magdalenska) vznikaly za protektorátu. Drda, jako většina umělců, kteří se nemohli ve svých dílech otevřeně projevit, se obrací k subjektivním problémům lidské existence, zabývá se výlučnými postavami. V takové literární souvislosti vznikly Hrátky s čertem.

Drda psal alegorickou pohádkovou komedii o boji proti silám pekla, za nimiž se skrývali němečtí okupanti a představitelé protektorátní moci, ale hra přerostla dobou vzniku vynikajícím vykreslením lidových postav, postižením bojovného odporu českého člověka proti bezpráví a útisku, svébytnou poezií a humorem. Hrátky s čertem jsou zakořeněny v ryze lidovém světě, ve světě českých pohádek a pověstí. Ve hře najdeme mnoho motivů ze známých pohádek, které byly zpracovány Boženou Němcovou, Erbenem, J. K. Tylem. Je tu motiv strašidelného mlýna, motiv čerta a Káči, Záhořova lože, motivy z pohádek o vdavekchtivé princezně, která si vzala čerta, o třech splněných přáních, o poustevníkovi. A motiv vysloužilého vojáka se objevuje v českých pohádkách neustále. Drda dokázal podivuhodně citlivě a divadelně obratně zpracovat tyto lidové motivy, stmelit je v souvislé dějové pásmo vysloužilce Martina Kabáta, který zachrání před tlamou pekelnou duše dvou mladých holek, posedlých vádádlem. Touto postavou dramatik vytvořil hrdinský lidový typ, velmi přesvědčivý svou vnitřní opravdovostí a samozřejmostí, který necouvne ani před hrozbami pekelných vládců, kterému nepřestalo na lidech záležet, i když od nich zkusil pramálo dobrého.

Současně s hlavním dějovým pásmem Martina Kabáta prochází hrou druhé dějové pásmo; příběh poustevníka Školastyka a loupežníka Sarka-Farky. Postavení těchto dvou rolí je ve hře rovněž důležité; jejich příběh organicky souvisí s celým smyslem hry. Jako je Martin Kabát ztělesněním aktivity, solidarity a statečnosti, představitelem všech dobrých stránek českého národní povahy, v postavách Školastyka a Sarka-Farky Drda zase upozorňuje na některé záporné rysy českého charakteru, na líceměrnost, sobectví a odcizení lidem.

Od Tylových a Jiráskových her a kromě scénických kompozic E. F. Buriana — nemáme v naší novější dramatice snad ani jednu hru, která by se tak důsledně opírala o lidové umění a která by tak hluboce odpovídala duchu lidových pohádek a pověstí, z nichž motivicky čerpá. Ovšem kouzlo Hrátek s čertem je hlavně v tom, že se v tomto pohádkovém příběhu nic pohádkového neděje. Události se neřeší ani zázrakem, ani pohádkově. Podstata je vždy v tom, že se Martin Kabát nebojí čertů a pekla a že dokáže přijít až do pekla a vyrvat čertům úpis.

STAČÍ OKOPÁVAT BRAMBORY ?

Hrátky s čertem se představily jako závažné a celistvé umělecké dílo a sklidily neobyčejný úspěch. Drda v nich s hlubokým porozuměním navázal na český divadelní žánr báčorky, jak jej u nás pěstovali Tyl a Jirásek. Dokázal využít síly tradice, inspirovat se duchem českého umění, duchem pohádek a pověstí, vtisknout jim v půvabném uměleckém zpracování aktuální poslání.

Jindřich Vodák došel ve zmíněných Kapitolách o dramatech rozbořením české dramatiky k názoru, že smyslem českého dramatu je „zachránit, co zachránit lze“. A vyzvedl především dílo J. K. Tyla, jenž „*oni jako uhelný kámen našeho dramatu, jež v něm vytrysklo z hlubin české národní bytosti*“. Jako se v Tylově Strakonickém dudákovi spojí všechny dobré české síly, aby zachránily Švandu, tak můžeme říci, že se v Drdově Martinu Kabátovi spojují a symbolizují všechny zdravé a dobré síly českého lidu, které dokáží i z tenat pekelných zachránit dvě české duše. Snad právě v tomto patetickém a optimistickém pochopeníkladných stránek české povahy, národní tradice, je základ úspěchu Drdova díla, jež v poválečné dramatičce — v tomto žánru — nebylo dosud překonáno. Ani druhá Drdova hra z tohoto rodu, Dalskabáty — hříšná ves (i přes mimořádný ohlas u publika) nedosáhla umělecké síly a celistvosti Hrátek.

Snad je však už také na čase říci, že při vodákovsky chápaném smyslu českého dramatu — „zachránit, co zachránit lze“ — nutně se nám objeví i jeho úskalí a problematičnost, což se netýká jen kritikovy formulace, ale především české dramatiky.

Můžeme to ukázat přímo na nejvýsostnějším českém dramatickém díle — Tylově **Strakonickém dudákovi**. Švanda je zachráněn Dorotkou, Kalafunou a Rosavou před nástrahami ciziny a vrací se domů. A ze hry vyplývá zhruba poučení: všude dobře — doma nejlíp; Čechu, drž se domova. Tylovo buditelské úsilí, jeho reakce na situaci čtyřicátých let projevuje se na hře — jako dobové omezení, které Tyl nepřekonal. Jako omezení uměleckého rozměru a dramatické velkorysosti díla. Vratkost Tylova závěru cítil Otomar Krejča při poslední inscenaci Strakonického dudáka v Národním divadle, a nechtěl se smířit s Tylovým řešením, totiž s tím, že se Švanda vrátí domů — a bude okopávat brambory. Takový závěr je vážným oslabením hry, zavání českou rozšafností, idylličností a vlastně jakýmsi zápečnictvím v duchu Kalafunovy písničky Na tom našem dvoře všecko to krákoře...

Tato — Vodákem objevená — koncepce „zachránit, co zachránit lze“, kterou opravdu můžeme vysledovat v české dramatičce jako souvislou linii od Klicperry a Tyla až po Drdovy Hrátky s Čertem, je ovšem jen „obránná“, a při vši čínorodosti — pasivní. Zdá se, že odpovídá jistému stadiu vývoje českého národa i jeho dramatiky, je příliš ovlivněna „praxí“. A jak jsem naznačil na závěru Strakonického dudáka, snadno se uspokojí s dílčím vítězstvím, a vlastně polovičatým řešením.

Není domyšlenější a modernější Krejčův přístup k Strakonickému dudákovi, když ve svém představení režisér chce Švandu — a samozřejmě především diváky v hledišti — vyzbrojit zkušeností a poznáním, ale odmítá nechat talentovaného českého muzikanta zkysnout na vsi, u okopávání brambor? Krejčovo pojetí Strakonického dudáka bylo už nepochybně svázáno s jeho režijní prací na nových hrách, a naznačuje nám, že moderní české divadlo hledá, vodákovsky řečeno, nový smysl českého dramatu — třeba i proti tradici —, který vyrůstá ze změněných společensko-politických podmínek a jenž odpovídá mentalitě i potřebám dnešních diváků. Protože posláním umění není jen sloužit „praxi“, jednorázově povzbuzovat a agitovat, ale především učit poznávat pravdu o lidech a společnosti, a znovu řešit smysl lidské existence, hledat a vytvářet velké ideály života.

Je-li třeba v umění jít dál, nezmění se síla tradice v tíhu tradice?

(Pokračování příště)

Redakce se obrací na čtenáře s neformální žádostí o spolupráci a o kritiku. Napište nám, co si myslíte o úrovni časopisu, hlavně o tom, co se vám nelíbí a co v něm postrádáte. Napiš, jakou mne chceš mít!

AMATÉRSKÁ SCÉNA

Jiřina Šejbalová a Jaroslav Průcha v první poválečné inscenaci Drdových Hrátek s čertem

„Tvrdivali jsme kdysi, že divadlo doplňuje výchovu dospělých, je součástí národní kultury, zaručuje i kus výchovy společenské, že je kulturní povinností, poněvadž znamená hodnoty. A dnes tvrdíme znova, že divadlo zajišťuje výchovu dospělých, že je součástí kultury světové, že národ si musí v krizi zabezpečovati divadla a že divadlo se zkrátka nesmí opouštět bez trestně...“

Divadlo znamená vždycky duševní pohotovost, poněvadž odráží přítomnost i budoucnost...

Divadlo je nutná mimořádnost, kterou osvobozujeme génia národa a lidstva. Národ, který by si to zjednodušil, nedělal by dobře. Věříte-li v divadlo, musíte vytvářet. Všichni musíme pracovat energičtěji nežli dosud...

At žije tvůrčí poslání divadla!“

Jiří Mahen, 1935



„Divadelník slouží, ale neposluhuje. Začínám úmyslně heslem, které jsem dal do čela československého novodobého hnutí před dvanácti lety. Chci tím říci, že přes všechny překážky, které nám zdivočelé maloměstáctvo házelo pod nohy, přes všechnu persekuci, kterou prošli mí spolupracovníci, přes koncentrační tábor, ve kterém jsem se měl naučit moudrosti, nepodařilo se reakci zvítězit nad naší pravdou. Stojím tu znovu jako před 12 lety, tentýž nezlomen a rozhodnut pokračovat ve vývoji hodnot, které jsou historicky oprávněné. Reakce se domnívala, že je možno organizovanou hloupostí porazit svobodného ducha. Domnívala se, že je možno zadržet vývoj. Kam to toto zdivočelé měšťáctvo dopravalo, vidíme dnes jasně na porážce hitlerismu a nebude to dlouho trvat a uvidíme to i na porážce reakce vůbec. Neboť my se vracíme ke své práci moudřejší, ale rozhodně ne tak, jak si naši moudrost představovali nacisté. My se vracíme ke své práci s hrdým vědomím tvůrčí pravdy, a to je, paní a pánové, velká věc.“

E. F. Burián — 24. června 1945

MÁ OCHOTNÍCKE DIVADLO BUDÚCNOSŤ?

*„...diváka každodenne daj
nám dnes, ako aj zajtra...“*

Už sme si zvykli na bolestínske reči a plače mnohých nestorov ochotníctva o priepasti medzi špicou a ani nie koncom pelotonu (ak si pomôžeme športovým termínom), ale i priemerom amatérskych súborov, o priepasti medzi schopnosťami vnímať moderné divadlo u radového občanstva a požiadavkami „fajnšmekerskej“ vrstvy publika a odbornej kritiky. Treba si však v tejto súvislosti uvedomiť celkom presne štádium, v ktorom sa nachádza naše celé amatérske umenie, divadlo nevynímajúc. Niet zatiaľ presného, oficiálneho označenia preň, ale javí sa obdobie prechodu, obdobie divadelno-názorového katharzisu, obdobie, kedy ešte staré poetiky kritických realistov nepadli definitívne (a to tak skoro ani nebude, ich dielo koniec koncov, resp. jeho najlepšia časť sa dá robiť aj ináč než zaužívané, konvenčne), vznikla už nová divadelná poetika, ale tiež nezískala definitívnu prevahu. Je potom logické, že musíme žiadať od zastáncov oboch smerovaní tichú susedskú dohodu o normalizácii pomerov (nevylučujúcu boj o diváka). Divadlo totiž je zatiaľ jedno z mála, ak nie aj jediné, v ktorom variabilita princípov práce je najtolerantnejšia. To pokiaľ ide o tvorcov. U nich môžeme a musíme predpokladať možnosť tvorivej dohody v situácii, kedy možno začať obohacovať vlastnú poetiku výtvarnými všetkými divadelnými škôlami.

S publikom je situácia ťažšia. Ťažšia predovšetkým preto, že ide o masu značne nehomogénnejšiu a početnejšiu než sú ochotníci. Kolísanie intelligenčného kvocientu nielen medzi publikom jednotlivých vystúpení, ale i v sále pri jedinom predstavení len sťažuje prácu ochotníckeho kolektívu, drobí jeho úsilie o vybudovanie želaného kontaktu s hľadiskom.

Zdá sa, že nejaká paralela medzi Castrovou analfabetizáciou na Kube a podobnou akciou skultúrneho našej diváckej obce je len fikciou, žiaľ neuskutočniteľnou a idealistickou, zostáva nám opäť ako v každom dejinnom období častokrát drobná i väčšia čierna práca postupného dvíhania stropu požiadaviek na diváka. Budeme sa asi musieť zmieriť s tým, že časť súborov, ktoré tvrdošijne odmietajú novšie postupy práce, modernejšie hry, chcú sa len ľahko podkladať aj tak dosť nízkemu priemernému diváckemu vkusu, že po kritike či nejakých iných neúspechoch skončia svoju púť po miestnom divadelnom nebi. Naháňáčom čísiel do kolóniek výkazov bude za nimi ľúto, možno prídu o prémie. Nám, ktorí sa snažíme chápať spoločenské poslanie amatérského divadla v plnej šírke, za nimi veľmi ľúto nebude. Totiž to oni nepochopili vývoj, nepochopili dynamiku dnešného života (prečo práve v divadle by nemal platiť Darwinov zákon prirodzeného výberu!) a teda svojou diskutabilnou prácou by síce možno ešte nejaký čas eventuálne uspokojovali požiadavky istej časti publika, ale v podstate stali by sa prvkom retardačným, spomaľujúcim vývoj.

Je skutkovou podstatou týchto dní, že nám súborov

ubudlo. (Televízia má na tom nemalý podiel. I keď napr. v Poľsku majú inú skúsenosť — tu televízia častokrát pôsobí ako prvok inšpiračný, ako istý vzor, ako istá kvalita, pod ktorú neslobodno ísť ani v ochotníckom predstavení.) Tento fakt zaznamená ľahko každý. Nie každý si však cez svoje dajme tomu zaslúžené oči všimne, čo nám zostalo, aké sú to súbory. Či sa nám ten kolektív, ktorý zostal a s elánom pracuje ďalej, nevyplatí dvoj- či trojnásobne viac v spoločenskej užitočnosti než hociktorý z tých uhynutých. Či takí Púchovčania, Zvolenčania, Českobudejovičania, a niektorí iní nerobia desaťkrát prospešnejšiu prácu než dva či tri dohromady, za ktorými dajme tomu spomínaní naháňáči čísiel rumázgajú. Je starou pravdou, že ten súbor, ktorý prežije studenú sprchu neúspechu, niekoľko potknutí, ktorý hľadá napriek riziku, je súbor so zdravým koreňom.

No a aby sme sa opäť vrátili k divákovi. Zdá sa, že jediným riešením je orientácia na vyspelejšieho diváka. Prítom netreba zabúdať na tých, ktorí by chceli kráčať hore po schodíkoch poznania krás divadelného umenia. Otázka postupného zvyšovania nárokov, sprístupňovania navzájom rôznych druhov divadelného umenia, zvyšovanie rozľahu svojho publika využitím všetkých prostriedkov.

Bolo by nezdravé si myslieť, že dnešná situácia a napätie medzi divadelníkmi a publikom je niečím mimoriadnym a len typickým, viazaným na túto dobu. Iste, že tento problém má svoje špecifiká ako reflexie na konkrétnu dobu, ale ináč je to problém tak starý, ako staré je nielen divadlo, ale umenie vôbec. Vždy existovala skupina ľudí, ktorá svojím duchovným bohatstvom o pár krokov predišla súčasný priemer — momentálne nezáleží, či to boli len tvorcovia, alebo aj vrstva ľudí, ktorí veľmi pružne nachádzali svoj vzťah k všetkému avantgardnému a experimentátorskému.

S problémom diváka sa potýkal nikto menší než samotný Bertolt Brecht. A nikdy nepodceňoval tento druh otázok. Sám hovoril, že získať diváka nie je vôbec ľahká práca. A ešte ťažšie je vyhovieť jeho nárokom, pretože boli veľmi nízke. A Brecht dospel k názoru, že k totálnej zhode medzi umelcom a konzumentom nikdy nedôjde. Uspokojil sa však s divákovi, ktorý bol ochotný sa dať poučiť, ak to poučenie bude zábavné. Tým samozrejme pod slovom „poučiť“ nemyslel tvrdú dialektiku a pod „zábavným“ nie lacnú, vulgárnu zábavu. V tejto Brechtovej myšlienke je cenný jeden tak trochu hádam nenápadný komponent. Moment chcenia, moment, kedy divák nie aprioristicky vytvára si vzťah k niečomu a proti niečomu, ale je ochotný sa dohodnúť vopred s tvorcom na tom, že ho bude pozorne sledovať, skúšať rozširovať reč umeleckého diela. Teda — najdôležitejší okamih — okamih aktivizácie myslenia v súvislosti s umením a v našom prípade divadlom. Je však takmer stopercentným pravidlom, že kto nevie aktivizovať svoje myslenie k iným umeleckým druhom, literatúre, filmu

apod., ťažko, veľmi ťažko môže najst' v sebe bunky pre citlivé a plné vnímanie jedného druhu, napr. divadla. Čerpanie umeleckých skúseností a myšlienok z iných druhov umenia je pre divadlo už dnes požiadavkou veľmi silnou.

Aké sú však elementárne praktické možnosti pôsobiť na vzrast nášho každodenného diváka. Dost málo sa využívajú programové bulletiny, možno za pokus by stál experiment s nejakým kruhom či klubom priateľov divadla okolo vyspelejšieho divadelného súboru v závode či obci. Využiť možno miestny rozhlas (niekoľko relácií o práci súboru, o autorovi a hre, ktorú práve študujú — samozrejme, že požiadavka kvality a zaujímavosti zostáva neustále aktuálna) i miestnu tlač. Á propos — koľko okresných či miestnych novín si všima práce ochotníckeho súboru aj ináč než notickou, že zahráli to a to divadlo a zaviazali sa na počesť toho a toho odpracovať po x brigádnických hodín na poliach miestneho JRD? Kedy a kde redakcia či z vlastnej iniciatívy, alebo i podnetu vedúceho súboru priniesla aspoň obligátnu recenziu pri premiére z pera aspoň veľmi priemerného znalca divadla? Článček o autorovi, diele a konkrétnej hre sa mi zdá byť v šedi našich okresných novín úplnou nemožnosťou. A ak sa náhodou stane, že noviny tohto formátu priniesú materiál o ochotníckom predstavení, býva to najčastejšie nabubrená oslavná zpráva, napísaná terminológiou športových referátov z pera člena súboru alebo nejakého samozvanca, miestneho pismaka, ktorý rovnako s bohorovným kludom píše o futbale, astronómii, receptár starostlivej gazdinky či o divadle zároveň. Nuž keď takto „sprístupňujeme“ divákovi naše zamilované umenie, nečudujme sa, že jeho úroveň stúpa dosť pomaly. Hádam je dosť samozrejmé, že by režisérovi a hercom ochotníckeho súboru malo záležať na tom, aby sa ich predstavenie nielen propagovalo, ale aby sa o ňom čím skôr a v číom väčšom rozsahu dozvedeli pravdu. Povedzme skôr než prídu na prehliadku STMP vyššieho stupňa.

Otázka získavania diváka do hľadiska, resp. ak by som bol pesimista — otázka jeho zachovania — je značne akútnej. Nemôže to byť už snaha, ale musí to byť povinnosť

pre každý ochotnícky kolektív. A zvlášť veľká povinnosť pri získavaní mladého diváka.

