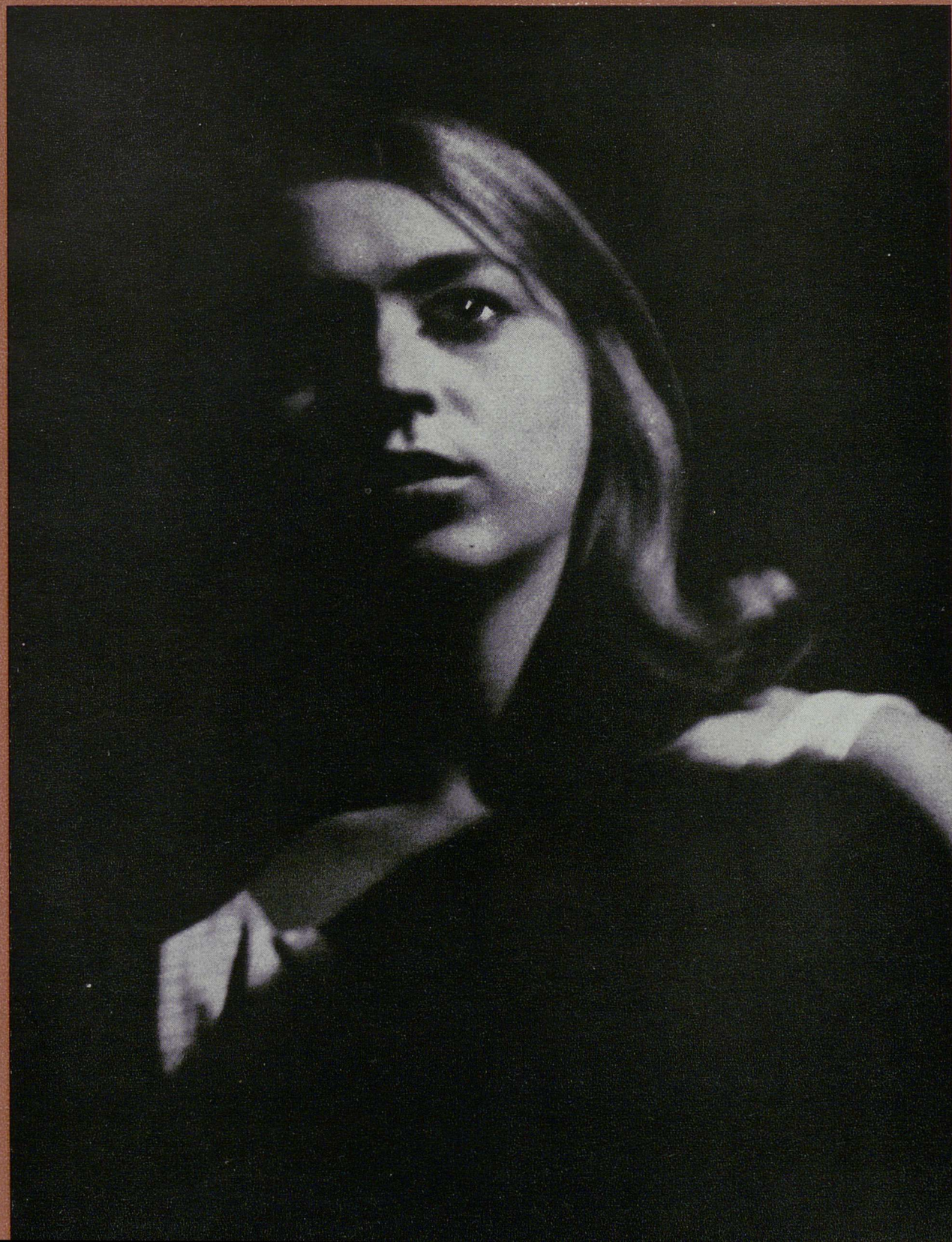


amatérská scéna

ČÍSLO 11
LISTOPAD 1965

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XI

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK II



Hra Saši Lichého Jana z parku v provedení pražského Divadla J. Wolkra. Na protější straně záběr z Radokových Podivných příhod pana Pimpipána na téže scéně. Foto Tůma.





Umění

Když jsem nedávno četl, jak se pečlivě uvažuje v meziplanetárních letech o tom, abychom nepřinesli na jinou planetu pozemské bakterie a epidemie, zamyslel jsem se, zda s toužou pečlivostí a taktem vnikáme také do dětského světa. Zda neoklešťujeme jeho neprobádané oblasti fantazie svými příliš reálnými, dokonalými hračkami, lokomotivkami, které nepotřebují tolik pohonné látky fantazie jako třebaš polínko s dvěma špulkami. Ale děti mají velkou odolnou sílu, zbaví se pomocí svých fantazijních antibiotik virů rozdrobeného světa velkých, který jim chceme vnutit, domnívajíce se, jak jim prospějeme. Děti, to je jedinečná internacionála iluzívnosti.

KAREL HÖGER

V letošním roce slavilo pražské Divadlo Jiřího Wolkra třicet let svého trvání. Je to nejstarší divadlo pro děti a mládež v republice a druhé nejstarší na světě (po moskevském). Třicet let je pro divadlo úsek takřka historický; DJW má na co vzpomínat a co bilancovat. Počet premiér jde do stovek, počet představení do tisíců. Nechci však ani vzpomínat ani bilancovat, chci se zamyslet nad některými dnešními starostmi, které má DJW i další divadla pro děti i mládež, a které jsou společné profesionálním i amatérským souborům hrajícím občas pro děti.

Divadlo pro děti a mládež nevzniklo jen tak z ničeho, nevzniklo ani z pouhého nadšení zakladatelů, ani napodobením cizího vzoru. Před rokem 1935 hrála u nás tu a tam pro děti některá profesionální divadla, dětská představení tvořila součást repertoáru ochotnických souborů. Jdeme-li dále do historie, přijdeme k Matěji Kopeckému, jehož legendární loutky žijí dodnes, byť v jiném převleku.

Divadlo pro děti vzniklo na jedné straně z dětské touhy po podívané a hře, na druhé straně z vědomí dospělých, že dítě za prvé tuto podívanou potřebuje, za druhé že touto podívanou se dá na dítě působit eticky a esteticky ve věku, kdy každý vjem je přijímán s maximální intenzitou. A právě o hodnotu tohoto vjemu jde, zamýšlíme-li se nad otázkou, co hrát pro děti a jak.

Je iluzorní myslet si, že dítě rozpozná hodnotu od pahodnoty. Dítě především nemá potřebné zkušenosti, aby mohlo hodnotit, nemá také míru kritičnosti, která je k hodnocení potřeba. Kritičnost prochází u dítěte dvěma extrémy: když je malé, líbí se mu takřka vše, když dorůstá, nelíbí se mu takřka nic (alespoň ne to, co se mu od dospělých k líbení předkládá).

To je faktor převážně subjektivní. Druhým faktorem je skutečnost, která dítě obklopuje, která je ovlivňuje a v určitém momentě se stává rozhodující. Je samozřejmé, že film se svými nevyčerpatelnými technickými možnostmi, masovostí výroby a hustotou sítě kin strhl na sebe pozornost dětského diváka. K tomu přistupuje ve větších městech i skutečnost, že do vzdáleného divadla musí některý z rodičů dítě doprovázet, zatímco do kina za rohem může jít dítě samo. Což v dnešní časové tísní nehraje malou roli. Rozmach televize dává na jedné straně možnost určitého „kulturního využití“, na druhé straně vychovává pasivního konzumenta, který

mnohdy setrvačností přijímá všechno, ať už z nedostatku jiné zábavy nebo podle hesla, když jsem si zaplatil, tak ať něco vidím.

Má tedy smysl dělat divadlo pro děti?

První argument pro se může zdát poněkud utilitární. V dětech nám vyrůstá nová směna. Jestliže se nebudeme starat o novou směnu diváků, pak můžeme za několik let klást otázku: Má smysl dělat divadlo vůbec?

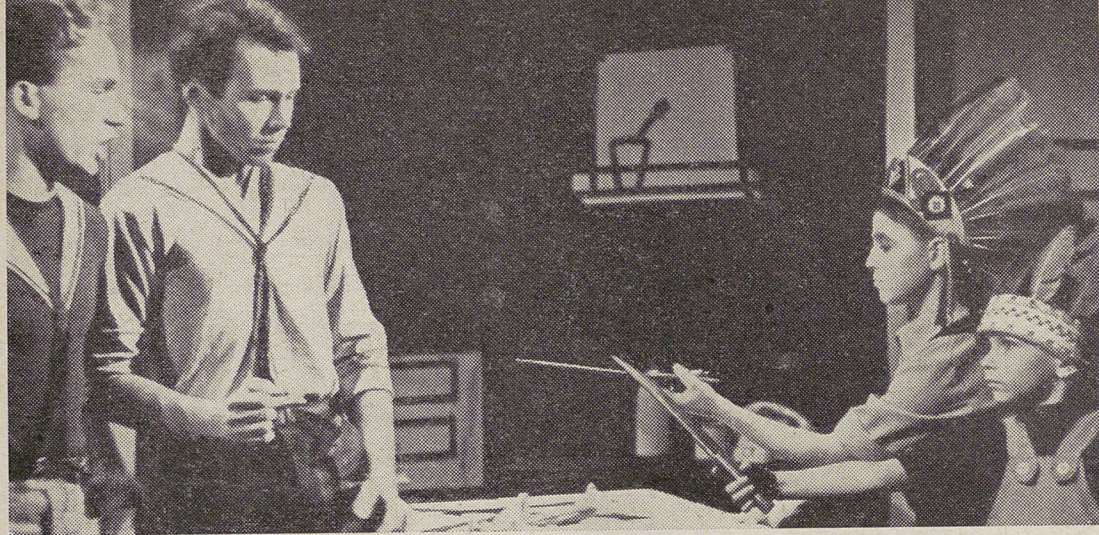
Druhý argument vychází z charakteru divadla jakožto umění syntetického, kde na dítě působí složka mluvená, hudební, pohybová, výtvarná přímo, za jeho spoluúčasti, protože teze, že divadlo je jednota jeviště a hlediště, platí beze zbytku i pro divadlo dětské.

Co tedy a jak hrát pro děti.

Především musíme skoncovat s názorem, že dětské publikum je jednolitý celek, ohraničený na jedné straně 1. třídou ZDŠ a na druhé straně problematickými patnácti lety, kdy se děti úředně mění v mládež. Pedagogicko-výchovný moment je ve výběru repertoáru zvláště důležitý. Nikdo neupírá například pohádce její estetické a etické kvality. Ale hrajte pohádku pro dvanácti až patnáctileté „děti“ a urazíte je, protože se budou cítit podceňovány a snižovány na úroveň „kašiček“.