Vývoj diváka sa u nás deje zdĺhavou, boľavou pruskou cestou (aby som si pomohol tentoraz termínom a pojmom z politickej ekonómie). Niet v ňom podstatnejších období prudkého rastu ani skokov. Jednoducho preto, že divák, pokiaľ nemiluje škandály, umelecké škandály, nemá rád extrémnosti a radšej chce byť ovečkou pomaly kráčajúcou pod dozorom baču, honelníkov a strakatého Zahraja po spasenej lúke hore, kde sa zelená čerstvá paša.

Ono nakoniec extrémnosti v umení vždy doteraz vyvolávajú negujúce reakcie. Extrém v našich podmienkach by napr. bol, keby sme hneď po Strídzati z pod hája uviedli Ioneskove Stoličky, alebo Havlovu Záhradnú slávnosť. Takéto fešáctva nielenže sa nestretávajú s porozumením publika, ale nemôžu byť ani úprimným činom a zákonite ani inscenačným úspechom. Bude to čin svedčiaci o ohybnosti divadelno-názorovej chrbtice, čin, ktorému žiaden neuverí. A neúprimnosť sa doteraz v divadle vždy nevyplácala.

Dnes, keď ochotnícky súbor tentoraz mám na mysli len taký kolektív, ktorý to divadlo robí s láskou, s uvedením si jeho spoločenskej funkcie a významu, ktorý sa nechce producťovať uvažuje o svojej dramaturgickej línii (lebo by ju mal mať), nemal by zabúdať na vývojové hľadisko. Na vývoj a súčasný stav diváckej obce i divadla ako takého. Malo by byť jeho ambíciou, aby v rámci svojich možností zachytil do svojich plachiet najčerstvejší vietor moderných myšlienok o divadle.

Dať niekomu na to recept, pravda okrem tých starých a už známych právd: neustále sebvzdelávanie, a to nielen v oblasti divadelných postupov a dramatiky, sledovaním odbornej i neochotníckej tlače, sebaškolenie na dobrých profesionálnych vzoroch a pod. — dať nemožno. Na vyrovnanie sa s týmito otázkami treba istý mysliteľský potenciál súboru. Isté však už dnes je, že bez neho a tvrdej práce naviac už nemožno robiť dobré ochotnícke divadlo.

VLADIMÍR ŠTEFKO

Perničiv záběr z komedie Aldo de Benedettiho Dobrou noc, Patricie! Divadlo Svatoboj Brno, v titulní roli V. Bakalová



OD DOJMŮ K ZJIŠTĚNÍ

Ústřední poradna amatérské umělecké tvořivosti (CPARA) ve Varšavě prováděla v roce 1959 zajímavý výzkum úlohy ochotnického divadelního souboru na vesnici. Po pěti letech vydala studii Danuty Boczkowské, ve které autorka shrnuje jeho výsledky. V úvodu studie je charakterizována situace polské vesnice a její změny v posledních letech, dále pak se čtenář seznamuje s kritérii výběru souborů, pojatých do výzkumu. Z oblasti na původním polském území bylo vybráno 19 souborů z vesnic vzdálených od větších kulturních středisek, kde divadelní soubor pracuje systematicky alespoň tři roky a je jediným uměleckým souborem. Vzniklý vzorek se skládal z různých typů vesnic, z nichž jen deset mělo zavedenu elektrinu a jen v jediné byl televizor.

Výzkumnými technikami dotazníku, rozhovoru a pozorování shromáždili polští pracovníci mnoho zajímavých údajů, kterých využili k analýze úlohy ochotnického divadelního souboru na vesnici. Zjistili například, že téměř všechny soubory, které byly pojety do výzkumu, existovaly sice při kulturních střediscích, ale jen jeden soubor byl zorganizován vedoucím střediska a žádný nevznikl jako výsledek aktivní činnosti kulturního střediska. Naopak řada souborů se o vznik nebo o rozvinutí aktivity střediska sama zasloužila. Dále zjistili, že divadelní soubory jsou zakládány a organizovány z iniciativy aktivních jednotlivců, schopných tuto kolektivní činnost řídit. Četní vedoucí souborů zastávají současně také funkci vedoucího kulturního střediska.

Nejzajímavější částí výzkumné práce jsou závěry k úloze ochotnického divadelního souboru jako výchovného činitele. Překvapující jsou údaje o věkovém složení polských souborů: Členové ve věku od 15 do 29 let tvoří 72 % z celkového počtu. Skupina čle-

nů ve věku od 30 do 39 let tvoří 19 % a členové od 40 let výše tvoří pouze 9 % z celkového počtu členů.

Když výzkumní pracovníci sledovali motivy vedoucí jednotlivé členy ke vstupu do souboru, zjistili, že 59 % jich uvádí jako jediný nebo hlavní motiv naději, že tam najdou příjemnou zábavu. Pro 27 % z celkového počtu členů byla pobídkou k práci v souboru buď rodinná tradice hraní divadla nebo vlastní vzpomínky ze školních let, nebo z vojenské služby. Jen malá skupinka se vědomě řídila motivy osvětovými. Když sledovali výzkumní pracovníci zálibu vytvářet určité postavy, zjistili, že nejvíce členů chce hrát veselé a komické úlohy. Tuto zálibu však projevili pouze mladší členové souborů. Starší (přes 40 let) by chtěli hrát hlavně role související s jejich každodenním životem, se zemědělním, lidí slavné, vládce (33 % v kategorii od 40 do 49 let) a také tragické a dramatické role (17 %). Veselé a komické role nezaznamenaly u dvou nejstarších kategorií (od 40 let) ani jedinou pozitivní odpověď.

Názory členů ochotnických souborů na to, jaký mají užitek z práce v souboru, rozděluje autorka studie do několika skupin. Vedle společenského styku a zábavy (tento moment uvádí nejvíce členů — 78 %) zdůrazňuje 25 % členů vzdělávací a výchovné hodnoty práce v souboru. Třetí největší skupinu tvoří odpovědi těch členů, kterým práce v souboru dává pocit vlastní ceny a užitečnosti. Zajímavé je, že procento odpovědí tohoto druhu v jednotlivých kategoriích velmi značně stoupá. Z 5 % v kategorii od 15 do 19 let až na 50 % v kategorii nad 50 let. Z téměř všech vyplývá, že díky své práci v souboru získali ochotníci větší sympatie vesnice a že stoupá jejich společenská prestiž na vesnici. Pouze 10 % dotazovaných členů prohlásilo, že rodina se staví k jejich práci v souboru lhostejně a 5 % členů označilo postoj rodiny k jejich práci za negativní.

O tom, že výzkum byl prováděn v podmínkách podstatně odlišných od naší skutečnosti, svědčí, že 23 % do-

tazovaných členů souborů nikdy nevidělo profesionální divadlo, z ostatních vidělo 31 % jednoho nebo dvě představení v životě. Pochopitelně i fakt, že ze sledovaných 19 souborů bylo možno v době průzkumu stopovat vliv televize jen u jediného, ukazuje, že není možno z polských závěrů dělat žádná srovnání s naší situací. Fakt bouřlivého rozvoje televizní sítě si uvědomuje i autorka studie a pokouší se budoucí vztahy předpovídat. „Televize má k dispozici tak široký okruh možností pro sdělování informací a vědomostí, že poznávací hodnoty ochotnického divadelního souboru musí nutně ve srovnání s ní ustoupit do pozadí a přestanou být při takových proporcích, jako jsou dnešní, prvkem, který by spojoval členy souboru s jeho činností. Svůj význam však nemohou ztratit výchovné hodnoty divadelního souboru, kterých si členové souborů tak velice cení.“ ... „Televize nebude konkurencí, která by vynesla rozsudek nad další existencí ochotnických divadel dnes existujících, nýbrž naopak může dokonce mít vliv na zvýšení jejich umělecké úrovně. Televize však může zabrzdit do určité míry vznik nových souborů ve vesnicích, do kterých pronikne dříve.“ ... „Úloha a význam televize v rozvoji kulturního života na vesnici jsou ohromné. Televize však v plné míře nereprezentuje ty hodnoty, které vznikají v důsledku aktivní účasti lidí na různých kulturních činnostech, mimo jiné také jako výsledek práce v ochotnickém divadelním souboru.“ ... „Zdá se, že nebezpečí, vyplývající z pasivního konzumování předkládaného obsahu jsou tím menší, čím je kulturně aktivnější prostředí, v němž televize působí.“

Studujeme-li informaci o výzkumné práci v bratrské zemi, napadá nás, jak by bylo prospěšné i u nás přejít od tvrzení dojmů o situaci amatérských divadelních souborů k solidnímu výzkumu. Centralna Poradnia Amaterskiego Ruchu Artystycznego ve Varšavě touto metodou pracuje již pěknou řádku let. A u nás?

JIŘÍ VALENTA

TEATR LUDOWY

V Polské lidové republice pracuje asi 100 studentských amatérských souborů při studentských domech nebo klubech. Za půl roku studenti uvedli 60 premiér.

Pod titulem Žatva Velkého festivalu amatérských divadelních souborů se zamýšlí v 8. čísle loňského ročníku časopisu Stanisław Adamczyk nad jednotlivými představeními přehlídky, která se konala v květnu za účasti asi 3000 členů v Lodži. Autor kritizuje organizaci festivalu. Čtenář vytuší, že v Polsku vládne jakási tichá napětí mezi pracovníky poraden amatérského hnutí a mezi členy souborů. Navíc zde vystupuje třetí partner — Svaz amatérských divadel.

Teatr ludowy začal otiskovat rubriku „Na szerokim świecie“, ve které uveřejňuje informace o amatérském i profesionálním divadle v zahraničí. V srpnovém čísle najdete úvahu o repertoáru leningradského Divadla mladých diváků (TJUŻ) a informace o svě-

tovém festivalu studentských souborů v Nancy a o francouzském festivalu studentských divadel v Rennes.

DER SPIELKREIS

Šestnáct stran dvojčísla západoněmeckého časopisu je věnováno problémům dětského divadla. Řada autorů, většinou učitelů, uvažuje o předpokladech hraní v základní škole, o hře jako prostředku vyučování, o pantomimě ve škole, o pohádce a podobných tématech. Časopis přináší i podrobnou zprávu o průběhu mezinárodní konference o dětském divadle v Londýně (květen 1964).

OCHOTNÍCI NA ROVNÍKU

Bakary Traore napsal knihu, zabývající se černošským divadlem v Africe a jeho společenskou funkcí.

DER FUNKE

V Lipsku otevřeli Divadelní klub mládeže. Jeho úkolem je seznamovat mládež s problémy všech oblastí umění. Vedle setkávání s předními umělci klub organizuje také práci souborů, které účinkují na klubových večerech.

DER VOLKSBUHNE- SPIELER

Listopadové číslo časopisu podává podrobnou informaci o průběhu 11. svazového dne v Dortmundu. Kolektiv složený z nejlepších členů souborů z dortmundského okresu uvedl Deník Anny Frankové. Na slavnostním večeru měl vystoupit také taneční soubor Vysokoškolského uměleckého souboru z Prahy. Soubor nemohl vystoupit. Fakt komentuje časopis takto: „Bohužel jsme museli oznámit, že mladí hosté z Československa nedostali z Bonnu vstupní víza. Jak užitečné a podnětné mohlo být setkání!“

V MOSKVĚ MAJÍ SEMAFOR

Nejmenuje se sice Semafor, ale „Náš dům“, jinak také Estrádní studio Moskevské university. S pražským Semaforem (myslím takovým, jaký byl ve svých začátcích) mají moskevští studenti společnou snahu o vlastní styl a nápaditost v hledání nových výrazových forem.

„Náš dům“ není jen domem studentů university. Na představení studentského divadla přichází mládež z celé Moskvy. Dnes už divadlo nehraje jen scénky ze studentského života, kterými začínalo (to byly tzv. kapusniki, studentské večery na konci roku). Po svém prvním programu STAVÍME SI DŮM, který hráli 259krát, a druhém — POSLOUCHEJTE ČAS! — našli si vlastní styl. Je to divadélko malých forem, divadlo poměrně vzácné v Moskvě a v celém Sovětském svazu.

Poslední hrou NÁŠ DŮM — VÁŠ DŮM založili studenti divadlo-klub. Mezi pódíem a hledištěm se vedou diskuse, herci i diváci si navzájem vyprávějí vtipy, na popud diváků vznikla nejedna satirická scénka v programu divadla. Z pódia tohoto divadla vyšel nápad soutěžního seriálu „Klub veselých a vtipných“ (podobný našemu 10× odpověz), který se těší velké oblibě u diváků moskevské televize. V televizi tyto pořady vede Albert Akselrod, jeden z režisérů studentského divadla. S ním a s ostatními režiséry — zakladateli divadla jsem se sešel po představení za scénou. Jsou to inženýr Ilja Rutberg, vedoucí pantomimické skupiny divadla, inženýr

Viktor Slavkin, Mark Rozovskij, redaktor časopisu Junost, Albert Akselrod je povoláním chirurg.

Začali jsme historií divadla. První představení bylo v roce 1959 a zahájil je Arkadij Rajkin, velký přítel souboru moskevských studentů. Tehdy se studenti různých fakult university sdružili kolem Akselroda, Rozovského a Rutberga a začali „dělat divadlo“. Dnes má soubor 20 členů, většinou jsou to lidé, kteří již universitu skončili. Pokud zůstali v Moskvě, stále hrají, se souborem se nemohou rozloučit. To už ale mluvíme o současnosti divadla. A plány na nejbližší budoucnost?

Divadlo připravuje protiměšťáckou grotesku M. Rozovského „Celý život jako prokletý“. Při divadle bude zřízena kavárna „GAUDEAMUS“, kde se budou ve volném čase studenti scházet. Chtějí tu pořádat tematické pořady i zdramatizované populární přednášky.

Jak mi řekl Viktor Slavkin, moskevští studenti se zhlédli v pražském Semaforech (všichni, kteří navštívili Prahu, Semafor velmi chválili) a chtějí dělat také hudební divadlo.

„Náš dům“ — ten název dobře charakterizuje snahu studentů vytvořit něco mezi divadlem a klubem. Divadlo — klub má svou autorskou skupinu, herci — studenti jsou většinou zároveň autory.

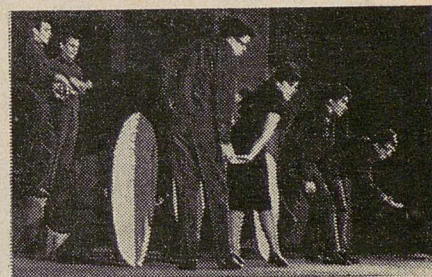
Mnoho zajímavého jsem viděl v souboru moskevských studentů. A je potěšitelné, že nezůstávají osamoceni. Podobné amatérské soubory malých forem se vytvořily také v Rize a ve vědeckém akademickém městečku — v Novosibirsku.

Moskva

VLADIMÍR BALEK



Ilja Rutberg, člen moskevského studentského divadla Náš dům. Na dolejší snímku záběr z programu Estrádního studia Moskevské university



ENCORE

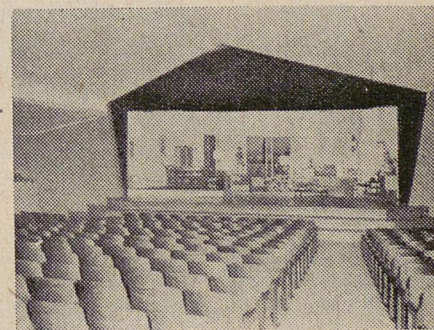
Dostali jsme do redakce — výměnou za Amatérskou scénu — americký časopis ENCORE, určený malým a obecním divadlům.

Divadélko ve Phoenixu v Arizoně uvádí hru Zlaté rouno



ním divadlům. (Základní informace o obecních divadlech a amatérském divadle v USA vůbec jsou obsaženy v příspěvku Roberta S. Telforda v naší loňské mezinárodní anketě, viz Amatérská scéna, roč. 1964, č. 5, str. 18.) Americký časopis vychází jednou za dva měsíce ve Wisconsinu, jeho šéfredaktorem je Charles W. Simandl ml. V zářijovém čísle, které jsme za vás přečetli, je biografická poznámka o režisérovi Fredericku Congdonovi, dále nás zaujal článek Edwina R. Shoella Krize v britském provinčním divadle, do něhož autor zařazuje i britské amatérské divadlo a jehož krizi spatřuje v neschopnosti divadelníků poznat změny divácké obce a restaurovat divadelní budovy, dále v nedostatku vhodných her a v neschopnosti souborů střídat týdně repertoár. Pod názvem „Fidget Ratio“ je zde informace o experimentálním průzkumu neklidnosti dětských diváků v divadle, k níž se ještě příležitostně vrátíme. Obsáhlý článek informuje o divadle pro americké diváky v západoněmeckém Frankfurtu. Snímky jsme vám přetiskli z článku o Malém divadle v Phoenixu ve státě Arizona. Je to nejstarší americké nepřetržitě hrající obecní divadlo — bylo založeno r. 1921 a uvedlo již celkem 430 her.

BES



Na hořejším snímku hlediště, na dolejší snímku foyer divadélka ve Phoenixu



ČTVRT STOLETÍ ŽIŽKOVSKÉHO DIVADLA

Malé jubileum souboru Žižkovského divadla představuje úspěšnou práci jedné ochotnické generace. Její počátek hledíme v listopadových dnech roku 1939, kdy někteří členové žižkovského Sokola chtěli posilovat češství u sebe i u svých přátel divadlem. Po rozpuštění Sokola vystupovali jako Divadlo radosti ve Štítného ulici až do konce války. Po celou tu dobu soubor hrál výhradně hry českých autorů, zvláště klasiků. Po revoluci začal soubor hrát opět na vlastní scéně v sokolovně, která však byla od okupantů doslova vyrabována. Elán členstva dokázal vybudovat během krátké doby novou sokolskou scénu a soubor navázal na dosavadní inscenační tradice, doplněné v repertoáru

světovou klasikou. Po roce 1950 se stal součástí Osvětové besedy (nyní Obv. kulturního domu) v Praze 3 a vystupuje pod jménem Malá scéna Žižkovského divadla.

V poválečných letech získává práce souboru vyšší úroveň, o čemž svědčí i dvojnásobná účast na Jiráskově Hronovu a národních přehlídkách v Kutné Hoře a Krnově. V posledním desetiletí se soubor přeorientoval ve svém dosud dosti jednostranném repertoáru a začal jej rozšiřovat o hry současné, maše i cizí, o hry satirické, hudební a jiné žánry. Nové divadelní formy a nový pohled na společenskou funkci divadla našly odezvu i zde. Velkou péči věnuje soubor představením pro děti, která si získala v Pra-

ze dobré jméno. Členové souboru nehrají jen divadlo, ale vyrábějí si také dekorace a kostýmy a samozřejmě také zcela zdarma se starají o údržbu a celý provoz svého divadla. Za posledních 15 roků byly tak vytvořeny mnohatisícové hodnoty.

Je však nutno vidět také potíže souboru, který nemá v Praze na různých ustláno, jako vůbec ochotnické soubory ve velkých městech. Soubor se snaží o pravidelný provoz od září do června a v tom je závislý především na zájmu žižkovské veřejnosti. Jde o to, aby Žižkováci považovali divadlo opravdu za své a věnovali mu větší pozornost než dosud.