Řekla jsem již, že do určitého věku nemá dítě potřebnou míru zkušeností a kritičnosti, je tedy hlediště dětského

je nepovinné



Z Texlový inscenace Zpropadených kluků v Divadle J. Wolkra. Foto Tůma.

divadla jakási tabula rasa. O to je větší naše odpovědnost. Před několika lety hrálo DJW Maršakovu pohádku Odvážnému štěstí přeje. Hodnotíme-li ji z dnešních hledisek a dnešním repertoárem, neobstojí. A přece ji děti přijímaly s nadšením. Ovšem: po několika letech může dítě hodnotit svůj první divácký zážitek a jeho analýza mu může znechutit divadlo na velice dlouho. Anebo naopak. A pro toto naopak je potřeba maximální péče, odpovědnosti a pedagogické fundovanosti. Na nás záleží, jací budou diváci velkých divadel a budou-li vůbec.

Při výběru repertoáru pro nejmenší diváky (horní hranice se nedá pevně určit) se ovšem nemusíme omezovat jen na pohádky. Wolkrovo divadlo začalo před třemi lety s pantomimou, přesněji s pohádkou, jejíž převážnou složku tvořila pantomima a písničky, a jen nejdůležitější uzlové momenty dialog. Ukázalo se, že děti výborně vnímají pantomimu, a že pokud je děj jednoduchý a dost výrazný, nepotřebují ani mluvené slovo. Pantomima Komu kvetou slunečnice (autoři Hodek-Veit) otevřela nové žánrové možnosti v repertoáru pro nejmenší děti a zároveň přinesla dětem zážitek z tak opomíjené pohybové složky. Úspěch Gayovy Tučňácké pohádky (veselé málomluvy s písničkami) správnost této linie potvrdil.

Hodně se diskutovalo (a ještě diskutuje) o problému, zda pohádka klasická, nebo moderní. Názory se různily. Úspěch Macourkových pohádek i obliba Hajáji podporovaly teorii, že dnešním dětem se má dát pohádka moderní, že král, princezna, drak atd. je přežitek (div ne protistátčí ideologie). Postupem doby se začalo zjišťovat, že v klasické pohádce jsou veliké, stále ještě nevyužitelné možnosti, a podle u nás oblíbeného hesla Ode zdi ke zdi začala se moderní pohádka vyháňet div ne karabáčem. Myslím, že volit jednoznačně mezi pohádkou klasickou a moderní je demagogie. Záleží na kvalitě textu a inscenace, to za prvé, a za druhé, nemá smysl jedny diváky zaplavit klasikou a druhé (nezapomeňme, že děti odrůstají) jen modernou. Obojí by mělo být v rovnováze už proto, že různorodost (při ekvivalentnosti hodnot) dává větší poznání. Přesto však to zatím vyhrávají pohádky moderní. DJW hraje již třetí sezónu Egnerovy Loupežníky z Veselíčka, obnovilo Korostylevovu grotesku Čáry máry fuk a naprosto získalo dětské i velké diváky Radokovy máry Podivnými příhodami pana Pimpipána.

Z několika důvodů není dostatek kvalitních dramatizací klasické pohádky. Po období, kdy se dramatizovalo takzvaně aktuálně (skřítkové v Soli nad zlato byli dělnická třída, Honza získal království a vzdal se ho ve prospěch socializace atd.), po období, kdy se folklór stal div ne modlou a vše klasické bylo kanonizováno, vznikl určitý odpor k práci nad klasickým textem, jak u autorů, tak u inscenátorů. A tak snad jen Pavlíčkův Bajaja a Slavík zůstávají trvalými hodnotami. Kromě toho ve snaze dát dětem vedle momentu výchovného i dobrou zábavu (ostatně byl tu i tlak písniček a písničkových divadel) sáhli autoři po jednoduchých příbězích, které jim dávaly možnost feérie barevných, pohybových i hudebních, a které je nevázaly předlohou. Klasická pohádka tedy čeká na zpracování a čeká na ni i dětský divák.

Daleko složitější problémy začínají s takzvaným středním věkem. Přirozená touha po dobrodružství, hrdinství, obdiv k technice a hrdinům dneška vyžaduje na divadle,

aby hovořilo k tomuto divákovi jeho jazykem. A je to na jedné straně jazyk faktů, na druhé straně jazyk hrdinství Old Shatterhanda, jazyk, který ovšem nepostrádá vtípu. Zcela jednoznačně odmítají deseti až patnáctiletí diváci „příběhy ze života“ o hodných a méně hodných pionýrech, kteří se napravili soutěží ve sběru, mravolichné historky o chuligánech, prostě všechno, co čpí kazatelstvím a mentorováním. Najít hru o nich a pro ně je nesmírně nesnadné. U profesionálního divadla tím víc, že obsadit deset dětských rolí je většinou nad síly souboru. Nesnadné i proto, že dětiv tomto věku jsou velice citlivé ke každému kaširování, ke všem hluchým a mnohomluvným místům, ke všemu falešnému. Jejich divácká zkušenost je díky filmu větší, jejich náročnost maximální. Navíc začínají problémy divadlo-škola. Divadlo přirozeně odmítá podřídit svůj repertoár předepsané učební látce, škola odmítá navštěvovat se svými žáky „problémová“ představení s poukazem, že to děti kazí. Například ve hře Saši Lichého Jana z parku hrdinka touží zrušit klasifikaci (rozuměj, klasifikaci bezduchou, která mění děti ve šprty atd.). Odpor učitelů je pochopitelný, nadšené přizvukování diváků také. Ve scénické úpravě Sotnikovy hry Zpropadení kluci jsou dva uličníci „napravení“ tím, že se dostanou do situací, které předtím připravovali svým babičkám i učitelce. Hlediště žije svými hrdiny, pochopí i jejich činy i jejich napravení, ale je tu záporná ředitelka.

V DJW hrají pro tyto diváky Jiráskova Johanese. Známé odpor dětí proti povinné školní četbě a ohlas na Johanese byl očekávan víc než s napětím. Kupodivu — byl kladný. Režisér Tomšovský vyzvedl určitý moment dějového napětí, přidal pohádkovému příběhu s vkusem a mírou aktuální tón, nikoli ve slovech, ale v inscenaci, a výsledek předčil očekávání.

Hrát tedy těmto divákům klasiku? Opět platí to, co jsem říkala na otázku, zda pohádka moderní, nebo klasická. Jednostrannost a jednotvárnost je nejlepší způsob, jak diváky po čase otrávit. A mladí v tomto věku se dají snadno otrávit, to je všeobecně známo. Ostatně i dospělý divák vyžaduje repertoárovou pestrost.

Hovoříme-li v této souvislosti o dospělém a vyspělém divákovi, dostáváme se k otázce, jak hrát pro děti — a mládež. Stanislavskij kdesi řekl, že pro děti se má hrát jako pro dospělé, a ještě líp. Do určitého věku se dá dítě „ošidit“ kýčem, hereckou šarží atd., ale tím se na něm neodпустitelně proviňujeme. Proviníme se na něm, jestliže pro ně budeme hrát hry, které by pro jejich „umělecké“ kvality žádné jiné divadlo nehrálo. Jestliže zaměníme divadlo za školu, jestliže nebudeme na jevišti tvořit, ale odehrávat. A jestliže nebudeme dítě znát a snažit se mu rozumět, to znamená jednat s ním jako rovný s rovným a nedávat mu v žádném případě najevo svou převahu a svou moc.

Divadlo pro děti a mládež, každá jeho inscenace, by měla být tvůrčí dílnou, protože tvůrčí je také výchovná. Výchova je zde o to složitější, že nemá povinnou školní docházku, žákovské knížky, starost rodičů, aby se dítě někam dostalo atd. Umění je nepovinné. I proto je to umění. Ale umění by mělo být potřebou člověka technického 20. století. Bude-li tomu tak, záleží hodně i na nás.

NA DESET MINUT SE SAŠOU LICHÝM

V září bylo ostravskému Divadlu Petra Bezruče dvacet let. Od roku 1945 nastudovalo více než 200 premiér, které zahrálo přes 5700 krát pro víc než 2 milióny diváků. Když se probíráte řadou uvedených titulů pro děti a mládež, setkáte se několikrát se jménem Saša Lichý. Dnes ho znají divadelníci v celé republice. Tenhle mladý muž, pečlivý otec dvou ratolestí, patří už do Ostravy téměř dvacet let, i když si odskočil na nějakou sezónu do Liberce a do Hradce Králové.

S divadlem se seznámil u dědečka v Uherském Hradišti, kde ho ochotníci zaměstnali jako herce v pohádce Kupa trpaslíků a Sněhurka. Hrál jednoho z té kupy a ani ho nenapadlo, že by se jednou divadlem živil. Číst a čmárat, to ho bavilo — ale divadlo?