J. JAVŮREK



Z Langrový komedie Případ malíře Günthera



Skála-Pantůček-Fux: Drak je drak. Uvádí soubor Malé scény

MÁJOVCI JUBILUJÍ

Deset let činnosti pražského divadelního souboru Máj — Ústředního kulturního domu dopravy a spojů — znamená: 76 premiér, celkem 680 vystoupení, z toho 291 představení pro děti, 43 pro mládež, 192 pro dospělé, 35 estrád a literárních pásem a 119 kulturních vloček na schůzích, 90 000 hodin věnovaných členy souboru zkouškám a vystoupením.

Poprvé se soubor představil veřejnosti 6. 11. 1954 premiérou pohádky M. Stehlíka Perníková chaloupka. Příznačné je, že hned první představení bylo věnováno dětem. Je tím předznamenána činnost souboru pro celou další dobu jeho existence, v níž platila a platí devíza: nejméně polovina práce souboru musí patřit dětem a mládeži. Hrát pro mladé publikum bylo a je považováno za vlastní smysl existence souboru, který je hrdý na své úspěchy na tomto poli. V r. 1957 to byla druhá cena v celostátní soutěži za inscenaci Arbuzovovy hry o sovětské mládeži Dům na předměstí, v r. 1958 vítězství v kategorii her pro děti s pohádkou Z. Horynové Zkoušky čerta Belínka,



následujícího roku vítězství v celostátní soutěži her pro mládež s Corrinthovými Trojany a úspěšné umístění v STM na Šrámkově Písku s hříčkou Karanova-Levšina Kocour Chlubílek. V současné době je to nebývalý návštěvnícky ohlas Makariovy indiánské pohádky Tři bílé šípky (50 repríz!).

Repertoár souboru se úzkostlivě vyhýbá vyšlapané cestě sestavování dramaturgického plánu podle plakátů pražských kamenných divadel. Uvedl 16 rukopisných novinek domácích a 10 finde nehraných novinek přeložených. Ani ostatní tituly nepatří ke hrám obehnaným a všeobecně známým.

Letmý pohled zpátky dokazuje, že si soubor vybojoval solidní a odpovědnou práci právo na své místo na slunci a že má důvod slavnostně vzpomenout 10. výročí svého vzniku.

Dr. J. KRÁL

Z Thomasovy Pasti v provedení Máje

2x

BLAHO- PŘEJEME:

pro primo Žižkovákům, pro secundo Májovcům. Upřímně obdivujeme pílí obou pražských souborů, ačkoliv ta „píle“ je slovo slabé; kdyby nás poslední léta nenaučila panické hrůze před silnými slovy, psali bychom raději o fanatické lásce k ochotnickému divadlu, o fantastickém zanícení pro amatérskou divadelní činnost. Protože kádroví členové obou těchto souborů pro divadlo dýchají, protože mu věnují nejen každou volnou chvíli, ale vlastně ještě víc: také nejednu hodinu ukradenou spánku, rodině, potřebné fyzické rekreaci, zvyšování kvalifikace ve své vlastní občanské profesi. Protože neznají volnou sobotu nebo neděli a když náhodou není večer zkouška, tak jdou do divadla, nebo se učí roli, nebo jdou stavět dekorace. Protože ochotnické divadlo jim už není zálibou nebo zájmovou činností, ale druhým povoláním. (Do jaké míry je tento extrém nutný, potřebný a zdravý, souditi si netroufáme a úvaha o tom se do blahopřání nehodí.)

Upřímně obdivujeme i výsledky těchto snah, zvláště v divadle pro děti (není zřejmě náhoda, že oba soubory mají podobné problémy a úspěchy na stejném poli — to podmiňuje kulturně politická situace velkoměsta), obdivujeme jejich schopnosti organizátorské, široké řady zkušených a hereckých (i lidských) typem bohatě rozrůzněných věkem starších ochotníků, počet mladých zájemců i harmonické prostředí obou kolektivů.

Jak dál? V žižkovské Malé scéně by měl podle mého názoru pokračovat proces žánrového rozšiřování repertoáru, protože vytváří příznivé podmínky pro zrod a růst opravdového režiséra, který by pak dokázal pokusy o uměleckou tvorbu zaměřovat jedním určitějším směrem a vytvořil vyhraněný, osobitý amatérský umělecký kolektiv. Na cestě k přeskočení takto vysoce položené laťky je zatím jen scénografická a v několika případech herecká práce souboru. Žižkovští budou také muset dříve nebo později řešit základní rozpor, vyplývající z časově i jinak (zkušební) omezených studijních možností a požadavků časté a pravidelné produkce. S růstem požadavků na uměleckou úroveň výsledků amatérské práce úměrně roste potřeba zkoušek, úměrně se prodlužuje doba studia — ale požadavek počtu premiér, nutných k zajištění pravidelného provozu, trvá. Rozpor lze řešit buďto podstatným rozšířením počtu členů souboru, nebo omezením produkce. A nemohou-li nebo nechťejí-li žádnou z těchto cest jít, pak zbývá už jen třetí možnost: odvádět tak kvalitní a v mnohonástrojném orchestru pražských divadel tak osobitými tóny znějící práci, aby se



zdvojnásobila reprízovost jednotlivých inscenací. Čímž se řešení rozporu přenáší do oblasti prvního problému, který jsem v tomto odstavci vytkl.

Návštěvnícké problémy má také Máj, zvláště pokud hraje celovečerní hry. Řeší je v poslední době dosti jednostranně — uváděním konverzaček a detektivek, tedy uváděním repertoáru na povrch lesklého, přitažlivého, ale suma sumarum konvenčního (komerčního v běžném smyslu slova). V tom jde cestou většiny dnešních profesionálních divadel a nic na tom nemění okolnost, že jednotlivé tituly tohoto repertoáru nekopíruje. Proklínat soubor za to nebudu — divadlo bojuje o diváka a jde cestou nejmenšího odporu. Je otázka, zda je to opravdu cesta nejúčinnější a zda také nepřináší úspěchy jen dočasné. Máj si odjakživa zakládal na uvádění novinek. Z poslední doby vzpomínám na uvedení nehrané Shakespearovy trpké komedie Konec vše napraví a

Hoffmeisterova Míru. Návštěvnícké úspěchy to tedy určitě nebyly, ale proč? Protože inscenace hry nevyložily a nepřiblížily dnešku, protože dramaturgie zde byla pochopena jen jako volba málo známého a neuváděného textu — a to je chápání úzké. Už ve jménu Máj je symbol mládí. Dnešní soubor je oprávněným nositelem svého jména bohatou a poctivou prací pro děti, která nepochybně dosáhne ještě vyšší umělecké úrovně, až také celá další činnost souboru bude více — mladá: tvůrčí odvahou, chutí experimentovat a hledáním vlastního uměleckého profilu.

Tak tedy přeji žižkovské Malé scéně a vinohradskému Máji k jejich jubileu do roku jubilea republiky oběma totéž: umělecký čin. A jestliže jsem se heslovitě pokusil naznačit v obou případech potřebu zvýšit laťku, dělal jsem to proto, aby moje blahopřání nebylo formální, ale upřímné.

Jiří Beneš

Z činnosti divadla MÁJ: Manzari, Partie ve čtyřech (snímek nahoře) a Brix, Pět javanských noží



POLEMIKA

K PROBLÉMŮM KLICPEROVA CHLUMCE

Petr Průša, člen poroty na celostátní přehlídce divadelních souborů tělovýchovných jednot v Klicperově Chlumu, píše v Amatérské scéně č. 9 o problematice divadelního amatérství, při čemž se dotýká rozporů v hodnocení mezi porotou a diváky. Konkrétně je uvádí na příkladu inscenace antické komedie Alcestin návrat v provedení souboru TJ Sokol Nová Ves (Severomoravský kraj). Ve svém článku uvádí, že se v práci dalších účastníků projeví některé obecně známé nedostatky, jako např. volba hry, na kterou soubor nestačí (Alcestin návrat) apod. V dalším textu uvádí, že porota provedla zajímavý pokus, totiž zjistila si hodnocení diváků, kteří viděli všechna představení. Na první místo vyhodnotili Alcestin návrat. P. Průša uvádí jako příčinu toho poutavost hry, atraktivnost jejího příběhu, výtvarný dojem z představení.

Názor s. Průši na hru Alcestin návrat a její provedení se poněkud rozchází s naším názorem z těchto důvodů:

1. Při hodnocení hry po představení v Klicperově Chlumu za přítomnosti účinkujícího souboru a veřejnosti jevílo se vyhodnocení inscenace jako věčné a přijatelné, což bylo konečně zveřejněno i ve festivalovém zpravodaji. V článku v Amatérské scéně postrádáme více přímé řeči k práci souboru. Odvaha se dostavila poněkud pozdě, jinak řečeno z bezpečí.

2. Ve festivalovém zpravodaji, v němž porota uvádí své hodnocení, je uvedeno mj.: „Je to filosofická satira, založená na antickém námětu, zabývá se vztahem k faktu smrti a života.“ — Hovoří se zde o satirě, ačkoliv autor uvádí tuto hru jako komedii. Provedení hry v moderní koncepci, tj. podání satiry v civilním oděvu, se jevílo nad síly souboru, a proto hra byla nacvičena podle předlohy dané autorem — jako antická komedie. Nebylo hodnocení poroty touto stránkou věci ovlivněno?

3. Závažnější okolností byl značný rozpor mezi diváky, kteří zhlédli všechna představení, a porotou. Šlo zde o námět pořadatelů ohodnotit všechna představení nezávisle na porotě. Diváci provedli vlastní vyhodnocení bez ohledu na špičkové soubory (Sny sobotního večera v režii J. Beneše a Hrst ohně, vybraný soubor na Jiráskův Hronov) a vyhodnotili na první místo soubor, který „na hru nestačil“, na druhé místo pak zařadili Sny sobotního večera. Porota vyhodnotila na závěr přehlídky soubory v tomto pořadí: Sny sobotního večera — soubor Praha-Liboc, Hrst ohně — soubor Dynamo Stráňnice a Kouzelné rukavice — soubor TJ Spartak Chlumec. Je nesporné, že právo poroty na vyhodnocení souborů na přehlídce nemohou jiné okolnosti ovlivnit. Porota však nevzala v úvahu reakce diváků na zhlédnutí představení a provedla vyhodnocení jednostranně.

Nechceme nedostatky souboru v provedení hry ospravedlňovat, konečně má je každý amatérský soubor. I náš soubor zaměřil své úsilí k tomu, aby ve hře byla zachována správná linie antické komedie. Proto na závěrečnou přípravu byl KV ČSTV zajištěn odborníky ze státního divadla v Ostravě (zasloužilý umělec). Domníváme se však, že porota při svém hodnocení vycházela více z činnosti hodnoceného souboru v minulosti, z velikosti souboru, z toho, kdo které představení režíroval apod.

Shodou okolností v č. 9. Amatérské scé-

ny v článku „Odpověď na kritiku“ uvádí s. Stanislav Sohr, že je mu jako porotci zážitek diváka základním a nutným odrazem k názoru kritika. Kdyby porota v Chlumu zastávala tentýž názor, nemohlo by dojít k tak značné diferenciaci mezi ní a diváky. Porota zde neskloubila svůj názor s názorem diváků, kteří tímto hodnocením byli postaveni do světla kulturní zaostalosti, ačkoliv Chlumec je místo stálých divadelních přehlídek. Pak by tato přehlídka splnila svůj účel jediné tehdy, kdyby představení byla hrána jen před zraky poroty.

I když v závěru článku uvádí s. Průša, že Klicperův Chlumec přinesl problém, který je typický pro celé divadelní amatérské hnutí a který vyžaduje odpověď, domníváme se, že odpověď je jasná. V Klicperově Chlumu se zážitek diváka nestal odrazem k názoru poroty a tato okolnost by neměla být opomíjena. Vždyť i na posledním Jiráskově Hronovu byla reakce diváků na představení pozorně sledována a proč by tomu tak nemohlo být i v Chlumu? V každém případě by bylo výchovnější přesvědčit diváky o jejich omylu třeba při závěrečném vyhodnocení přehlídky, leč toho se nikdo z poroty neuzastnil. Rozhodně však bude třeba v budoucnu upřesnit způsob hodnocení divadelních souborů tak, aby názor poroty nebyl pro diváky zklamáním.

Václav Šmíra, vedoucí divadelního souboru TJ Sokol Nová Ves, okres Frýdek-Místek

POROTCE VYPOVÍDÁ

Soudruh Šmíra polemizuje nejen s mým článkem v Amatérské scéně, ale i s obecnými zásadami kritické práce v oblasti divadla. To mě nutí k odpovědi ne proto, že bych chtěl rozvádět osobní polemiku se s. Šmírou, ale že jde o názor, který se stále ještě v amatérské umělecké tvořivosti objevuje.

K rozporu mezi kritikou a diváky, kteří jsou kritikou prý stavěni „do světla kulturní zaostalosti“, kladu otázku: je publikum — věkově, vzděláním i sociální strukturou, jednolitý celek? Znamená to, že tisíc diváků má jednotný názor a pouze jediný kritik jiný? Těžko by se tento případ našel a nenašel se ani v Chlumu. Kdybychom zabsolutizovali názor publika, jehož složení bude vždy diferencované, na jediný platný soud, podvázali bychom nezbytně tvůrčí rozvoj umění jako takového. Umění působí na svou společnost, ale právě proto, že zastává určité stranické stanovisko a že prosazuje určitý postoj ke skutečnosti, nemůže vyvolat absolutní souhlas v publiku jako takovém. Zvlášť je to patrné v třídní společnosti. Kat a blázen Voskovce a Wericha nemohl být stejně přijat komunisty i sudeťáky. I ve složení našich diváků jsou generační rozdíly, rozdíly v předchozím vzdělání, estetické úrovni atd., i tady umění prosazuje určitý postoj ke skutečnosti, estetický názor, který se nestává okamžitě majetkem společnosti jako celku, ale jehož přijetí je otázkou vývoje. Kritik není samospasitelným soudcem, ale jeho zkušenosti, vzdělání, znalost divácké struktury, celá jeho odbornost mu dovoluje tvůrčím způsobem hodnotit umělecké dílo. Předmětem jeho hodnocení je vždy objektivní působení uměleckého díla; poznávání tohoto působení a jeho rozvíjení je základem tvůrčího působení kritiky.

V amatérském divadle stále ještě existují názory o protekcionářství. V některých souborech žije představa, že každý člen poradního sboru, metodik, který uvede inscenaci, má z titulu své funkce zaručeno vítězství na přehlídce. Může zvítězit jako každý jiný, odvede-li dobrou práci. Jeho práce je pod zorným úhlem diváka i celé obce kritiků. Smyslem článku v Amatérské scéně nebyla kritika jed-

notlivých představení Klicperova Chlumu, ale pohled na otázky postoje ke kritice, pohled na názory diváků. Úmyslně jsem nezamířel hodnocení diváků, ačkoliv kdybych chtěl zůstat „v bezpečí“, nemusel jsem o něm vůbec psát. Pro kritika je jedinou zbraní odborně fundovaný argument, kterým postihuje inscenaci, autorovu hru apod. Útočí-li na mne s. Šmíra, že jsem v hodnocení hry hovořil o satirě, zatím co autor uvádí hru jako komedii, nutno uvést toto: Komedie patří mezi základní divadelní žánry, má svoje vnitřní dělení (užívalo se dělení např. komedie situační, charakterů), hlavně však je nutno zkoumat, jakým způsobem a co je zesměšňováno. Tak můžeme v oblasti komedie hovořit o veselohře, satirě, tragikomedii atd. Palackého třída 27 F. F. Šamberka patří do oblasti komedie právě tak jako Majakovského Sprcha, i když je mezi nimi po stránce umělecké a obsahové propastný rozdíl. O těchto věcech existuje u nás odborná literatura, na níž s. Šmíra odkazuje (J. Boček: O komedii, Orbis, Praha 1962). Nejsm tedy v rozporu s autorem, ale je v rozporu s. Šmíra, hovoří-li o antické komedii. To je historický pojem, kam patří např. Aristofanes, ale rozhodně tam nepatří Swinarski. Alcestin návrat má antické téma, ale není to antická komedie. Pojem modernosti není v civilním oblečení postav, ale spátrují ho především v obsahu uměleckého díla, v jeho postoji ke skutečnosti i ve formě, jak je vytvářen umělecký obraz. Tohle však nemá nic společného s civilním oděvem nebo s promítáním diapozitivů atd. (to jsou jen určité prostředky).

Objektivní — a podtrhuji: odborně fundovaný — názor kritika má svůj výchovný význam pro diváka. Souhlasím s tím, že zážitek představení je základní pro každého posuzovatele díla, ale podtrhuji, že zážitek kritika je korigován již tím, že hru bezpečně zná (ví tedy, o soubor autora ošidil), může srovnávat s jinými výklady inscenace. A tady se někdy musí s diváky rozejít. Vidím v tom dialektickou nutnost vývoje celé umělecké a společenské oblasti.

Petr Průša

• V 11. čísle loňského ročníku jsme informovali čtenáře o druhém dopisu, jímž se obrátil Ústřední poradní sbor pro divadlo na ministra školství a kultury dr. Čestmíra Císáře s několika konkrétními náměty na ozdravení organizačních i jiných poměrů v amatérském divadelnictví. Z pověření soudruha ministra odpověděl na dopis dr. Gardavský. Z jeho odpovědi citujeme: „V současné době jsou s dalšími ústředními orgány a institucemi projednávány otázky organizace a řízení celé oblasti amatérské umělecké činnosti. V souvislosti s tím byly předloženy náměty a připomínky Ústředního poradního sboru vzaty v úvahu. Snahou ministerstva školství a kultury však je, řešit v zásadách globálně celou oblast amatérské umělecké činnosti, při pochopitelném respektování oborové specifiky. Jsme shodného názoru v tom, že je především nutno zvýšit podíl samotných amatérů na řízení a organizaci zájmové činnosti, uvažuje se i o vytvoření ústředního koordinačního orgánu (Ústřední rady LUT) atd. Jsme přesvědčeni, že všechny připravované změny v řízení a organizaci LUT, na kterých se bude podílet i Ústřední poradní sbor pro divadlo, prospějí amatérskému uměleckému hnutí a vytvoří předpoklady pro další rozvoj umělecky tvořivých sil pracujících.“

HNULY SE LEDY

v Mladé Boleslavi v souboru Kolár ZK AZNP, dotud známém slušnou sice, ale dosti konvenční produkcí. Jeho inscenace ZAHRADNÍ SLAVNOSTI není splátkou módní vlně, ale uvědomělým dramaturgickým činem, výsledkem poctivé úvahy o smyslu činnosti amatérského souboru v městě, jež je sídlem činnosti profesionálního oblastního divadla s určitým repertoárem, do značné míry spolupodmíněným složením jeho publika (vysoké procento návštěvníků svázeno z vesnic). Mladoboleslavští amatéři milují Havlovu hru, protože v ní nacházejí vyjádření svého vzteku na nezničitelné střední vrstvy, Plzáky a spol. V této satirické rovině je také jejich inscenace nejpůsobivější, naproti tomu selhává — jako ostatně většina dosavadních inscenací Havlovy hry — v linii druhé, v postižení Hugova vývoje až k jeho depersonalizaci. Je spravedlivé vysoce ocenit nejen několik překvapivě dobrých hereckých výkonů (za všechny ostatní jmenuji Likvidační tajemnici E. Šindelářové a Ředitele Zahajovačské služby O. Bárty), ale i naprostou původnost, nekopírovatelnost inscenace i odvahu, s níž amatéři předstupují před své tradiční publikum. Hnuly se ledy především v souboru, vyprovokovaném nezvyklým textem k pokusu o tvůrčí práci (jen více důslednosti a pílě by si takový pokus zasloužil, aby v posledním obrazu nedocházel inscenaci dech, režisérovi nápady a kolektivu cit pro temporytmus), hnuly se však ledy i v publiku, které bylo částečně nadšeno, částečně zaraženo a částečně uraženo. To jsou reakce zcela obvyklé a — jak si myslíme — pro Mladou Boleslav docela zdravé. O ochotnickém divadle se v Mladé Boleslavi začalo diskutovat víc než kdy jindy. Tím zvědavější jsme na další práci souboru, starého tradicí, mladého názory. A. U.



Havlova Zahradní slavnost v provedení ZK AZNP Mladá Boleslav: Tajemnice (E. Šindelářová), Ředitel (O. Bárta)

VYHLÁŠENÍ VII. KRNOVSKÉHO DIVADELNÍHO MÁJE

Divadelní máje v Krnově jsou přehlídkou amatérského divadla, která je navštěvována desítkami občanů z Krnova a jeho nejbližšího okolí. Divadelní máje chápeme jako významnou kulturní společenskou událost a považujeme její zakončení v našem životě za součást kulturní výstavby naší oblasti. Z této skutečnosti vyplývá potřeba využít všech hodnot přehlídky k výchově diváka směrem k hlubšímu poznávání divadelního umění. V průběhu VII. DMK budou uskutečněny besedy souborů s diváky a pracovním kolektivem přehlídky. Chceme současně připravit pro pedagogické a osvětové pracovníky (především z našeho okresu) seminář o úloze a významu amatérského divadla v naší společnosti. Pro další návštěvníky — pracovníky amatérského divadla z kteréhokoli místa naší republiky — vytvoří VII. DMK podmínky pro výměnu zkušeností a získávání nových poznatků. Skutečnost, že Divadelní máje se staly nepostradatelnou součástí kulturní výstavby naší oblasti, jen podtrhuje naši angažovanost v širší problematice amatérského divadelního hnutí vůbec. I když jsou v tomto směru naše prostředky omezeny, chceme přesto promýšlet všechny dostupné možnosti naší účasti na tomto odpovědném úkolu.

Letošní festival uskutečníme podle těchto zásad:

1. VII. divadelní máj v Krnově bude uskutečněn v květnu 1965 v rámci oslav 20. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou jako přehlídka nejpozoruhodnějších inscenací amatérského divadla.

2. Pořadatelem VII. DMK je Městský národní výbor v Krnově, který přehlídku pořádá v rámci celostátní Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících za spolupráce Ústředního domu LUT a jeho ústředního poradního sboru. Vlastní organizací VII. DMK připravuje a provádí výbor VII. DMK, jmenovaný radou Městského NV v Krnově za účasti příslušných orgánů a organizací, průmyslových a zemědělských závodů, podniků a škol. Styk se soubory zprostředkuje sekretariát VII. DMK, Krnov, Revoluční č. 18, tel. 2482.

3. Výběr souborů provádí výběrová komise, jmenovaná ústředním poradním sborem pro divadlo ÚDLUT a přípravným výborem DMK. Výběr bude skončen do 20. 3. 1965. Všechny přihlášené soubory budou o výběru uvědoměny do 30. 3. 1965. Výběr bude oznámen v tisku. Vybrané soubory dostanou do 5. 4. 1965 podrobné informace o účasti a organizaci VII. DMK.

4. K výběru pro účast na VII. DMK se

může přihlásit kterýkoliv soubor československého amatérského divadla. Přihlašuje se na přihlášce, ve které uvede název hry a jméno jejího autora. Premiéra a reprízy přihlášené inscenace musí být termínově provedeny tak, aby mohly být zhlédnuty do 15. března 1965. Výběr bude proveden tak, aby program obsahoval nejpozoruhodnější inscenace reprezentující tvůrčí práci amatérského divadla.

5. Vybrané soubory získají v závěru VII. DMK čestná uznání za účast, objektivně nejlepší inscenace bude odměněna putovním pohárem Městského národního výboru v Krnově. Budou odměněni jednotlivci za příklady tvůrčí práce.

6. Inscenace budou sehrány v Divadle Julia Fučíka v Krnově denně ve dvou představeních. Každý zúčastněný soubor bude mít své patrony z řad závodů, podniků, družstev, škol a učilišť z Krnova a okolí.

7. Na závěr DMK bude uspořádán divadelní karneval.

8. Každému zúčastněnému souboru bude výborem VII. DMK uhrazeno dopravné do Krnova a zpět, stravování a ubytování v Krnově po stanovenou dobu jeho pobytu.

JOSEF BAČA,
předseda přípravného výboru DMK

NA STARÉ TÉMA

Když začne mladý člověk pobíhat a poskakovat na škvárové dráze lehkootletického stadiónu, bude dříve nebo později nevyvratitelně přesvědčen, že toto snažení jej může přivést až k nejvyššímu stupni olympijských vítězů. Až k oné zlaté, která ozdobí nejlepšího na světě. Vidí tu metu jasně před sebou a ví, že záleží především na něm, aby jí dosáhl. Aby srovnáním s ostatními dokázal, že patří právě a jenom jemu.

Je v tomto jeho uvažování něco nesprávného? Rozhodně ne. Je jistě naprosto přirozené a zejména pro mladého člověka. Touží být srovnáván a chce zvítězit; má se mu to umožnit. Má se mu dát příležitost, aby v čestném boji, vedeném podle pravidel, vyhrál nebo prohrál, vždyť obojí je koneckonců velké umění.

To všechno je prastará pravda, kterou každý uznává, pokud se ovšem měření sil odehrává na hřišti, v bazénu, na lehkootletické dráze. Jakmile se plocha srovnávání přenesle jinam, předkládá se k uvěření, že tyto principy nemusí platit.

Nechci přirovnávat sólovou recitaci k běhu na sto metrů, jsem si také velmi dobře vědom, že úroveň sólové recitace nelze poměřovat tak exaktně

jako běh, totiž stopkami. Ale když už vypíši soutěž sólových recitátorů, nějak je poměřovat musím umět, jinak by totiž soutěž ztratila základní smysl: neměla by vítěze. Cožpak lze pořádat běh na sto metrů s tím, že nikdo nebude první, druhý, třetí? Cožpak lze říci potom atletům — neběháte přece pro vítězství, ale pro svoji fyzickou zdatnost? Budou s vámi souhlasit, avšak nepochopí, proč jste tedy pro ně vypsalí soutěž, proč jste je chtěli srovnávat.

Potkal jsem před časem v ulici Na příkopě mladou dívku, členku dramatického kroužku jednoho pražského závodního klubu. Říkala, že jde z městského výboru ČSM, kde se právě konalo závěrečné hodnocení městského kola Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících v oborech smíšených uměleckých skupin a divadel poezie.

„Tak co — povídám — jak jste dopadli? Kdo je první?“

Pokrčila rameny a řekla, že neví. Z aktovky vytáhla diplom, který byl jejímu souboru udělen „Za obětavou a dlouholetou agitační práci v obtížných podmínkách“. Podobných diplomů tam prý rozdali asi osm.

„To je sice hezké — pokračoval jsem — ale přece snad někdo musel

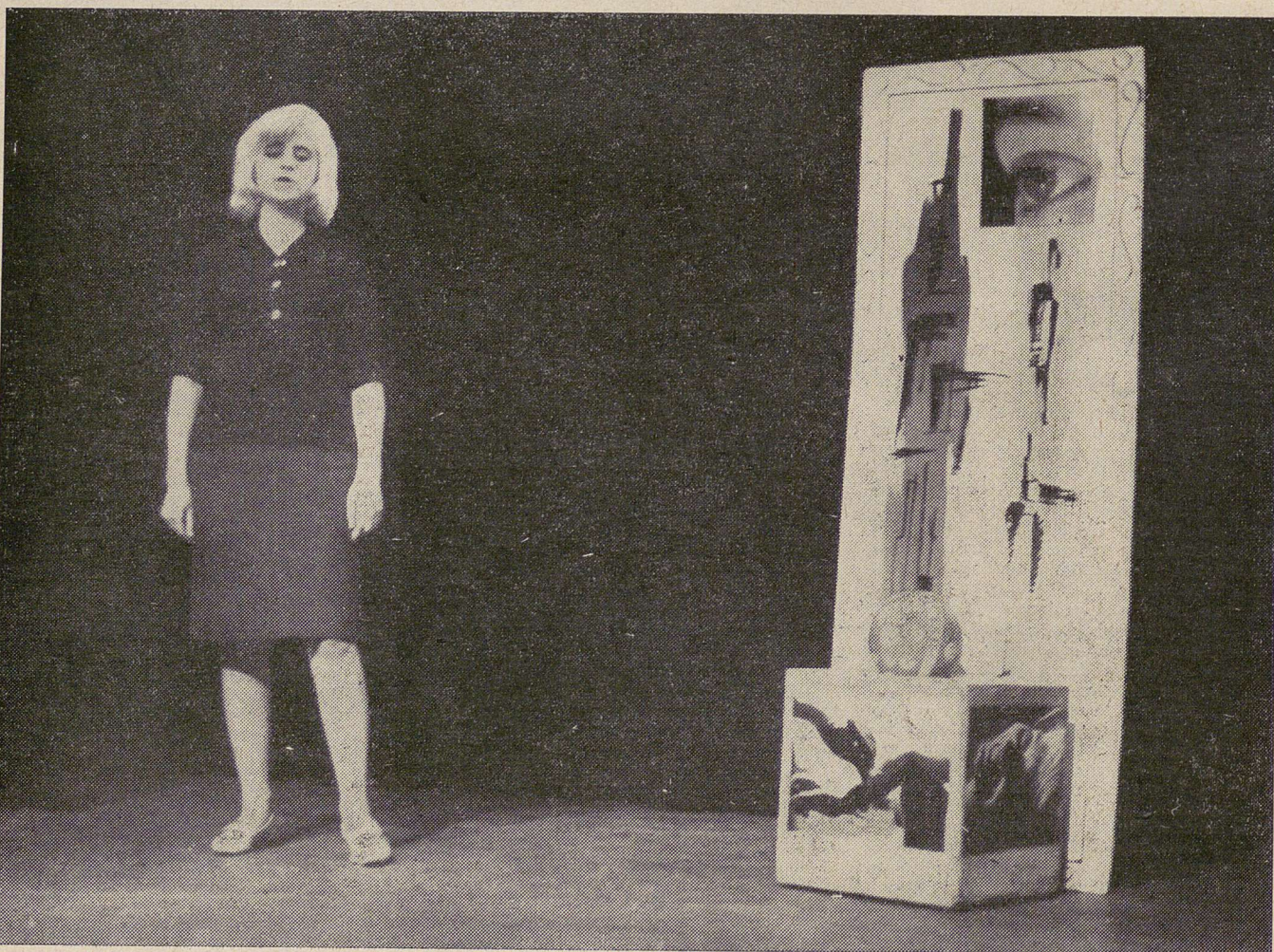
být první, ne? Přece snad nejlepší amatérský soubor nebo řekněme nejlepší soubory z Prahy postoupí do nějakého ústředního kola a nakonec se dovíme, který soubor z celé republiky je nejlepší? O něm pak napíší v novinách, bude v televizi, pojedou zadarmo na prázdniny nebo na dovolenou do mezinárodního tábora mládeže, nebo snad dostane opravdu jenom nějakou medaili, to nevím, ale rozhodně snad někdo bude nejlepší?“

Usmála se unaveně a řekla, že tomu opravdu vůbec nerozumím. Že v STMP žádní vítězové nejsou, žádní první, druhí, třetí atakdále. Jenom tyhle diplomy. Prý kvůli porotám. Nikdo je nevede, nemají stejné metry, a tak aby nevznikaly komplikace, nerozhodují o vítězi. — „Víš, lidé u nás v souboru říkají, že se už do příštího ročníku nepřihlásíme. Protože my fakt nevíme, proč, jaký to má mít smysl. Nemohl by ses na to někde zeptat, nemohl by nám to někdo poctivě a otevřeně říct?“

Já bych tedy opravdu nemohl, protože tomu nerozumím. Ale jsem přesvědčen, že na takový dotaz má ona dívka, šestadvacetiletá Marie Kapinová, vedoucí provozovny družstva Smalt a členka ZK Práce, svrchované právo. Tak ten dotaz alespoň tlumočím. Snad někdo odpoví.

Pavel Landa

Pražákův záběr z pořadu Divadélka poezie v Radiopaláci



Ve dnech 14.—16. listopadu minulého roku konala se v Bratislavě u příležitosti 25. výročí 17. listopadu ústřední přehlídka studentských divadel. Pořadatelem této akce byl Vysoškolský výbor ČSM University J. Á. Komenského a Městský dům kultury a osvěty. Původní koncepce festivalu byla velkolepá: byly obeslány všechny špičkové amatérské soubory (vycházelo se z předpokladu i více méně pohostinských vystoupení souborů nestudentských). Mnohé z těchto souborů se však přehlídky účastnit nemohly (Ypsilon z Liberce, Divadélko Pod okapem z Ostravy), některé ani neodpověděly. A tak byla nakonec potvrzena účast pouze od dvou souborů pražských (Inklema, Takzvané divadlo poezie VUS), jednoho žilinského, jehož účast byla pořadatelům doporučena Ústředním výborem ČSM (Neforemné divadlo VŠD), a bratislavské VŠMU. Zůstalo tedy torzo, které však mohlo dávat celek ve své rozmanitosti zajímavý (kabarety, divadlo poezie, divadelní inscenace). Bohužel v předvečer festivalu odvolala svou účast VŠMU Bratislava (onemocnění herců), takže o nějaké koncepci už nebylo možno při nejlepší vůli mluvit.

Prvním souborem bylo **Neforemné divadlo VŠD Žilina** s kabaretem Program č. 729. Žilinský soubor, byť má za sebou několikaletou existenci, představil se spíše jako soubor začínající. Text kabaretu je žánrovou směsí různé úrovně (při čemž úroveň nejlepších čísel je spíše průměrná). Autorský kolektiv souboru chtěl toho říci tolik, že neřekl nic. Spojovacím textem jsou příběhy ze života fiktivního autora, který vzpomíná na to, jak napsal písničku, scénku, a taky že byl kult osobnosti atakdále, při čemž své vyprávění demonstruje ukázkou. Interpretace byla diletantská ve všech směrech, režie představení prakticky neexistovala, chyběl zde i onen pověstný amatérský elán, který může někdy úspěšně nahradit profesionální rutinu. Slabá úroveň představení vynikla zvláště ve srovnání s pořady dvou zbývajících kolektivů.

Pražské **Inklema** uvedlo kabaret Rak a tí druzí. Inklema je již natolik známým souborem, že jen stěží lze říci o něm něco nového. Snad jen to, že bratislavské představení doznalo po textové stránce podstatných změn ve srovnání s premiérou, že bezprostřednost tohoto kolektivu je i po desítkách představení stále bezprostřední a že si ji zachovávají i ti členové souboru, z nichž se během dvouleté existence Inklema stali herci. Představení bylo jednou z posledních repríz tohoto programu a nemá tedy smysl zabývat se drobnějšími nedostatky, které se objevují jak v textu, tak i v režii. V příštím pořadu bude se však muset autor a režisér Václav Bárta zamyslet nad otázkami, které vyvstávají před souborem této úrovně: bude zapotřebí přesněji určit aranzmá jednotlivých výstupů (být citlivě, aby tím nebyla porušena výše vzpomenutá bezprostřednost), dbát na to, aby všechny pointy byly vypracovány tak dobře, jak je tomu u čísel nejlepších, a konečně bude nutno být ještě přísnější při výběru textů. Představení jako celek bylo vynikající, improvizace velmi vtipné a vkusné, přijetí diváky nadšené, potlesk dlouhotrvající, přídávky četné.



Jana Rezková z Takzvaného divadla poezie VUS, foto Cervený

NEVYUŽITÁ PŘÍLEŽITOST

Posledním v pořadí bylo vystoupení **Takzvaného divadla poezie VUS** s premiérou nového pořadu z poezie Oldřicha Wenzla Hřích ublížit (jeho první polovina vzbudila velký ohlas na loňském Wolkrově Prostějevu). Nová inscenace má všechny přednosti inscenace prostějovské, značně množství intimní poezie ve druhé části dokresluje i básníkův lidský profil, což je v případě životního osudu Oldřicha Wenzla velmi důležité. Je škoda, že pro organizační nedostatky byla repríza tohoto představení velmi slabě navštívena.

A tím se dostáváme k části závěrečné. Péče pořadatelů o hostující soubory byla výborná, bohužel nedá se totéž říci o organizaci a propagaci festivalu. Pořadatelé zřejmě postrádali širší štáb spolupracovníků, jednotlivá představení nebyla oznamována v denním tisku, chyběly jakékoliv panely před sály, v nichž se představení konala (nebyly ani před Městským domem kultury a osvěty, který byl jedním z pořadatelů!), mezi divá-

ky jsme postrádali bratislavské amatérské soubory, a pokud přišli soubory ve styk s organizátory, byli to pouze zástupci ČSM. Je tedy otázkou, do jaké míry se na přípravě a průběhu festivalu vůbec účastnil MDKO. Seminář, který se měl zabývat problematikou malých forem, omezil se pouze na diskusi mezi účastními soubory.

Závěrem nezbyvá než doufat, že tato akce Bratislavských bude v plném rozsahu původních úmyslů uskutečněna v příštím roce a že se stane zajímavým, osobitým a potřebným počinem. **vv**

• Mikrodivadlo Kulturního domu ROH v Hradci Králové uvádí pořad M. Macourka Člověk by nevěřil svým očím. Upravenou verzi doplnili písničkami, pantomimou a filmovými dotáčkami. Mikrodivadlo ve svém dramaturgickém plánu připravuje nastudování textů Václava Bártu z repertoáru pražského Inklema a hru Pavla Kohouta Dvanáct.

PARADOXNÍ RAMPA

Na místě bývalého divadélka Paradox se v Praze na Pankráci objevil nový název RAMPA. Nový soubor začínal v podstatě se starým hereckým kádrem. Ve svém prvním pořadu naznačovala RAMPA rozchod s neslavnými tradicemi Paradoxu, o kterém jsme už několikrát psali, ale v posledním programu, kabaretu Jiřího Meliška **Konev blínu**, se k této tradici plně vrátila.

Dva konferenciéři nás vedou anekdotickou procházkou lidskými dějinami, provázení bohatými převleky, písničkami a hudbou (Z. Madar a K. L. Petrů). Tento kabaret měl být pokusem o převrácenou satiru. Škoda, že záměr ani autorsky, ani režijně nevyšel. Několik vtipných míst zcela zaniká v záplavě podbíživě libového nevkusy. K lepšímu výsledku nemohou pomoci ani postavy dvou glosujících a vysvětlujících konferenciérů, jejichž dialog někdy připomíná starší čísla Dikobrazu. Celý pořad nedosáhl

ani průměru dnešní komerčně vyráběné satiry.

Jsem přesvědčen, že takovýto repertoár publiku ani hercům nijak neprospěje, byť by byl sebevíc aplaudován. Možná, že v tomto případě by souboru pomohlo, kdyby se alespoň jednou na zkoušku odvrátil od nezdařených autorských pokusů k nějaké profesionální předloze, a na té si jednou konečně ověřil hranice svých možností.