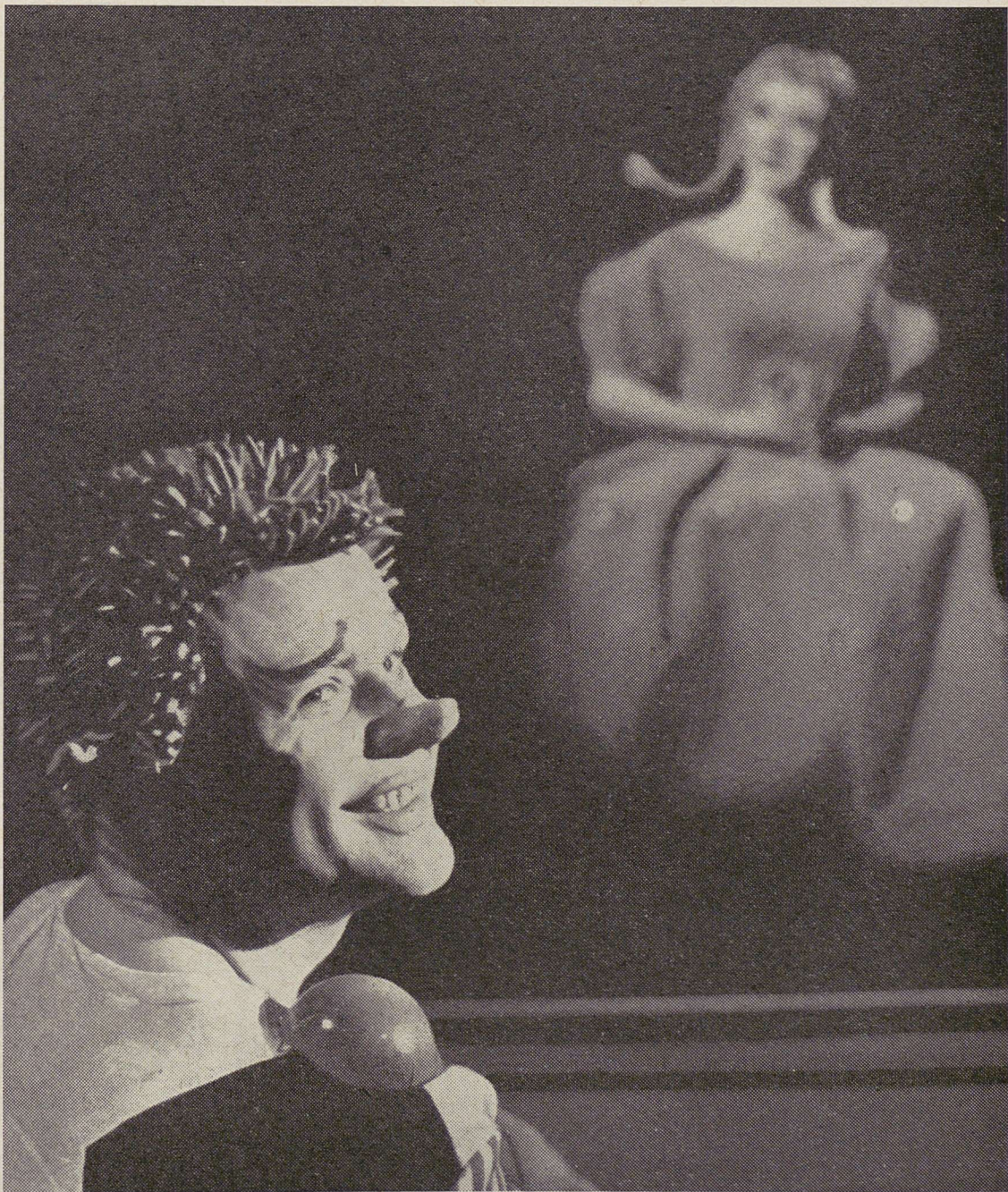
Z těchto důvěrných znalostí je zřejmé, že jsem se za nynějším režisérem DPB a divadelním autorem vypravil. Nejdříve jsem ho ze zkoušky slušně zavolal a požádal o možnost návštěvy. Jen na deset minut. „Přijď kdy chceš.“ A tak jsem přišel a jeho sličná paní mě pustila dál. Měl na stole psací stroj, za zády pořádnou knihovnu a u ramene otevřené okno s výhledem na sušící se dětské prádlo a děti na pískovišti mezi přehradami.

První pohádku pro děti prý napsal v roce 1947. Jmenovala se Zvířátka a loupežníci. A pak už to šlo jedna za druhou: Tři malí černoušci, dramtizace Filosofské historie, Honza modráček, Ztratilo se psaníčko, překlad Směšných preciosek, Horká kaše, Kouzelná Aladinova lampa (hrálo mu ji 28 profesionálních divadel!), Cínový vojáček (později přejmenovaný na Hračku pro mne), Fripiri, Laťka, podle románu A. Dumase Tři mušketýři po dvaceti letech, Jana z parku, nejnovější hra pro mládež Oslí serenáda a Talisman 65 dle Nestroye. Teď chystá pro SDO komedii Nejlepší věk pro sekretářku a má v zásuvce ještě dvě nové hry. O psaní bajek, povídek, aforismů radši mluvit nebudu, ani o jeho režijní práci, toho by bylo moc. Jen se zmíním, že teď jede na výměnnou pohostinskou režii do Volgogradu, kde bude inscenovat Drdovy Hrátky s čertem.

Hraje se něco z jeho her za hranicemi?

Ani byste nevěřili, ale je toho dost: Fripiri — jako televizní film v NDR, kde už také tři divadla inscenovala Cínového vojáčka a Laťku. Fripiri je také přeložena do ukrajinštiny, Laťka a Cínový

Ostravské Divadlo P. Bezruče uvedlo v režii S. Lichého Mikulovu hru Měsíc v anténách. V roli Šašuldy B. Čvančara.





vojáček do srbštiny (hraje je Dětské divadlo v Záhřebu). Cínový vojáček je zásluhou Ginnety Philiphotte schopný ožít na půdě Francie. Do repertoáru jej zařadila také těšínská polská scénka.

O co jde v té poslední hře, co chtěl autor Oslí serenádou říci?

„Život je moc pěkná a zajímavá věc, i když v něm dovedeme zazpívat mnoho trapných oslíh serenád, a to zrovna ve chvíli, kdy se nám zdá, že jsme nejšťastnější.“

Komedie je psána formou životopisu. Moc prý ho zajímá hrdina, který vypráví svůj osobní příběh, docela všední příběh, nic nechce divákovi dokazovat a jenom si přeje, aby ho následoval, pozorně se díval a poslouchal. A když v tom pozná něco, co i jeho trápí, a když najde sám nějaké řešení, bude jenom dobře.

A pak mi prozradil, co ho už dávno láká. Chtěl by jednou napsat velkou prózu. Možná, že se o to pokusí právě s Oslí serenádou. Má mu přitom pomoci důkladná režijní kniha, kterou si dělá zároveň se hrou — i když ji v DPB nerezíruje. To je prý také jeden z tajemných receptů, kterých užívají autoři novel: nejdříve novelu napíše v podobě dramatu s hutnými poznámkami v závorkách, a pak už postačí několik kouzelných slov, trochu fantazie a píle, a novela je hotova. Kdo chcete, tak to zkuste.

V divadle to bývá zrovna obráceně — oblíbená próza se horempádem dramatičuje. — V pokojíku vrzly dveře, protože šestiletého Lichého zajímalo, o čem se jeho táta s tím strejdom tak dlouho baví. Ale protože ho volala maminka, že v rozhlase začíná pohádka, tak zase zmizel a my diskutovali o pohádce.