J. Soukup

DVĚ KONCEPCE

Soubor **Divadla do kapsy** se koncem roku představil ve vinohradském divadélku Rádio hned dvěma premiérami. První z nich, **Patálie s ovocem**, zůstala prakticky na stejné úrovni jako při první premiéře, je proti ní jen „vylepšena“ náznakem striptýzu a zpěvákem na předscéně. Režijní pojetí této hry, stejně jako její bohaté kostýmy (které jsou něco mezi plonýrským karnevalem a starořímskou hrou) se ztotožňuje se staroochotnickou koncepcí a také její výsledek je všechno jiné než dnešní celovečerní kabaret. Snaha říkat na jevišti

obecné pravdy jako „války by vůbec nemusely být“, vyznívá v tomto prostředí trochu banálně. Tento soubor je dnes třeba schopen ochotnicky zahrát některou celovečerní hru, ale v oblasti vlastní tvorby (jak autorské, tak interpretační) mu to s tou současností prostě nejde.

Druhá půlka souboru se svým pásmem trampských písní **Já třeseň zály** sice také neudělala žádnou „velkou díru do světa“, ale poctivě připravený pořad, který s milou bezprostředností obhazuje trampy a pokouší se o jejich rozlišení, působí docela jinak. V civilním projevu herců a zpěváků nenajdete „přehrávání“, v jejich vystoupení je vidět přesvědčení, že to, co dě-

lají, má nějaký smysl, nejde jim prostě jen o to si zahrát. Nijak se nesnaží o sdělování velkých pravd a objevů, zůstávají u toho, co mohou zvládnout, a to se jim docela daří.

Na těchto dvou premiérách jednoho souboru si můžeme přímo dokumentovat dnešní rozpor v pojetí práce amatérských divadélek malých forem. Tam, kde se práce souboru dostává k jakémukoli formě epigonství, působí jeho projev i při nejlepší snaze archaicky a otřele; plně oprávnění může tato práce dosáhnout jen tehdy, když si kolektiv přesně uvědomí svůj smysl a pokouší se o vlastní tvorbu.

J. Slavíček



Liberečtí vysokoškoláci uvádějí Zemličkuv PARKABARET

• Gaudeamus... bylo a je odevádáno heslem studentů. Jistě i proto si tento začátek studentské hymny vepsalo do svého štítu Studentské divadlo Vysoké školy strojní a textilní v Liberci; a pak zřejmě také proto, že libereckým studentům jde mimo jiné opravdu také o gaudium, o to, aby si na jevišti zařadili a přitom pobavili i druhé. K tomu účelu sepsal umělecký vedoucí souboru Milan Zemlička, v civilu promováný pedagog a asistent jazykové katedry, za spolupráce P. Cmirala a s hudbou J. Handlíře, P. Vondráčka a O. Daníčka vícebarevné kabaretní leporelo **PARKABARET** aneb **Dítka žitím povinné**. Parkabaret se to jmenuje

proto, že témata, jimiž se kabaret obírá, jsou volena tak, aby návyky jednotlivých čísel začínaly slabikou par—; tak kupř. v programu čteme: Paradoxy. — Parte mých snů — Partie k pohledání — Parket volný — Paragraf — Paraple — Pardon, čtete noviny? atd. I když to tak na první pohled vypadá, nejde přitom jen o samoúčelnou hru se slovíčky. Je sice pravda, že třeba pod názvem Parádův soud je zde vcelku zbytečně zařazena laciná scénka o konkursu tří sekretářek, avšak těžiště pořadu spočívá v číslech, která zpracovávají tematiku školy a hovoří o životě a práci studentů. Tato místa také patří k autorsky i interpretačně

nejzdařilejším — hraje a zpívá se tu o tom, co důvěrně zná jak soubor, tak jeho publikum, které na každou vtipnou narážku na školní poměry okamžitě zahřívá a bouřlivě reaguje. Pořad není zcela bez problémů — tak zejména se tu zapomíná na účinnost zkratky, leckde se zbytečně moc mluví a úderná pointa se nahrazuje nezavazným žertováním; obecnostvo je však zatím rádo odpouští, včetně nedostatků v kultuře řeči i pohybu. Chápe, že Gaudeamus teprve začíná, a oceňuje, že nezačíná špatně.

vl

• Na sklonku roku uskutečnilo Krajské osvětové středisko Středočeského KNV výměnu zkušeností organizátorů, lektorů a členů amatérských studií při profesionálních divadlech. Schůzka byla dobře navštívena především pracovníky Středočeského kraje, ale i zástupci studií z Liberce, Olomouce a Východočeského kraje. Další výměna názorů potvrdila, že hlavní brzdou činnosti dosavadních studií je nedostatečně přesné vědomí cílů této formy pomoci profesionálního divadla ochotnickému. V praxi se projevuje jak chápání příliš široké, zahrnující nejrůznější jiné formy spolupráce (např. instruktáže, patronáty), i chápání zužující (studio jako příprava na AMU, nebo zase tendence jednostranně studia využívat pro produkční potřeby prof. divadla). Dosavadní několikaletá praxe studií však vcelku potvrdila teoretický předpoklad, že specifickým znakem studií je výběrové školení talentovaných amatérů, které teoreticky zobecňuje na základě praktického studia hry, přičemž výsledné představení má podobnou funkci, jako představení studijních AMU v Disku. Diskuse dále podtrhla úlohu tvůrčí režiséřské a pedagogické osobnosti v čele jednotlivých studií.

G. U.

REŽIE

Alfréd Radok

INSCENUJEME KLASICKOU HRU

Byl jeden velmi smutný Rus a ten vynalezl slovo ŽENITBA. Jmenoval se Gogol. ŽENITBA je opak toho, co se o ŽENITBĚ učíme ve škole. Ale o Ženitbě nemůžeme ve škole nic vědět, protože to všechno se naučíme teprve mnohem později. Pak teprve poznáme, co je trápení, které jeden druhému s úsměvem připravujeme. A protože umíme trápení připravovat s úsměvem, proto byl Gogol smutný. A když má někdo to neštěstí, že má schopnost tolik vidět jako Gogol, napíše životní komedii nebo komedii o životě. Můžete jak chcete přehazovat tahle slova a pořád je to jedno a totéž. Pravděpodobně každé umění prochází vykoupením velké bolesti.

My už víme velmi málo o tom, co Gogol musel vidět, ale velmi mnoho nám o tom říká jeho Podkolesinové, Tekly, Ariny, Kočkarevové, Čubkinové, Ževakinové a ostatní exekutoři, tajemníci, kupci a podtajemníci. Třeba tohle:

„Z výpovědi děkabristů u soudu: ... začátek panování cara Alexandra se vyznačoval nejskvělejšími nadějemi v blaho Ruska, avšak naděje brzy povadly... výnosná místa byla prodávána podle tarifů... u soudů, v komisariátech, u gubernátorů, u generálních gubernátorů, všude, kde se dalo loupit, kdo mohl, loupil, kdo neloupil, ten kradl... nadaní lidé si stěžovali, že je jim bráněno v postupu, protože je požadována jen mlčenlivá pokora, učenci si stěžovali na to, že jim nedovolí učit... na všech stranách bylo vidět nespokojené tváře, všude byl strach, všude si jen šeptali, lidé na ulicích jen krčili rameny... všude čestní lidé trpěli a udavači i taškáři se radovali...“

„I. S. Turgeněv o cenzuře (1868): ... sotva kdo si může utvořit ponětí o tom, jakému otroctví byla vystavena tištěná myšlenka. Literát se musel cítit podloudníkem...“

„Řeč Nikolaje I. zástupcům šlechty (1848): Prosím vás rodiče, bratry a příbuzné, abyste dozorovali na myšlenky mladých lidí... mohli by být zavlčeni z nezkoušenosti nespolehlivými lidmi do činů veřejně škodlivých a pro ně samotné záhubných. Vaší povinností je, pánové, stopovat je. Pánové, nemám policii, nemám ji rád. Vy jste moje policii!“
(Citáty z II. dílu Dějin ruské literatury. Autoři: D. J. Rajchin. V. I. Stražev, A. A. Zerčaninov.)

ŽENITBU napsala určitá doba a ŽENITBA je svědectvím této doby. Nikoliv jen děj ŽENITBY, ale především charakterů lidí v Ženitbě mluví o výpovědi děkabristů, o řeči Nikolaje I. i o tom, co napsal Turgeněv o cenzuře. Kdy a kde se mohly zrodit tyto potvornosti v lidech? V čem vězí absurdnost tohoto smíchu? Poslyšte, co říká ve hře jedna postava:

„Kočkarev: Ale co je na tom? Jiným naplivali taky a kolikrát, na mou čest. Známe jeden případ: mužský jako obraz, krev a mlíko; mořil svého šéfa a trápil o přídavek ke gázi tak dlouho, až se milý šéf dožral a naplival mu do obličeje, na mou duši! Tady máš, povídá, ten svůj přídavek a plav, darebáku! Ale přídavek mu přece jen dal. Co tedy na tom, že naplívá? Něco jiného by bylo, kdyby nebyl po ruce šátek, ale on jej měl pěkně v kapse — vyndal jej a utřel se.“

Protože jsme v mimoškolním věku poznali, že je ŽENITBA klasická hra, to znamená hra stále živá, věnujeme tuto inscenaci všem tajemníkům, podtajemníkům, asesorům, lajtnantům, kupcům, exekutorům, kteří jsou v nás a kolem nás. Chceme totéž co Gogol. Domníváme se, že napsal hru proto, aby ŽENITBA nebyla. Protože se však ŽENITBA stále hraje a protože tolik lidí říká, že je to klasická hra, obáváme se, že se nám stane totéž co Gogolovi. Hra se bude hrát i po nás, neboť Podkolesinové vychovávají malé Podkolesiny, to snad ani jinak nejde. Doufejme tedy, že se mýlíme a že hra N. V. Gogola není klasická. Jestliže však přece jen Ženitba je klasická hra, pak inscenačním klíčem naší inscenace z roku 1963 je otázka, co uděláme, když prosíme o příspěvek a někdo nám plivne do tváře.

Po tomto Radokově programovém článku přetiskujeme výňatek z Gogolova textu v překladu Bohumila Mathesia podle vydání Dilla z června 1959. Hranatými závorkami označujeme Radokovy škrty, kurzívou (ať už v přímém textu či závorkách) označujeme jeho doplňky do původního textu.

Text režijní knihy Alfréda Radoka, který nebyl psán s publikačním záměrem, otiskujeme doslovně, jen s nepatrnými stylistickými úpravami.

Navzájem si odpovídající čísla Gogolova textu a Radokových režijních komentářů zaznamenávají umístění příslušných poznámek v režijní knize. Režijní kniha dále obsahuje i v této přetiskované pasáži řadu nákrešů — grafických znázornění aranžmá a pohybu postav na scéně. V této první lekci je vynecháváme, ale připojujeme pro čtenářovu orientaci půdorys scény.

Motto

„Diletantismus a ochotnictví nejsou totožné pojmy. Diletantství může být (a bohužel je) i na profesionální scéně. Diletantství nemusí být (a naštěstí není) na každé amatérské scéně...“

Sám jsem byl vášnivý ochotník za studentských let...“

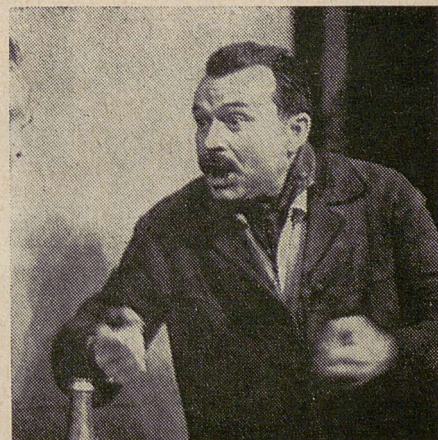
ALFRÉD RADOK v rozhovoru s redaktorem Amatérské scény

„Radokův skvělý úspěch je o to cennější, že tíha tradice spočívala na této hře — jak se zdálo — zcela beznadějně. Ženitba byla odedávna hrána jako jakýsi menáročný, zábavný kus, směšná scénická anekdota, s žánrovými figurkami, s koloritem příslovečným pro ruskou klasiku. To, co můžeme v Radokově představení spatřit, nemá s tímto žánrovým hemžením nic společného...“

AMATÉRSKÁ SCÉNA 1964, č. 2, str. 14

„Budoucí umělce mohou vyučovat talentované umělecké osobnosti, ovládající prakticky i teoreticky „řemeslo“ a pracující zcela určitou metodou... Souhrnně lze říci, že cíl práce uměleckých škol by měl spočívat především na praktickém ozřejmnění cest, které vedou k pravdivému poštížení skutečnosti života.“

ALFRÉD RADOK v diskusi o uměleckém školství, Divadlo 1964, č. 7, str. 39





N. V. GOGOL ŽENITBA

I. dějství

V ý s t u p 11.

Podkolesin a Kočkarev

1 Kočkarev: Tak, kamaráde, co budeme odkládat — jedem.

Podkolesin: Vždyť já ještě nic. Já jen tak přemýšlel a uvažoval...

Kočkarev: Hloupost, hloupost! Jen žádné zmatky: ožením tě, že o tom nebudeš ani vědět. Pojedeme hnedky k nevěstě a uvidíš, jak se všechno pěkně rázem...

Podkolesin: To tak ještě! Hnedky jet!

Kočkarev: Ale jaképak odklady, jaképak odklady?... Podíváš se pěkně sám; co z toho máš, že jsi svobodný? Podívej se na svůj byt: jak to tu vypadá? Tuhle máš špinavé boty, tamhle lavor, [tady na stole je] hromada tabáku, a ty sám se válíš jako sysel celý den na břiše.

2 Podkolesin: To je pravda. Pořádek tu nemám, to já vím sám.

(Volá.)

Hej, Štěpáne!

(Odhodí třetí střep.)

3 Kočkarev: No, a jak tu bude u tebe žena, ani sám sebe nepoznáš: bude tu divan, pejsek, v kleciče kanárek, ruční práce nějaká... A představ si: sedíš na divanu — a najednou se k tobě posadí ženuška, taková hezounká, a začne tě ručičkou takhle...

Podkolesin: Hrom aby do toho bacil, opravdu, ručičky mívají jako bochánečky.

Kočkarev: A ty si myslíš, že mají jenom ručičky?

Štěpán: Přejete si?

Podkolesin: Zmiz!

Štěpán: (Odhází, aniž by použil lopatky a smetáčku, neodejde však zcela, zůstane na schodech C.)

4 Kočkarev:

(Pokračuje)

Co tě nemá! Mívají, kamaráde... No, co bych ti to vykládal: všechno mají, kamaráde.

5 Podkolesin: A abych ti řekl pravdu, já mám rád, když vedle mne sedí taková hezounká kůstka.

6 Kočkarev: Tak vidíš, sám už přišelš tomu na chuť. Teď jen se do toho pustit. Hej, Štěpáne! Frak!

7 Kočkarev:

(Pokračuje)

Ty se o nic nestarej. Svatební hos-

REŽIJNÍ KNIHA ALFRÉDA RADOKA

1 Je posedlý spěchem, aby „to už bylo“.

2 Štěpán — příchod s lopatkou a se smetáčkem. Zastaví se a civí.

3 Kočkarev usedne na pohovku vedle Podkolesina. Podkolesin podlehne líčení „manželského nebe“ a zapomene na střep.

4 Kočkarev — významný smích, kterým líčí, „co všechno mají“. Podkolesin se navnadil. Také se začíná usmívat. Když Kočkarev vidí, že rozparádil Podkolesina, opakuje ve významném, sprostém smích: „všecko, všecko mají, kamaráde.“

5 Před slovem „sedí“ pauza. Nevíme, zda řekne „sedí“ nebo „leží“. Pak ono „sedí“ opakuje Kočkarev ve strašném výbuchu smích, jakoby ve významu „ty se vyznáš!“

6 Jakmile na něj Kočkarev křikne, pustí Štěpán lopatku a smetáček do lavoru a odchází pro krabici do C.

7 Kočkarev vstane. Zamne si ruce. Předpokládá, že je ruka v rukávě. Pobíhá, představuje si, jak všechno zorganiz-

tinu a všechno ostatní, to všechno já sám už... Šampaňského nejméně tučet lahví, dělej co dělej. Madeiry také půl tuctu, to jinak nejde. Nevěsta má jistě hromadu tetiček a kmotříček a ty neznají žerty. A rýnské — Pánbůh s ním, ne? Co? Co se týče hostiny, mám — brachu — na mysli jednoho dvorního kuchaře navaří takových dobrot, že se najíš a nevstaneš.

- 8 Podkolesin: Panebože, ty se do toho ženeš, jako by byla svatba už před dveřmi.

- 9 Kočkarev: A není? Jaképak odklady? Vždyť souhlasíš!
Podkolesin: Já? Ne... já ještě docela nesouhlasím.

Kočkarev: Tu to máme! Vždyť jsi právě prohlásil, že chceš.

- 10 Podkolesin: Povádal jsem jen, že by to nebylo špatné.

- 11 Kočkarev: Co? Bože na nebi, a my už všechno málem... Copak se ti ženatý stav nelíbí?

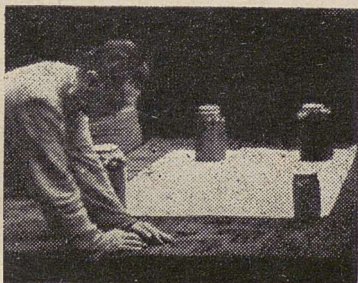
Podkolesin: No... líbí.

Kočkarev: Tak? Kde to vázne?

Podkolesin: Nikde to nevázne. Jenom že je to tak divné...

Kočkarev: Co je divné?

- 12 Podkolesin: Je to divné: celý život je člověk svobodný a najednou má být ženatý.



- 13 Kočkarev: No, no... styď se. Ne, já vidím, že s tebou budu musít mluvit vážně: budu s tebou mluvit otevřeně, jako otec se synem. Podívej se, prosím tě, na sebe, podívej se pěkně na sebe, jako se například díváš na mě. No, co vidíš? Vždyť ty jsi jednoduše pařež a nic neznameneáš. Za jakým účelem jsi vlastně ještě na světě, co? Podívej se do zrcadla — co tam vidíš? Hloupou hlavu, jiného nic. A teď si představ, že se kolem tebe budou bátolit robátka, ne dvě, nebo tři, ale možná hned šestero, a všechna jako by ti z oka vypadla. Teďka jsi sám, dvorní rada, předmosta expedice nebo takový čertví jaký předmosta, ale pak, představ si, kolem tebe se bátolí malinkatí přednůstkové a předmostáňkové, takoví lotříci malí, a takový maličký usmrkánek natáhne ručičky a bude tě tahat za vousy a ty budeš na mě! dělat jen jako pejsek, haf, haf, haf! No, mluv, může být něco krásnějšího?

Podkolesin: Budou to jen takoví uličníci, všechno potrhají a papíry roztrhají.

Kočkarev: Ať se vztekají, ať, ale všichni budou, jako by ti z oka vypadli — to je to.

Podkolesin: Ale je to, na mou duhu, legrační, hrom aby do toho bacil: takový cumlíček, takové štěňátko, a už je ti to podobné.

zuje. Přestal se smát. Teď se jen usmívá svému vítězství. Ale náhle, například když dořekne „Pánbůh s ním, ne?“ — v tu chvíli se otočí od Podkolesina a svíjí se smíchem. Záchvat smíchu vyvolala náhlá představa, že nevidí už svobodného Podkolesina, ale Podkolesina ženáče, kterého on, Kočkarev, do toho tak snadno navrtal.

- 8 Podkolesin, který ještě před okamžikem vychutnával, „co všechno mají ženy“, sedí nyní na kanapi a tuhne, bledne. Začíná poposedávat, je celý nesvůj. Proto, jakmile k němu Kočkarev zase přisedne, okamžitě vstává a chce utéci. Ale v tu chvíli se mu vrhne Kočkarev k nohám, lépe řečeno na nohy, a stáhne mu násilně bačkory.

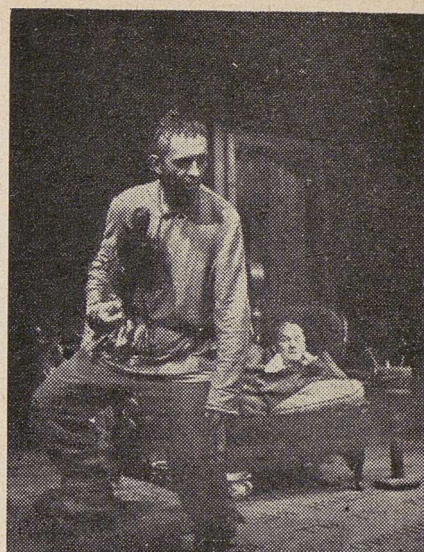
- 9 Zouvá Podkolesinovi bačkory

- 10 Vytrhne se Kočkarevovi a rychle odchází na B.

- 11 Rychle za Podkolesinem a sevře ho za obě ramena, pevně ho drží, a to tak, aby mohl Podkolesinovi z tohoto „přidržení“ za několik replik sundat kabát. — Právě v tuto chvíli se prodírá dveřmi Štěpán. Nese velkou krabici, kartáč na šaty a ještě židli, kterou po cestě před A sebral. Židli postaví na A. Zdvihne ležící židli, udělá mezi židlemi příslušnou mezeru a postaví na židli krabici. Pak jde pro židli ležící na A (po straně). Tu také přenesse dopředu.

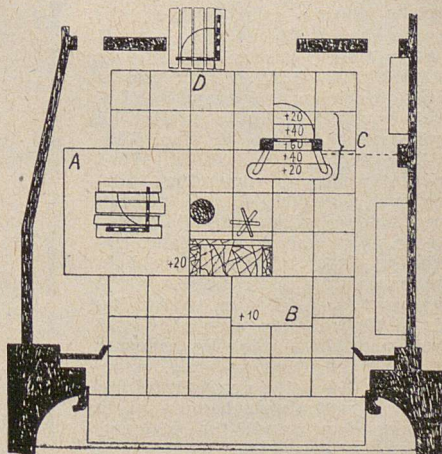
- 12 Když Štěpán zdvihl cylindr, okartáčoval — jen tak na oko, položil na židli, která stojí na A, jde k další práci, zatím co mluví Kočkarev. Odmotá provaz z krabice a otevře krabici. Vyndá velký balící papír. Ten za pomoci Kočkareva položí přes celou plochu B. Snad jen Štěpán, nebo také s pomoci Kočkareva, zatěžká onem papír sklenicemi se zavařeninami. Pak vyndává Štěpán z krabice vycpané sako, rukavice, vše odkládá na židli, připravuje. Celá tato přípravná akce bude asi trvat, než se Podkolesin rozhodne a řekne „Jedem... Jedem!“ — jde však o to, aby Kočkarev nebyl zameštnán touto přípravou. Když pomůže rozprostřít papír nebo když vezme sklenici se zavařeninou, dělá to bezděky, aniž by pustil ze zřetele to, co chce. Kočkarev chce především přemluvit Podkolesina, přesvědčit ho.

- 13 Otočí na Podkolesina. Napřed mluvil jako z řečnické tribuny, stál na B. Pak — technicky v okamžiku, kdy Štěpán nese roli papíru na B — pak jde z té nebo z oné strany k Podkolesinovi, aby viděl, co ma to Podkolesin říká, jak se tváří, zdali už podleh.



V roli Štěpána O. Budín. Foto Dittlich

Přodorys scény



• Litvínovské Docela malé divadlo, umělecky vedené Miroslavem Kováříkem, oslavuje první pětiletou svého trvání. Jeho poslední pořad se jmenuje TO BOLÍ BEJT ZA-



VRAŽDĚNÁ. Je to poetická montáž textů Diane di Prima a Laurence Ferlinghettiho. Na Balášově snímku A. Dufková a M. Kovářík.

• V Mladé Boleslavi pracuje již pět let divadlo malých jevištních forem „Lyra“, které vzniklo mezi svazáky SVVŠ z bývalého pěveckého a hudebního souboru. Těch pět let práce souboru je poznamenáno mnoha úspěchy i neúspěchy, hledáním nových cest i chybami, kterými byla splácena snaha najít lacinou cestou nezávazných estrádních taškařic. Nejednou se soubor dostal do rozporu s členy porot při nejružnějších soutěžích, slouží mu však ke cti, že své práce nikdy nezanechal a vždy k ní přistupoval tvůrčím způsobem. Po celých pět let pracuje výhradně s vlastními texty, po případě s texty, které přeložili z jiných jazyků jeho členové. V poslední sezóně si vybudoval vlastní divadelní scénu (je to vedle divadélka Na Karmeli, které používá soubor Studia mladých ZK AZNP, již druhá scéna sloužící malým jevištním formám v Mladé Boleslavi) s dobrým technickým vybavením. V loňském Měsíci čs.-sovětského přátelství Lyra uvedla revoluční pásma Okamžiky prchavé a neprchavé. Pracuje zde s texty, které ze sovětské literární tvorby přeložil vedoucí souboru Vladimír Janus. Ledacos se jim dá v této inscenaci vytáhnout (v souboru došlo po prázdninách k větším změnám), avšak cílevědomá příprava je i tentokrát patrna. Pětiletá cesta souboru Lyra stojí rozhodně za povšimnutí. —ob—

• KRUH — Malá scéna kulturního a společenského střediska v Mariánských Lázních — připravil pod režijním vedením Ladislava Hory poetický pořad ZÁVĚT DO KONALÉHO DĚDEČKA aneb SLEPICE OREL, sestavený z prací autorů známých i začínajících (Šikedy Cuboi, Miroslav Holub, Miloš Macourek, Ludmila Matějková, Jan Tichý).

• V listopadu minulého roku hostoval na jediném večeru v pražské Viole zaslužilý umělec RUDOLF WALTER se svou vlastní dramaturgickou úpravou kdysi velmi populární knihy anglického spisovatele Jamese Hiltona SBOHEM, PANE PROFESORE. Před představením si odpoledne pobesedoval o tajích a prostředcích uměleckého přednesu. Viola pro tento večer změnila svou tvář, trochu zestárla, mladých tady bylo poskrovnu. A byla to škoda. Ve vyrovnaném a klidném podání Rudolfa Waltra ožilo vyprávění o životě prostého anglického profesora a jeho žáků nejen pro starší generaci. Poklidný tón vyprávění dokázal nevítavým způsobem zaujmout diváky a připravit jim příjemný večer.

14 Kočkarev: Jakkp by to nebylo legrační — to se ví, že je to legrační. Tak jedem.
Podkolesin: Jedem. Jedem.

15 Kočkarev: Hej, Štěpáne, pomoz pá-movi se obléknout!
Podkolesin: Myslím, že bych si měl vzít bílou vestu.

Kočkarev: Hlouposti, to je jedno.

[Podkolesin: Zatrachtílá prádlena, vyžehlila mi límečky, že to nechce stát. Řekni jí, Štěpáne, jestliže mi bude takhle žehlit prádlo, že si vezmu jinou. Tahá se jistě s amanty a o žehličku se nestará.]

Kočkarev: Tak dělej, brachu, dělej! Neloudej se tak!

Podkolesin: Hnedka, hnedka. — Poslouchej, ilčo Fomiči, víš co? Jed ty sám!

Kočkarev. No, tohle: on se snad zbláznil! Já mám jet? Kdo z nás dvou se žení, já či ty?

Podkolesin: Opravdu, mně se nějak nechce; radši až zejtra.

Kočkarev: Poslouchej, máš ty rozum? Řekni mi spravedlivě, nejsi ty trum-bera? [Ustrojí se to] Už se stroj — a najednou: nechce se mi! Řekni sám, nejsi po tom všem mizera a podlec?

Podkolesin: Co mi nadáváš? Proč? Co jsem ti udělal?

16 Kočkarev: Vrták vrtácký, to ti řekne každý. Hlupák prostě, hlupák, třeba jsi předmosta expedice. O koho se starám, co? O tvé dobro; člověk se tady může umluvit a on si tady leží, prokletý starý mládenec! Řekni mi, prosím tě, čemu se ty podobáš? Onuce jedna, blumo, bačkoro, já bych ti něco řekl... ale člověk nechce být hrubý. Babo, babo zatracenál!

Podkolesin: Ty jsi dobrák, na mou duši!

[Polohlasně.]

Máš rozum? Stojí tu sluha a on mi před ním nadává, a ještě k tomu takovými slovy; nemáš pro to jiné místo?

Kočkarev: Kdopak by se udržel a nemadával, řekni mi, prosím tě? Kdopak by se udržel? Rozhodne se jako pořádný člověk, že se ožení, poslechne rozumného vnučnutí — a najednou se zjančí, pařez dubový...

17 Podkolesin: Tak dost, já jedu — co ses tak rozkřičel?

18 Kočkarev: Jedu! Co můžeš jiného dělat, než jet!

[K Štěpánovi.]

Dej mu klobouk a plášť!

Podkolesin (ve dveřích):

To je opravdu zvláštní člověk. S tím se málokdo srovná: vynadá ti na jedinou pro nic a za nic, na nic se neohlíží.

19 Kočkarev: Tak dost, hotovo, vidíš, že ti už nenadávám.

14 Už bere Podkolesina pod paží, už ho může zvolna táhnout na papír k oblékání. Podkolesin chce i nechce, brání se, ale jen chabě, povoluje... souhlasí?

15 Všechno je rozhodnuto, nyní jedná ve velkém spěchu. Kdykoliv může, mne si ruce, je to napínavé, nemůže ztratit ani jeden malý okamžik, jako kdyby hořelo. Odtáhl Podkolesina na plošinu B a začíná obřad oblékání. Nejprve kabát (když vytáhl papíry), pak rukavice. Rukavice obléká i Kočkarev i Štěpán. Každý z jedné strany. Jako dítěti. Oblékání se podobá mučení. Kabát „narvou“ na Podkolesina. Rukavice jsou malé.

16 Konec oblékání. Štěpán jde pro plášť, který je v krabici — pak s pláštěm na A.

17 Podkolesin se celý choulí strachy.

18 Kočkarev šťouchá, násilím žene Podkolesina, ten se točí jako holub na báni. Strčí Podkolesina na A jako vězně a rovnou do rukou Štěpána, který už má připravený plášť a cylindr. Pak se otočí do hlediště, sestoupí z A, dostal záchvat smíchu. Štěpán kartáčuje Podkolesina.

19 Vyráží, zaútočí na Podkolesina, vyhodí ho! Smích až do konce! — Když oba odešli, jde Štěpán zvolna ke kanapi. Hmátne pro okurku, ulehne, žere, leží.

REDAKČNÍ KOMENTÁŘ

Radokova inscenace byla před rokem zevrubně rozebírána, pochvalována a komentována veškerým našim odborným tiskem. V Amatérské scéně o ní napsal M. Smetana mj.: „Je to úděsné, obřímí, absurdní shromáždění hlupství, životní vyprahlosti... A musíme myslet na — jak se dnes říká — divadlo absurdity, když vidíme úděsnou pustotu života, jeho mechanismus a bezcílnost. A přitom Radok nedělá z lidí loutky či symboly: dosahuje svého cíle právě tím, že důsledně rozvíjí lidské osudy, a tím objevuje jejich prázdnotu a nesmyslnost.“ — Mohli bychom citovat další méně i více duchaplné soudy, po jejichž přečtení se konec konců každý ochotnický režisér zeptá: Dobrá, ale jak to Radok dělá? Jak to dokázal? Jak na jevišti důsledně rozvíjet lidské osudy, jak...? Stejnou otázku sám sobě ostatně kladl nejen ochotnický režisér, když zhlédl Radokovo představení, poddal se jeho dravému humoru i posmutnělému kouzlu — a teprve při cestě domů ho napadlo, jak základní podíl měl režisér inscenace na tom, že se staříčká Ženitba vykoukala v živé vodě. Touha dopátrat se odpovědi nás přivedla ke studiu režijní knihy, zapůjčené s mimořádnou laskavostí.

Neděláme si iluze, že studium režijních knih, i když sebepečlivějších, poví všechno o metodách tvůrčí režijní práce. Radokova režijní kniha je vypracována neobyčejně pečlivě — přesto dává jen nahlédnout do bohatého arzenálu jeho pracovních metod. Je to plán práce, vysněný převážně dávno před započítím studia, je to pokus o zachycení těžko zachytitelného, sotva slovy postižitelného procesu umělcovy fantazie. Říkává se, že ne každá kniha je pro každého čtenáře — což není žádným vysvědčením ani pro knihu, ani pro čtenáře. Také studium této režijní knihy není patrně pro každého režiséra. Soudíme, že může mnoho dát takovému amatérskému divadelníkovi, který se obdivuje výsledkům Radokovy práce a upřímně chce zvědět alespoň něco z jeho režiséřských postupů, z jeho — jak Radok sám říká — „řemesla“.

Tím by mohl redakční komentář dobře skončit, kdybychom nemuseli brát v úvahu, že ne každý čtenář měl příležitost navštívit v Praze dvakrát Radokovu Ženitbu. Především těm, kteří ji neviděli a přesto chtějí být žáky, budou určeny následující nesytematické poznámky k otištěným textům.

Radok přeplnil jeviště rekvizitami, i takovými, o nichž Gogolův text nemluví. V prvním dějství vedle nábytku hrají (nikoliv „hrají“, protože opravdu hrají, mají své funkce) lopatka a smetáček, ošatka se zrním, zrcadlo v rámu, kartáč na šaty, semínka slunečnice, velká papírová škatule s vycpaným oblekem a rukavicemi (vše zabaleno v papíru), dále zavařeniny v lahví, ovázané novým papírem a pergamenem, cylindr, holínky, okurky, v kameninové nádobě, nočník, meloun, sloupkové hodiny a jiné a další věci. (Ostatně v druhé lekci okreslíme z režijní knihy plán přípravy rekvizit pro některé dějství.) V režijní knize je přesně označeno, co, kdy a jak hraje. Okurku si nikdo nebere podle chuti, ale podle plánu, ve zcela přesně určený okamžik se vyplivují slunečnicová semínka, mění se rozestavení židlí, zrcadlo se rozbije na tři kusy — a s každým z nich se dále hraje podle plánu... Nic zde není ponecháno náhodě, improvizaci, libovůli — všechno má přesně stanovený řád. Mimořádný důraz, který Radok klade na práci s rekvizitou, patrně souvisí s jedním ze základních znaků této režie: herci pohybující se v prostoru scény neustále něco dělají, mají něco konkrétního (být třeba hloupého a zdánlivě zbytečného) na práci, na něco reagují, jednájí. Samozřejmě bez ohledu na to, zda právě mají či nemají text. Radok nepíše ve svých poznámkách, co herec „čtí“, „prožívá“ atp. — nýbrž co dělá, vymýšlí mu logickou linii fyzického jednání. Nepíše o Podkolesinovi „má strach“, nýbrž „choulí se strachem“ — prostě každý pocit, stav, nálada, emoce postavy se mu okamžitě promítá do konkrétního pohybu, postoje, gesta, konání, činu. Přitom ani jediný přechod postavy (a je to představení nabitě pohybem, během, přechody) není bez logického vnitřního zdůvodnění, ani bez zřetele na celkový v tom kterém okamžiku vzniklý scénický obraz. Přčtete si ještě jednou v této souvislosti Radokovu poznámku pod č. 7! To je jeden z typických dokladů této metody.

I z této krátké přetištěné ukázky je zřejmé, jak Radok rozehrává postavu sluhy Štěpána (podobně v dalších dějstvích Duňášku), připsuje mu krátké výstupy a akce, detailně vypracovává jeho charakteristiku (a už tím také vrhá zase ostřejší světlo na postavu jeho pána). Rozehrávání postavy je pak v inscenaci jednak zdrojem komiky a bohatšího poznání Podkolesinova domácího prostředí, jednak umožňuje kontrastníky obohacovat celou řadu situací, v nichž — podle Gogola — Štěpán vůbec nevystupoval. Máme v naší první ukázce jeden typický příklad pro takovou práci s kontrastem. Je jím situace, kdy Podkolesin podlehne líčení „manželského nebe“. V okamžiku, kdy začíná vrcholit „rozparádění“ Podkolesina, ozve se Štěpán replikou „Přejete si?“, aby se svou lopatkou a smetáčkem vytvořil neodolatelně komický kontrast milostnému snění. Podobnými kontrastními situacemi je protkána celá inscenace.

Při bedlivém a několikanásobném čtení režijní knihy jsme nenašli jediný nápad, „špílec“ či jak to chcete nazvat, který by izolovaně sloužil jen jedné postavě, jen obohacení charakteristiky jediné postavy „pro diváka“. Režisér přinese takový nápad, ale současně promyslí reakci všech právě na jevišti přítomných postav na tuto jen zdánlivě izolovanou hereckou akci, čili zapojuje je individuální hereckou akci do širšího kontextu celého scénického dění. Dobrymi příklady v naší ukázce jsou scéna „rozparádění“ Podkolesina (4) a Kočkarevův „útok“ během příprav k obřadu oblékání (12, 13). Výsledek této pracovní metody mohli bychom snad nazvat kontinuou jednotlivých akcí. Ale podobně můžeme sledovat promyšlenou návaznost všech těch zdánlivě jednoduchých, ve skutečnosti velice složitých pochodů, jimiž procházejí v rukách herců jednotlivé rekvizity. Radok myslil dopředu, při koncipování jedné akce vidí už před očima další: Kočkarev pevně drží Podkolesina, „a to tak, aby mu mohl z tohoto přidržení za několik replik sundat kabát“; jiným typickým dokladem je scéna s balícím papírem — v otištěném úseku její funkci plně nepochopíš (i když je ono rozprostření papíru provedeno zcela nenásilně a logicky; vše, co je v poznámce 12 jen zběžně načrtnuto, vykristalizovalo zřejmě během zkoušek v sérii konkrétních akcí Štěpánových a Kočkarevových: pohazování sklenicemi se zavařeninou atd.). Až v dalším obraze (půdorys scény se totiž nemění a zatěžkaný papír zůstane na praktikáblu), kdy se tento balící papír stane základní rekvizitou znamenité scény „zabalení“ nevěsty, naplno pochopíš, že si režisér v prvním dějství připravil efektní scénu pro dějství následující.