Lichý tvrdí, že nejkrásnější česká pohádka na divadle je Jiráskova Lucerna, potom Kvapilova Princezna Pampeliška a konečně Drdovy Hrátky s čertem. Líbí se mu i Kubátové Jak přišla basa do nebe. „Pohádky jsou na jevišti spíš pro dospělé než pro děti. Pro dospělého je pohádka novou nadějí, touhou po očistě, vírou ve spravedlnost a ve vítězství dobra. Dítě si sice také rádo hraje na prince a princeznu, ale mnohem častěji je zastihneme, jak se představují v rolích docela současných a všedních: na maminku, na školu, na kupce...“

Podíval jsem se na hodinky — hrůza, těch deset minut se zněkolikanásobilo. A co si myslí, že by měli ochotníci...

Byl by moc rád, kdyby si ochotnické soubory všímaly víc her s tematikou pro tzv. pionýrský věk než jen hraní pohádek pro nejmenší. Zasloužily by se tím i o objevování nových talentů. Mnohá profesionální divadla nejsou schopna uvádět hry tohoto typu, protože nemají dost mladých představitelů — a v amatérských souborech se při této práci současně získává pro divadlo nová ochotnická generace.

Při loučení mi svěřil, že má s ochotníky dobré zkušenosti. Mnoho jeho her inscenovali s velkým úsilím i s uměleckým úspěchem.

ROZMLOUVAL VÁCLAV KOTVA



V. Dyk: Ondřej a drak, S. Lichý: Fripiri a Jana z parku. Snímky z činnosti ostravského Divadla P. Bezručů.

KÁMEN úrazu byla KYTKA

Chtěl bych napsat několik zkušeností z práce s dětským divadelním kroužkem. Nebudou to jistě listy ze slabikáře pro vedoucí podobných kolektivů. Spíše bych chtěl vyprovokovat k odpovědi ty, kteří mají jiný názor, jiné zkušenosti.

O děti na jevištích se totiž v poslední době málo zajímáme. Dětem vytváříme nejlepší podmínky pro rozumovou výchovu a fyzickou přípravu na školách, v tělovýchovných jednotách, zájmových kroužcích a v pionýrských táborech atd. Mluvíme často i o nutnosti citové výchovy pro harmonický rozvoj nejmladší generace. Okřídili jsme termín estetická výchova, ale necháváme jej často jen neškodně poletovat na schůzích, konferencích, ve sborovnách, v novinách a v plánech. Namítnete, že to není pravda, protože statistika akcí a institucí, které pečují o rozvoj estetického cítění našich dětí od LŠU, rozhlasu, televize, filmových a divadelních představení a výstav až po hodiny českého jazyka, pohybové a výtvarné výchovy a soutěž tvořivosti — je úctyhodná.

Každý máme své zkušenosti a svůj vztah k těmto skutečnostem. Já mám na mysli přirozeně ty děti na jevištích a rád bych si dal vyvrátit názor, že se o tuto otázku zajímáme málo.

Po extrémech, které se jednou snažily dětským divadlem řešit pouze výchovné a vzdělávací problémy, po druhé opět stavěly dětské představitele na koturny rozených tragédů nebo zase kabaretních hvězdiček, jsme došli k závěru, že buď deformujeme dětskému publiku skutečný obraz života, nebo že vychováváme dětské primadony. Bylo ještě více rozumných závěrů, ale jako východisko jsme zvolili tu nejsnadnější cestu: v rámci úspor jsme zrušili další setkání dětí i jejich vedoucích při takových příležitostech, jako byl Šrámkův Písek, a ponechali jsme tuto část dětské tvořivosti živelnému vývoji.

Stačí jen listovat v časopisech pro děti a jejich vychovatele, jako je Zlatý máj, Ohníček, Pionýr, Mateřídouška, Vedoucí pionýrů, Směr, Estetická výchova atd., a nenajdeme tam žádné metodické připomínky, žádnou scénku, žádnou přílohu s dětskou hrou nebo drobnou jevištní formou, ani pokus o dramatizaci, které by byly tak potřebné pro práci kroužků a jistě by pomohly vedoucím i učitelům. Oč jsou na tom lépe obory jiné (loutkářství, výtvarná výchova, hudební výchova). A přece každá škola nejméně jednou v roce uskuteční jevištní program k MDD, MDŽ, k vánocům apod. A kde mohou získat vhodné texty a metodické pokyny, které by odpovídaly potřebám a možnostem školních kroužků? Zde nepomohou Dilí vydávané záznamy programů strýčka Jedličky ani starší dramatizace školních řádů a stanov pionýrské organizace.

Ale již dosti stesků v obecné rovině. Všem, kteří pravidelně pracují s dětským divadelním kroužkem, jsou tyto skutečnosti známé, právě tak jako zjištění, že děti jsou nejděčnějším publikem i nejochotnějšími ochotníky... Že často musí v obci i ve městě suplovat v této oblasti kulturní činnosti za své rodiče. Že kromě radostného prostředí se v této práci projevuje mnoho složitých problémů, kterým jsme dříve říkali souhrnně specifickou přístup k dětskému divákovi, k dětskému herci (interpretovi — viz dr. Kokta), k dramaturgii her pro děti atd. Mnoho užitečného jsme slýchávali na různých setkáních z úst soudruhů Dismana, Joskové, Tumlíře, četli z per a strojů Čeporanové, Kryštofka a dalších, kteří rokovali i na profesionální úrovni ostravské konference k tématu „O velké divadlo pro malé diváky“ a později i na konferenci brněnské. Četli jsme mnoho dobrých úvah a závěrů, ale i příslibů a předsevzetí autorů, ale to je opět ta obecná šedivá

teorie v dnes již zaprášených sbornících a časopisech.

A zatím se zelenal strom života — tedy konkrétně například náš kroužek v Domě pionýrů a mládeže. S jeho prvními členy se dnes už setkáváme v kroužku lidových tanců, v mládežnickém souboru malých jevištních forem, na místech učitelů a vedoucích pionýrů, a zdá se, že většina z nich nehledala lék proti „uštknutí hadem z ráje“. Dnes těm nejmladším můžeme ukazovat fotografie, plakáty, zápisy v kronice a novinové výstřižky z představení První zkoušky, Pionýrského šátku, Krakonoše, Zkoušek čerta Belínka atd. V této tradici pokračují i ti, kteří ještě hráli v Červené záplatě, v Černé kobře a Dvou javorech.

Zájem o práci v kroužku je značný a počet členů nemůžeme zatím zvyšovat nad 25. Pokusili jsme se o výběr formou konkursů, které v oboru zpěvu, přednesu a pohybové výchovy mohou zajistit vedoucí těchto dalších zájmových kroužků. Ve spolupráci s těmito kroužky pak usku-tečujeme společné programy k nejrůznějším příležitostem.

Měl bych snad hovořit odděleně o dramaturgii, režii, výtvarné, pohybové a hlasové výchově těchto dětí, o formách kolektivního života v kroužku, ale ono to v praxi nelze rozškátulovat. Máme, protože částečně musíme mít, plán činnosti na celý rok. V něm jsou zahrnuty i pravidel-

Dětské divadelní studio při plzeňském Divadle v Alfě, vedené J. Klatovskou a J. Chmelařem, při jednom ze svých vystoupení. Foto Kadava.





Nikoleskův záběr ze hry Lajdáci a kabruáci v provedení dětské scény Domu kultury v Karvině.

né zkoušky připravovaných inscenací — konkrétně Jana Vladislava Pohádka z kufu a Josefa Mlejníka Poškolácký kabaret, a konečně ve výhledu na příští rok Aškenazyho Ukradený měsíc.

K těmto hrám si včas, někdy i rok předem, opatříme texty a další materiály, které dětem přiblíží autora, prostředí, postavy a dobu děje. Někdy to bývají i odkazy na rozhlasové a televizní hry, filmy. Kromě těchto ucelených programů připravujeme příležitostná pásma, která si kolektivně upravujeme pro různé druhy publika (pro důchodce, patronátní závod, rozhlasové relace, program před představením Dětského filmového festivalu, akademie DPM, vánoční besídky, MDD apod.).

V těchto pásmech dáváme příležitost novým členům kroužku, aby si ověřili svůj projev před publikem, pokoušíme se společně dramatizovat krátké povídky nebo dětské anekdoty z časopisů a využíváme v nich různé formy

jevištního projevu od dětských kroužků, zpěvů, gymnastiky, recitace až k pokusům o pantomimu.

V plánu činnosti i v praxi pamatujeme také na besedy, které uskutečňujeme společně s dalšími zájmovými kroužky DPM o pohybové a výtvarné výchově, ale i o přírodě a sportu. Když na vánoční besídku přijel bývalý vedoucí kroužku, který nyní pracuje v mládežnické brigádě na stavbě širokorozchodné trati, přijaly ho děti jako nejlepší dárek. Jeho vyprávění i ukázky z poslední práce kroužku byly pro obě strany příjemným zážitkem i dokladem stále soudržnosti.

Scházíme se po celý rok pravidelně dvakrát až třikrát týdně. Je přirozené, že jsme ve styku s učiteli a že školní prospěch má přednost před zájmy kroužku. Před veřejným vystoupením se scházíme i s rodiči, abychom si vzájemně pohovořili o dětech, jejich potřebách a pomoci při zájezdových akcích, opatrování kostýmových a jiných doplňků. Některé děti chodí do dalšího kroužku a jsou jednotlivci, kteří si na začátku školního roku vyplní i čtyři přihlášky. O tom, že členové divadelního kroužku nejsou jednostranně zaměřeni, svědčí to, že jsou mezi nimi právě tak šachisté jako sportovci, matematici i hráči na hudební nástroje, chovatelé i filatelisté. Ovšem vědomí, že s divadlem se mohou podívat na zájezdy, že mohou účinkovat v různých prostředích, že se mohou kostymovat a líčit — to vše je především přitahuje k „tyjátru“.

Je přirozené, že závěrečné období před představením bývá naplněno chvatem a vše se musí podřídit posledním přípravám inscenace. Bylo by možno namítnout, že dětský kroužek má pracovat plynule až do okamžiku, kdy vedoucí i kolektiv cítí, že s tímto tvarem mohou předstoupit před publikum. Ovšem jednotný plán kulturní a osvětové činnosti města a plány škol nás nutí určit termín veřejných programů přesně na půl roku předem. I zde by bylo možno namítnout, že činnost dětského kroužku si nemá činit nároky na veřejné produkce a že má být sama o sobě zájmovou náplní života kroužku. Kdo by však neznal sílu tohoto magnetu, jakým je pro děti plakát s přesným termínem, atmosféra představení a možnost jevištního projevu před svými spolužáky? Vždyť je to výsledek dlouhodobé přípravy.