U Brechta jsme čítali pojem „erzählendes Arrangement“ — vypravující aranžmá, takové rozestavení postav ve scéně a vymyšlení takových fyzických akcí pro ně, že bez jejich jediného slova, bez znalosti dalších souvislostí, ba i bez znalosti hry jen při pouhém pohledu na fotografický záběr tohoto aranžmá musí pochopit vzájemné vztahy a celou právě předváděnou situaci. Jen z kratičkého přetiskovaného úseku se nabízejí dva klasické doklady. První: Kočkarev se vrhl na nohy Podkolesina a stahuje mu násilím bačkory. — Druhý: Obřad oblékání, připomínající „mučení“. — Člověku, vybavenému kouskem fantazie, budou jen tyto dvě mizanscény vyprávět romány.

Jiří Beneš

● Krajská osvětové středisko Středočeského KNV uspořádalo v součinnosti s krajským nakladatelstvím již svůj třetí textappeal. Z řady autorů, básníků i prozaiků se jako nejtalentovanější projev mladý básník Zdeněk Rosenbaum. Ostatní práce byly slabší úrovně. U příležitosti zimního textappealu bylo u Krajského osvětového střediska ustaveno literární studio, které bude shromažďovat autory ze Středočeského kraje. Odbornými poradci studia byli jmenováni básník Antonín Brousek pro poezii a spisovatel Ladislav Fuks pro prózu.

lv

● Krajské osvětové středisko v Ostravě začalo vydávat cyklo-stylovaný zpravodaj Divadlo v kraji. První číslo pokládáme za zdařilé a slibné. Je tu úryvek ze hry Stará vesta šumperských autorů, článek o IV. mezinárodním festivalu studentských divadel, který se konal v září min. roku v Záhřebu a jehož se účastnilo též známé ostravské Divadélko pod okapem, dále řada zpráv z činnosti souborů v kraji, upozornění na zajímavá představení profesionálních divadel a seznam her, které byly devizově uvolněny.

vv

● DIVADLO O PÁTÉ v Čelákovicih neexistuje dlouho, přesto však se už o něm ve Středočeském kraji dobře ví. Upozornilo na sebe hned svým prvním pořadem — REVUE ZA OHRADOU — po němž brzy následovaly další, mj. satiricko-parodický SALOON IDAHO, který před časem vydala Dilla. Jde vlastně o školní soubor — většina členů jsou žáci místní devítiletky — který se však nechce podobat „osvědčeným“ typům školních souborů záplavajících rozličnými „pěkně sevcíčenými kulturními vložkami“ všelijaké schůze a shromáždění slozek masových i nemasových. Zásahu o to má vedoucí a režisér souboru, učitel Rudolf Truhlařík, který se za hudební spolupráce Bohumíra Hanžlíka pokouší pro soubor psát jakési dětské revue — pořady, v nichž jde především o pestrou a zábavnou, ale přitom nikoli bezobsažnou podívanou, plnou vzruchu a písniček v moderních rytmech. Tyto experimenty sice — popravdě řečeno — zatím nepřinesly tak pozoruhodné výsledky, aby soubor postavily po bok našich předních „maloforemních“ kolektivů, autorům se nejlíp vede především v písničkách (dvě ukázky z této jejich tvorby přineslo loni 11. č. Repertoáru malé scény), zatímco v ostatních textech a v interpretaci zbývá ještě nemálo slabších míst; svůj význam ovšem má už to, že se soubor snaží jít nevyhlášenými cestičkami a že se po nich pouští s odvahou i s takovým zápalem, jaký se hned tak



nevidí. Což dovoluje předpokládat, že tento mladý soubor dosud neřekl své poslední slovo a že o něm ještě uslyšíme.

—1.

HLEDÁTE HRU?

J. B. Priestley POKLAD

John B. Priestley, sedmdesátiletý autor několika románů a více než dvaceti her, má v soudobé anglické literatuře význačné a čestné místo pokrokového spisovatele, který dovede ostře kritizovat buržoazní společnost a odhalit specifické vlastnosti anglického maloměstáka. V prvních poválečných letech se v našich divadlech hrály tři Priestleyovy hry: Přišli k městu a Inspektor se vrací, ve kterých promlouvají socialistické názory dramatikovy a je ostře odsouzena chamtivost majetných tříd, a satirická veselohra Už Adam a Eva, plná vtipných postřehů o manželském a milostném životě moderní ženy. V padesátých letech naše divadla neprávem na Priestleye jako na mnoho dalších pokrokových spisovatelů ze Západu zapomněla. Na naše jeviště se vrátil až začátkem šedesátých let veselohrou Poklad a starším napůl detektivním příběhem Nebezpečná křižovatka. Je zajímavé, že Poklad se k nám dostal v roce 1959 prostřednictvím ruského překladu. Po úspěšném provedení na jaře 1960 v Olomouci se připravuje v pražském D 34.

V Pokladu Priestley šťastně sáhl po sice jednoduché zápletce anekdotického rázu, ale po vděčné látce, pokud jde o prokreslení lidských charakterů, a proto také přežila tato komedie řadu jiných her téhož autora a zachovala si svou aktuálnost. *Vztah člověka, přesněji řečeno maloměstáka, k penězům* se tu odhaluje postupně a přesvědčivě, sice za mimořádných okolností, ale psychologicky naprosto věrohodně.

Skupina osmi lidí různého společenského postavení najde na neobydleném ostrově starý poklad, který chtějí prodat, ovšem tajně, neboť jinak by jej zabavil stát. Podle zásady, že vždy „hledí pobavit své obecenstvo“, rozvinul Priestley tento vykonstruovaný případ ve veselohru o třech dějstvích s pevnou a důmyslnou stavbou, s přesnou gradací hlavního motivu a s výborným dialogem plným tak zvaného suchého anglického humoru.

Úvodní scéna je plná pohody a upřímné radosti nad nalezeným pokladem. Oslavuje se, řeční se, pije se šampaňské. Ještě nevíme, co je to za lidi, a herci také nemají prozradit jejich individuální vlastnosti. Teprve postupně, krok za krokem poznáváme blíže jednotlivé postavy, které přes svou společnou touhu po penězích jsou naprosto rozdílné, každá z nich má svou osobitě vyhraněnou tvář.

Ještě neskončila oslava a vzájemné ujišťování o přátelství, a už vzniká první výměna názorů o podílech každého účastníka výpravy. Zahájila ji sekretářka financiera expedice, která žádá také samostatný podíl; byla přece pochválena jako platný člen výpravy. Znamená to ovšem, že někdo jiný nebo všichni ostatní mají slevit ze svého podílu — což každý vehementně odmítá. Vplíží se první podezření, co bude s pokladem v noci. Nakonec se dohodnou, že budou hlídat — poklad a *jeden druhého* — ve dvojicích na čtyři směny, při čemž v každé dvojici budou lidé, kteří se navzájem nemají rádi.

Tak začíná kolotoč nedůvěry, zloby, závisťi a nenávisti, stupňující se během dvou dnů čekání na příjezd jachty až k podezření z otravy jedem, k neupřímným námluvám a zákeřným dohodám, k vzájemnému vyhrožování a vydírání, k násilnostem a k hysterické panice. Rozuzlení — které samozřejmě nechceme prozradit — je vtipné a hlavně nečekané.

Ke konci hry víme bezpečně, s kým jsme měli tu čest. Autor nám dal nahlédnout do ledví všech účastníků vý-

pravy za pokladem a utvořit si svou představu o nich. Přítomnost nalezeného zlata působí jako lučavka, která odkrývá vnitřní hodnotu těchto lidí. Zchudlý šlechtic Gilbert je cynický pán, schopný každého úskoku, jen aby urval pro sebe co nejvíce. Jeho uhlazené chování a schopnost vybraně se vyjadřovat i o nepěkných věcech mají zakrýt vlastnosti prolhaného lišáka a bezohledného sobce, který neváhá v rozhodném okamžiku využít rozpaků ostatních a přivlastnit si pravomoc vůdce vnucujícího ostatním své názory. I ostatní postavy postupně svlékají jednu slupku za druhou a na konci stojí před námi na výrost směšný, jak chtějí přelstít jeden druhého a přitom sami propadají strachu o svůj holý život. Průmyslník Logan je nejbohatší ze všech, ale na penězích mu záleží stejně jako ostatním; proto předešlým přemýšlí, jak se zbavit své náročné sekretářky. Kapitán Trout je neskonale omezený člověk, a jedině, nač mu stačí jeho rozum, je hlídat poklad a podezírat ostatní. U jeho družky Yvony touha po penězích ustupuje do pozadí před fantastickými výmysly, že někdo ukládá o její život. Roberta, Loganova sekretářka, je nejvypočítavější ze všech: neštítí se žádných špatností, je bezohledná, sobecká a citově vyprahlá. Radiotechnik Simpson je primitiv, jemuž možnost snadno získat peníze je naplněním životního snu: podobat se těm, kterým dosud záviděl, povalovat se v hotelích, utráčet v nočních lokálech a sázet na dostizích. Lokaj a kuchařka, Joe a Edita Parsonsovi, využívají svého postavení k pusté demagogii; tváří se jako oběti vykořisťování, avšak jsou posedlí touhou po bezpracných penězích, jsou demoralizováni svým zaměstnáním, svým nemorálním zaměstnavatelem, a mají stejný životní postoj jako on — urvat co nejvíce pro sebe i za cenu, že by museli jít přes mrtvoly jiných.

Priestleyův záměr může dosáhnout tím většího účinku, čím přirozeněji a pravdivěji se herci vžijí do mentality

psáno pod čáru

profesionální KÝČ a CHVÁLA diletantismu

JOSEF HLINOMAZ

Vkusotvorci a poučovatelé hloupého lidu, obestírajícího se nevkušem, považují za příkladný vrchol kýče sádrového trpaslíka, Karlštejn nebo skleněnou kouli na zahradě. Řekl bych, že vkusníci si to sakramentsky zjednodušili.

Kýčem například je každá móda. A že je něco kýčem se pozná až tehdy, když to vyjde z módy. Neboť (a myslím, že je to zákon) současní snobové, jichž nikdy není nedostatek, povýší vždy každý současný kýč na umění.

Vůbec mi nevadí sádroví trpasličí na zahradách. Jsou to absurdní, stupidní a tím krásné bytosti. Pohádkové bytosti, které se líbí dětem, aniž by pokazily jejich vývoj a charakter. Jsou kýčem dávno z módy vyšlým a už jejich stáří je účtyhodné.

A stáří získávají věci na hodnotě. Ovšemže je obrovskou pitomostí mít

na zahradě trpaslíka padesát let, dávno už vyšel z módy. Dejme minusy vedle sebe a znásobíme je a stane se zázrak. Vyleze z toho plus. Trpaslík má své kouzlo a nelíbí se snad snobům. Mám jej raději než popularizátory vkusu.

A teď třeba opereta. Hrabata a veselé vdovy. Jsou větší hodnotou než cokoli, co povýšilo pomocí snobů samo sebe na umění. Už proto, že snobové operety jsou mrtví a něco, ať cokoli, tu doznívá a sní. Snad ptičnost a nesmyslnost minulosti. Není lepší toto doznívání než řvoucí přítomnost?

Mám tedy raději sádrového trpaslíka než podlézající sochu a mám raději Leháre než dramatizaci velkého mrtvého autora s pěti filmovými plátny, polyekranem, laternou magikou, uměleckými hmotami, s připsanými aktuální-



jednající osob, které v určité vrcholné a mimořádné situaci tak dokonale a bezvýhradně odhalily samy sebe.

Hana Budínová

Ukázka z II. dějství

SIR GILBERT: Zde, dámy a pánové, je dohoda, kterou jsme všichni podepsali. Možná, že v ní provedeme některé změny — nevím — ale zatím ji schovám u sebe. A zde (*ukazuje pod stůl*) leží poklad, který jsme našli díky mé mapě...

LOGAN (*rychle*): a mým penězům...

TROUT a BERT (*oba rychle*): A mému...

SIR GILBERT (*je důrazně přerušit*): Ano, ano, ano. Leží tady a já bych vám rád připomněl, že podle zákona patří státu, a když jsme si ho přivlastnili, dopustili jsme se trestného činu. Jsme všichni na jedné lodi. Musíme poklad potichu odvézt, prodat co nejvýhodněji a rozdělit se podle staré či nové smlouvy. Především však nemůžeme trpět, aby se opakovaly pokusy o odcizení části pokladu. Jestliže se neshodneme v tomto, je pravděpodobné, že dojde k vraždě a že se ostatní ze strachu nervově zhroutí.

YVONA (*čile*): Určitě.

LOGAN: Dobře jste to vystihl.

SIR GILBERT: Proto musíme slavnostně slíbit, že se žádný o nic takového nepokusí. Musíme se zavázat, že se nikdo nedotkne pokladu — jinak propadne hrdlem. Souhlasíte?

(*Dívá se na jednoho po druhém, a každý slavnostně přikývne a prohlásí: Souhlasím*)

Dále. Po schůzi už nesmí dojít k hádce o podílech. Musíme se i o tom s konečnou platností dohodnout.

LOGAN: Pane předsedo, nevidím nic špatného na původní dohodě, kterou jsme všichni podepsali.

JOE (*vztekle*): Bodejť, když máte dvě stě tisíc a vložil jste do toho pět...

YVONA (*vztekle*): Když je náš podíl velký, co teprve váš?

SIR GILBERT (*ji chce uklidnit*): Ale moment...

LOGAN (*křičí*): Pane předsedo, protestuji proti jakémukoliv změně v původní smlouvě...

EDITA (*křičí*): Trvám na tom, že nám patří víc...

JOE (*křičí*): ... a taky víc dostanem!...

BERT: Jestli někdo dostane víc, tak to budu já...

YVONA (*hystericky*): Dudley si zasloužil dvacet procent...



J. B. Priestley: Přišli k městu. Inscenace DOS Olomouc, foto Konečný

TROUT (*důstojně*): No... nejméně patnáct...

JOE (*křičí*): Pro mě a mou ženu deset...

BERT (*křičí*): Méně než deset neberu...

LOGAN (*křičí*): To je vyděračství...

(*Vtom se Joe nakloní a popadne svůj revolver*)

ROBERTA (*kteřá si toho všimla, křičí*):

Pozor! Stačí, aby někdo kýchl, a začne se střelba!

(*Každý z mužů popadne svůj revolver a míří na někoho. Zatímco se dosavadní dialog přeměnil ve všeobecný povyk, nastalo nyní úplně a zlověstné ticho. Nikdo se nepohne. Každý míří revolverem na souseda. Jen oči se pohybují...*)

mi scénami a hlavně s poučkami, výchovou a varováním, abychom si já a každý dali bacha na nukleární zbraně. Dávám si na ně pozor i bez varovné dramatizace. Neměl jsem, bohudík, dosud možnost ověřit si, s jakým úspěchem.

Mám raději upřímný lascivní kankán než balet, který se tváří, že něco vyjadřuje, nebo dokonce než kankán na druhou přehodnocený, který kankán zesměšňuje tím, že se od opravdového ničím neliší. Uvědomělý kankán na druhou láká současného diváka stejně jako původní nemravný kankán, ale tváří se přehodnoceně, jen proto, aby nenarazil. Snad i to je dobré. Kdyby nebylo Moulin Rouge, nebylo by Toulouse Lautreca.

Mám rád Chaplina, Lupina Lane, Friga, Harolda Lloyd, a měl bych jistě rád Grocka a Fratellini, kdybych je znal. V Dětech ráje herec pomoci pantomimy znásobil svůj výkon do obrovitých rozměrů. Ale co s Marcelem Marceau a jeho odvary? Co s tím, když němý film, protože musel, při-

vedl pantomimu na nedostižný a nepřekonatelný vrchol, protože byl tak němý, že nikdy nic tak němého už nebude?

Nemám například rád divadlo provozované jako řehol. Nemám rád divadelní jezuitu a inkvizitory. Nemám rád řeholníky a askety umění. Umělec má vědět, že to, co dělá, byla dřina, až když odpočívá. Umění není nádeničina.

A snad ani malování nemusí předcházet nekonečné cvičení ruky. Nemám rád šikovné lidi v umění. Nemám rád vyděšené profesionály. Přeceňuje se řemeslo. Snobové razili v posledních několika letech heslo: perfektní profesionál. Dosti tedy perfektních profesionálů! Ať žijí diletanti! Perfektní profesionalismus je kýč.

Opera, v níž hadi žena zpívá výtečným hlasem Traviatu s hlavou v rozkroku (samozřejmě, že vlastním), je kýčem právě proto, že zpěvačka je zajisté perfektní profesionálkou.

A proto jde na jeviště, neuměj roli a přivede obecenstvo k blesknutí. Vezmi

jakýkoliv nástroj, vyráběj zvuky a učiň, ať tě v koncertní síni poslouchá se zatajeným dechem. Chop se štěce, namoť jej do barvy, natřej plátno a nad plátnem ať lidé krouť hlavou. Vezmi hmotu, udělej sochu a ať ti ji odliší do bronzu a postaví na náměstí. Pokrývej papír slovy a věty ať překládají do všech jazyků a tisknou. Jde jen o jedno. Dokázat to a budeš perfektním diletantem. To není lehké. Musíš se vyfláknout na kázeň, na poučky a na snoby. Že je to všechno blbost, co tady říkám? Je mi známo. Znáš ale větší blbosti. Frázi a kýč.

Diletant neumí řemeslo a pere se s ním. Pomalu se mu učí, až zvládne všechno, co potřebuje. Každý začíná jako diletant. Jde o to naučit se řemeslo a nestát se perfektním profesionálem. Kde začíná perfektní profesionalismus, končí umění. I při zvládnutí řemesla zůstat diletantem. Jinak oprostuje se profesionál od všeho, co je nejdůležitější.

Přehlídka Promarněných Příležitostí



V Pražské městské knihovně pokračoval cyklus absurdního dramatu. Na snímku J. Červený nahoře Č. Randa, dole Z. Hořínek.



Městská lidová knihovna v Praze v listopadu minulého roku navázala na osvědčený jarní cyklus absurdního dramatu dalším cyklem divadelních matiné, který se stal přehlídkou promarněných příležitostí naší dramaturgie: s výjimkou Sartrovy hry se totiž ani jediný z uvedených (tj. svérázným způsobem přečtených) her u nás nehrála a ani se o jejich provedení neuvažuje — zatímco se do repertoáru dostává nejedna komedie, jejíž existenci bychom milerádi oželeli.

Podzimní cyklus už znatelně překročil hranice, jimiž bylo jakž takž možno ohraničit jarní turnus. Zdaleka už nešlo pouze o absurdní drama, ale o moderní dramaturgiu vůbec: ani Albeeho, ani Dürrenmatta nelze označit nálepkou absurdního dramatu, právě tak Sartra a Herberta. O žánrové omezení ostatně v cyklu ani nešlo. V pěti matiné se nám představilo šest autorů a jediným volným pojítkem (kromě jednoaktové formy her) mezi nimi je jedna ze základních otázek života, filosofie a umění vůbec, otázka života a smrti. Zrození přijímají jako fakt, smrt je problémem. A mezi těmito dvěma mezními hranicemi se uskutečňuje základní vztah, vztah člověka k člověku, člověka k společnosti a naopak. Především tváří v tvář smrti lze tyto vztahy analyzovat, protože jde o samotnou podstatu existence a její změnou se společenský vztah mění nejvýrazněji.

Znovu a znovu se v cyklu objevovala tato otázka, v případě Sartrovy proslulé hry *S VYLOUČENÍM VEŘEJNOSTI* znásobená nekonečností posmrtné existence, nekonečností, která je pro hrdiny příběhu tím nejohroživějším příznakem. Smrtí nezmezila nenávist, trojice lidí, uzavřených v pokoji, si s hrůzou uvědomuje nekonečnost a neměnnost svých nenávistných vztahů. Ale devízu Sartrovy hry — Peklo, to jsou ti druzí — nelze chápat mechanicky. Sartre touto dramatickou moralitou dokazuje, že od člověka pochází vše, jak dobro, tak i zlo. Hra končí deziluzí a hrůzou. Není to však jenom rezignace, je to i výzva k divákům, je to důrazné a ve své podstatě humanistické varování.

Jiným způsobem ilustruje vztah člověka k člověku Edward Albee ve své aktovce *STALO SE V ZOO*, v naprosto civilní hře o setkání dvou mužů, v níž se ukazuje nemožnost kontaktu dvou odlišných lidí i jeho paradoxní uskutečnění. Jerry, znechucený životem bez cíle a bez lidského tepla, neschopný i přes svou vnitřní energii najít pevné místo ve společnosti, nutí při náhodném setkání nevzrušeného měšťáka Petra k akci, záměrně ho provokuje, ohrožuje a nakonec Petra přiměje k tomu, aby ho zabil jeho vlastním nožem. Realizuje s bolestným úsměvem vztah člověka k člověku tím, že se nechá zabít — až smrtí se naplňuje jeho zoufalá touha po spojení s člověkem.

Moderní polskou dramaturgiu v cyklu výrazně reprezentovala aktovka Zbigniewa Herberta *DRUHÝ POKOJ*. Autor sám zažil nejednu absurditu ve svém životě: v jeho životopise například najdeme zmínku, že byl na čas živitelem vši v tyfóvé nemocnici. Ale inspiračním pramenem hry byla jeho osobní zkušenost: byl na něho podniknut zákeřný útok — pokus o otrávení svítiplynem. Snad proto v jeho hře tak výrazně figuruje příznak zločinu, realizovaného pasivitou. Dva mladí manželé tu s nadějí a radostí očekávají smrt své bytné v sousedním pokoji. Představa volného bytu je tak lákavá, že nehnou ani prstem, že nepodniknou ani to nejmenší pro její záchranu, že naopak radostně konstatují panující ticho, které dostává stále tragičtější význam. Ale smrt stařeny je nesmazatelně poznamenala. Vědomí činu tragicky deformuje jejich myšlení i jejich vzájemný vztah. Důsledkem cizí smrti je tu odcizení.

Druhá aktovka slovanské provenienc, jugoslávská hra *PŘEDTÍM* od Miodraga Pavloviče, je literárně hudební útvar, který pracuje nejen s absurditou, ale s vyslovenou abstrakcí. Autor celého cyk-

lu podobných her, nazvaných *Hry bezejmenných*, nazývá svá díla „dramolety“. Hrdiny tohoto příběhu jsou chamtilivý čelist, básnický rozevláté ptačí pero a živočišná, rozkošnická kožešinka. Mezi těmito třemi předměty se v takřka nepostřehnutelném, a přece sugestivním příběhu rozvíjejí komplikované vztahy nenávisti, chtivosti, surové i poetické lásky, naplněné vzájemným zničením a splynutím ve smrti. Jevištní esej o životě a smrti hýří abstrakcemi a metaforami, které nelze jednoznačně dešifrovat. Rozhodně však nelze Pavlovičovi upírat básnickou sugestivitu.

Zcela průzračným autorem se v tomto sousedství zdál být Friedrich Dürrenmatt, z jehož mnohostranného díla byla uvedena rozhlasová hra *LİSTOPADOVÝ PODVEČER*. V polodetektivním příběhu zde Dürrenmatt znovu vyslovuje své názory na relativnost poznání a úlohu náhody i svou nevěru v možnost trestu, podobně jako ve svých ostatních prózách, nedávno u nás publikovaných (*Slib, Malér, Soudce a jeho kat*). V listopadovém podvečeru se setkáváme s úspěšným spisovatelem Korbesem, nositelem Nobelovy ceny, jehož skromný, nenápadný a zdánlivě neškodný soukromý detektiv usvědčil z řady zločinů. Dokáže desetiletým pátráním, že všechny jeho romány byly napsány na základě skutečného prožitku: myšlenkově sterilní a umělecky neschopný spisovatel vraždil vybrané oběti a o svých zločinech psal romány. Unikl vždy trestu, protože smrt jeho obětí vypadala jednou jako sebevražda, jindy jako následek nehody. Spisovatel se přiznává. Pátrání však bylo zbytečné: svět ví o jeho činech, sotva by však oželel jeho díla, neboť jsou právě taková, jaká svět chce: silná, surová, odvážná, bez morálky, bez naděje. Detektiv bude jeho další obětí a novou inspirací; spisovatel ohrožuje detektiva pistolí a beznadějně vystrašený detektiv se zabije pádem z balkónu. Spisovatel začíná diktovat nový pravdivý příběh...

Cykus moderního dramatu by se ovšem sotva obešel bez Ioneska, z jehož díla byla uvedena známá aktovka *ŽIDLE*, absurdní příběh o marnosti neplodného života a zbytečné smrti, o marnosti bezvýsledné snahy, tragikomédie zbytečných lidí toužících po velikosti. Stařeček a stařenka nad hrotem chtějí světu zanechat výstomně důležité poselství — ale řečník, jenž jako jedinému své tajemství svěřili, se po jejich smrti ukáže jako hluchoněmý. Místo dekorativních filosofických floskulí, k nimž dává každé absurdní drama nespočet příležitostí, lze se v tomto případě spokojit se zcela lapidárním konstatováním: Ioneskova hra transponuje známou bajku, v níž těžce sténající hora porodí s velkými obtížemi a velkou slávou nepatrnou myš... Není nutné s autorovým bagatelizováním lidské snahy souhlasit, je však zapotřebí uvědomit si, že sám Ionesco od napsání této hry prošel velkým vývojem a že dnes už židle představují spíše dokument o jeho někdejší stanovisku.

Pavel Grym

● **UČEBNÍ POMŮCKY**, n. p., přípravy přednášky se zvukovými záznamy hudebních ukávek předních našich i zahraničních souborů a sólistů, autentických rozhovorů odborníků, natočených na magnetofonovém pásku. Cyklus šesti celovečerních přednášek s ukázkami se zabývá tématy: Big-beat, Písnička v kabaretu, Šanson, Hudba k tanci a poslechu, Šlágr a Džez. Cyklus lze uvádět v rámci Lido-vých akademií, vzdělávacích cyklů a Universit mládeže. Přednášky doporučil Československý svaz mládeže a Svaz československých skladatelů. Pořadatelé jsou Karel Šašek a Valdemar Sent. Bližší podrobnosti zájemcům sdělí n. p. Učební pomůcky, Praha 1, Staroměstské nám. č. 25.

lv

NOVÉ MATERIÁLY, TECHNIKY A TECHNOLOGIE VE SCÉNOGRAFII

UPEVNĚNÍ TKANIN ZAŽEHLOVÁNÍM A ROZVLAŽOVÁNÍM

Upevnění tkaniny opatřené vrstvou termoplastického lepidla se provádí **teplem a tlakem** nebo rozvláčením (aktivováním) lepidivého filmu. První způsob lze provést elektrickou žehličkou s vestavěným termostatem. Teplota žehličky musí být taková, aby zajišťovala dostatečné spojení spojovaných tkanin. U termoplastického lepidla LBK je to teplota 140–160° C. Pevnost zažehlených tkanin je odvislá od správného dodržení teploty, tlaku a doby zažehlování. Průměrná doba působení teploty žehličky na spojované místo je 40–60 vteřin. Tlak působený rukou je dostačující; nutno však žehlení provádět na tvrdé podložce, nejlépe na pracovním stole, pokrytém např. režným plátnem. Běžná žehlička prkna jsou pro tento způsob nevhodná. Zažehlujeme-li textilie s vyšším vlnem, nutno žehlení provádět přes hadřík, aby se zamezilo vzniku lesklých míst. Zažehlujeme-li např. koženku, na kterou jsme nanесли lepidlo LBK, je třeba k zažehlení použít hadříku bez značelné textury (např. plst, flanel atp.). Zažehlení ornamentů na bílý tyl, organtín apod. nejlépe provedeme na podložce ze lněného malířského plátna, které relativně nejlépe zajistí snímání ornamentu z podložky.

Ke spojování tkanin pomocí tepla a tlaku lze používat jen tkanin z vláken rostlinných nebo živočišných (vlna, bavlna, len), nehodí se však tkaniny silonové, perlonové, polyesterové, viskové hedvábní apod. Pro orientaci čtenáře jsou níže uvedeny teplotní tolerance pro některé druhy materiálů a maximální žehličkové teploty:

perlon-nylon	60–90° C
umělé hedvábní	90–120° C
hedvábní	120–160° C
acetát. hedvábní	160–170° C
vlna	160–190° C
triacetát. hedvábní max.	220° C
bavlna	190–220° C
len	220–245° C

Druhý způsob upevnění **rozvložování** lepidivého filmu denaturovaným lihem je vhodnější zvláště u větších ploch, kde není možno spojování provádět na rovné podložce, jak to vyžaduje zažehlování. V takovém případě jednotlivě vystřižené aplikace, na straně opatřené nánosem lepidla LBK, natřeme štětcem smocným v den. lihu a cca po 30 vteřinách spojíme s textilní podložkou, prospektem, oponou atd. Spoj k zvýšení pevnosti přitlačíme rukou a necháme cca 30 minut schnout. Spoj je dostatečně pevný a z hlediska divadelní praxe vyhovující.

V obou případech je možno aplikace zažehlené nebo přilepené pomocí lihu opět ze základního materiálu odstranit tím, že nežádoucí tvar nebo aplikaci vydatně namočíme lihem a po cca 5 minutách sloupneme. Zbytky lepidla, které ulpí na podkladovém materiálu, odstraníme klíčkem smocným v lihu. Tento způsob nám umožňuje krátkodobé zdobení nejružnějších měkkých dekorací a jejich opětovné použití v jiné podobě a zpracování. Jednoduchost práce pak je kladem, který

umožní co největší rozšíření této nové technologie v divadelnictví. Otevřená zatím zůstává otázka praní a čištění takto zhotovených dekorativních částí, protože kvalita tuzemského lepidla, jmenovitě LBK, je omezená. Domnívám se však, že u měkkých dekorací není praní a čištění otázkou základní, protože většina aplikovaných částí měkkých dekorací (prospekty, sufity, opony aj.) jsou předměty jednoúčelové, krátkodobého charakteru a jejich potřeba zpravidla zaniká s poslední reprízou hry, pro niž byly zhotoveny. Pokud jde o vliv studené vody (dešťové), nepůsobí na kvalitu dekorativních částí a není ani nebezpečí při manipulaci, převozech atp. na zájezdech a při nepříznivém počasí.

BEZPEČNOST A HYGIENA PŘI PRÁCI

Při práci s termoplastickým lepidlem LBK je nutno zachovávat předpisy, platné pro práci s hořlavinami. Pracovní prostředí se má řádně větrat, aby nenastala koncentrace lihových výparů. Nádobu s lepidlem nutno označit štítkem s vyznačením hořlaviny a uskláňovat v uzamčené místnosti. Při práci má být na pracovišti taková zásoba lepidla, která je zpracována též den. V místnosti, kde se pracuje s hořlavým lepidlem, platí zákaz manipulace s otevřeným ohněm a zákaz kouření. Při práci není třeba používat ochranných rukavic, respirátorů apod. — postačí pracovní zástěra a oděv. Výpary den. lihu jsou škodlivé jen ve větší koncentraci, což prakticky může nastat v divadelní práci zcela ojediněle. Jinak postačí, když po skončení práce ruce omyjeme vlažnou vodou a opečeme vrstvou pleťového krému.

PŘÍKLADY POUŽITÍ

Již v minulé lekci (viz 12. č. loňského ročníku) jsme uvedli dva příklady. Další obr. 3. a 4. ukazují příklady zdobení drobnějších ploch dekorací, scénického nábytku, rekvizit apod., kde lze až do maxima využít všech zbytků textilií s nánosem lepidla. V prvním případě je černý listový ornament vystřihán z černého sametu, zažehleného na tkanině typu „Arachne“. Ve druhém případě je rostlinný vzor vystřihán a složen z bílého saténu upevněného na černém saténu nalepením. Příklad zdobení efektních a polotransparentních tylových opon, sufit je na obr. 5. Lidový ornament je vystřihán z červeného saténu a zažehlením upevněn na bílý tyl. V případě, že by podobný způsob zdobení byl proveden na větší ploše, např. oponě, je možno nalepený nebo nažehlený ornament po odehraném představení opět pomocí lihu sejmut. Obdobný způsob zdobení provedený stejnou technikou je na obr. 6.

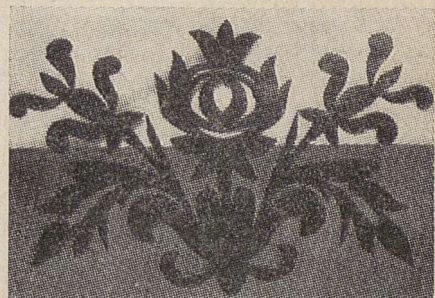
Závěrem chceme naše čtenáře upozornit, že se k otázce spojování tkanin lepením za použití termoplastického lepidla LBK ještě vrátíme, a to při **výrobě nebo úpravě divadelních kostýmů** a uvedeme několik příkladů z divadelní praxe doplněných obrázky.

Valter Meluzín

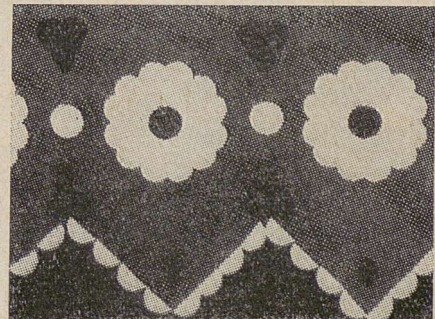
Fotografie z archivu
Scénografického ústavu



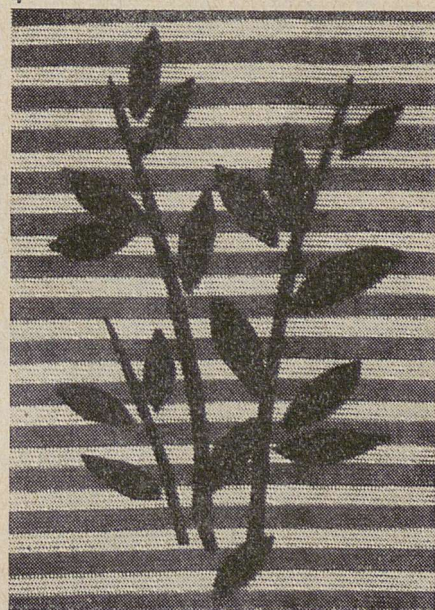
1



2



3



4



Karvašovi Diplomati v provedení žižkovské Malé scény. Foto Červený

Z OBSAHU

Miloš Smetana: Síla tradice	1
Vladimír Štefko: Má ochotnické divadlo budoucnost?	4
AMATÉRSKÉ DIVADLO VE SVĚTĚ	6
Jubilea ochotnických souborů	8
Polemika	10
Vyhlášení VII. krnovského divadelního máje	11
Nevyužitá příležitost	13
REŽIE: ALFRÉD RADOK	15
Hana Budínová: Priestleyův Poklad	20
Josef Hlinomaz: Profesionální kýč a chvála diletanství	20
Pavel Grym: Přehlídka promarněných příležitostí	22
NOVÉ MATERIÁLY, TECHNIKY A TECHNOLOGIE VE SCÉNOGRAFII	23

amatérská scéna

ročník II (Ochotnické divadlo, ročník XI), číslo 1, leden 1985

Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Wallezky — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka: Věra Zubíková — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3, tel. 221054 — Tiskne Knih-tisk, národní podnik, provoz 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel; objednávkou do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem listopadu 1984. F-14*42133

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1985

ZA MĚSÍC

Pro únorové číslo Amatérské scény mimo jiné připravujeme:

úvahu o situaci amatérského divadla v Západočeském kraji —
úvodní studii cyklu o specifické ochotnické dramaturgie —
rozběr činnosti brněnského Studia J. Skřivana —

V a W o vzniku Vest Pocket Revue —

z čeho se dělá hra a jak to bylo, než vzniklo drama, aneb
Když ještě civilizace nebyla —

druhou část cyklu Režie: Alfréd Radok.

BRATRSKÝ TISK

Funkci naší Amatérské scény plní na Slovensku časopis Umelecké slovo. V jeho lednovém čísle najdete anketu o současných aktuálních otázkách amatérského hnutí na Slovensku, do níž přispěli profesionální i amatérští pracovníci. Ján Beňo upozorňuje recitátory na nové prameny pro výběr básní a prózy a Rudo Thrun se zamýšlí nad zdroji dramaturgie ochotnických souborů. Pod nadpisem Hon na impulzy kritizuje Vladimír Štefko celostátní přehlídku vysokoškolských souborů malých jevištních forem, která se uskutečnila koncem roku v Bratislavě. V čísle jsou i ukázky z nové básnické tvorby Laca Novomeského. Časopis lze objednat prostřednictvím PNS.

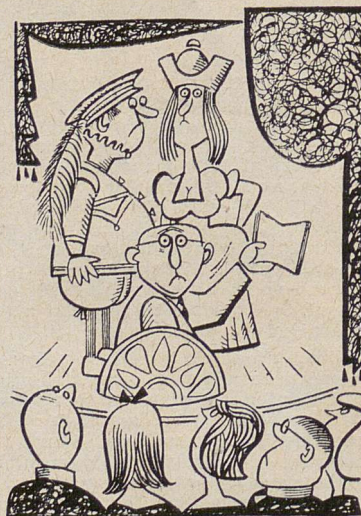
-č-

NÁŠ DRUHÝ ČASOPIS REPERTOÁR MALÉ SCÉNY,

ktej je na světě již dva roky, přinese v 1. čísle třetího ročníku mj. verše Vladimíra Holana, povídky Wolfganga Hildesheimera s doslovem I. Vyskočila, grotesku jugoslávského spisovatele Ivana Roose, řadu písničkových novinek a fotografií z inscenací profesionálních i amatérských divadel.



Můžu to celý odehrát na rukou?
Já takhle líp slyším boudu.



Tak to vůbec není, oni to hrozně
pletou. BAPE



Alfréd Radok: „Ženíba je opak toho, co se o ženitbě učíme ve škole. Ale o ženitbě nemůžeme ve škole nic vědět, protože to všechno se naučíme teprve mnohem později. Pak teprve poznáme, co je trápení, které jeden druhému s úsměvem připravujeme. A protože umíme trápení připravovat s úsměvem, proto byl Gogol smutný.“

Třímoví snímky z Radokovy inscenace Ženíba v Městských divadlech pražských.





V DNEŠNÍM ČÍSLE ČASOPISU PRVNÍ LEKCE REŽISÉRSKÉ ŠKOLY ALFRÉDA RADOKA NA ZÁKLADĚ REŽIJNÍ KNIHY
JEHO INSCENACE GOGOLOVY ŽENITBY. TŮMŮV SNÍMEK ZACHYCUJE ALFRÉDA RADOKA NA JEDNÉ ZE ZKOUŠEK