Inszenace Pohádky z kufu potřebovala 42 zkoušek a na Poškolácký kabaret jsme jich do data napsání tohoto článku uskutečnili 27. Kdo zná horlivost dětí, s níž se učí nový text, pochopí, že není možné při každé zkoušce neustále opakovat a zpřesňovat výslovnost, aranžovat výstupy, zdůvodňovat vztahy postav, připomínat přirozenost projevu atd. Proto zařazujeme do zkoušek i seznámení s obsluhou

opsáno pod čáru

HANUŠ THEIN: TŘI ČTYŘI „ZÁBĚRY“ Z TEREZÍNA

Právě jsem zamáchl asi čtyřicátou štěnicí na slavníku položničeného domu v Terezíně. Do dusného půlnočního ticha zazní ostře rozkaz: „Thein k veliteli tábora!“ Zlá výzva. Asi transport do Polska! V několika minutách stojím v oslnivě osvětlené místnosti. „Ich brauche dringend eine Kinderoper!“ — Napětí povolilo. Jde, bohudíky, o divadlo!

Bylo to v době, kdy se čekala návštěva Mezinárodního Červeného kříže.

Náhodným nápadem vznikla proslulá potom terezínská dětská opera Broučci. Děj zdramatizovaný podle známé knížky Karajátovy, která se našla v Terezíně, byl hudebně doplněn množstvím nejkrásnějších národních českých a moravských písníček, výborně instrumentovaných Robertem Brockem. Orchestr doslova sehnán od jednoho baráku ke druhému. Dánští výtvarníci — v Terezíně internovaní — z ničeho zázkakem vytvořili kostýmy i působivou stylizovanou scénu z vysokých květin, mezi nimiž se pohybovali broučci. Všechny role byly obsazeny internovanými dětmi. Hrál a zpívalo se česky, což do té doby

bylo zakázáno. Představení mělo slýchaný ohlas a terezínská sokolovna byla nabitá. Pláč a smích velkých i malých diváků se tu střídaly pravidelně. O vstupenky ohromný zájem! I pět brambor se dávalo za lístek, já dostal za lístek jednou dokonce — kousek paštiky! Kolikrát jsme Broučky hráli — už nevím. Jen vím, že poslední představení jsme nedohráli. Po začátku představení — bylo to v březnu 1945 — dojely do Terezína nákladní otevřené vagóny s lidskými zájmy odněkud z Polska. Případá mně to dnes všechno jako v mlze. Jako by se taková hrůza ani nikdy neodehrála. Ve vagónech polostály pololežely mrtvé vyhublé lidské trosky a mezi nimi už množství mrtvých. Bylo to strašlivé.

*

V Terezíně se nikdy nežilo. Tam se život pouze předstíral. A jako janfára dovedla rozetnout ticho, tak se stal Terezín jednoho dne obrovským divadlem. Rozkřiklo se, že přijede mezinárodní inspekce Červeného kříže.

A tu vypukla akce zvaná „Stadtverschönerung“ — „Zkrášlení města“. Kdo to nezažil, neví nic o režijním umění německých nadlidi, kteří dovedli — když chtěli — proměnit noc v den a černé v bílé. Představte si: přes noc vyrostly všude trávníky s kytičkami, zařídily se parky, lavičky a hudební pavilón, kde koncertovala kapela, otevřela se kavárna, kde na stolech byly odpočítány zbytky cigaret, zařídil se dětský pavilón, vymalovaly a vyčistily se nemocnice, nově se oblékly ošetřovatelky, zařídil se sál pro operní představení, studovaly se bleskové Hoffmannovy povídky, připravily se koncerty, estrády, natřely se šasády, vydrhly se — ručně hadrem — chodníky, do bytů, které se měly ukázat, se daly záclony, noční stolky, kytičky, obrázky, koberečky, na žárovky stínidla, zřídila se banka a tzv. ředitel dostal klubovky. Misto jindy hnusné polévky a ještě hnusnější špíny, nescoucí hrdý název káva — se jasovalo kakao, sardinky, děti čokoládu a — maso! Terezín se proměnil v ráj, v němž probíhal život v pohodě. Bylo to až hnusné, jak to bylo rafinované. (Děti

gramofonu, magnetofonu, svítidel, líčidel, jindy se učí základům tanečních kroků, šermování apod. Drobné hádanky a soutěže, pohybové a hlasové rozcvičky, jazykolamy, pokus o vyjádření konkrétní situace a příběhu z ulice, školy, rodiny vlastními slovy, gesty, pohybem, cvičení s maňásky nebo chvilka společného zpěvu mohou být užitečným ventilem přílišného temperamentu některých chlapců nebo i dívek. Vždyť ani nemůžeme chtít, aby někdo přicházel pravidelně na dvouhodinovou zkoušku jen proto, že tam třikrát zopakuje dvě repliky a pak bude ukázněně a po sté naslouchat stejným slovům svých šťastnějších druhů.

A právě Mlejnův Poškolácký kabaret je příležitostí pro využití všech dovedností, schopností i fantazie dětí. Ještě než jsme jej začali zkoušet jako plánované představení, už jsme některé výstupy použili v příležitostných pásmech při programu přehlídky dětského oblékání, v domově důchodců a pro relaci v patronátním závodě.

Také se školami v městě i v okolí jsme v dobrém styku a před představením nebo zájezdem je informujeme o autoro-
vi, o hře i o souboru metodickým listem, abychom si zajistili lepší kontakt hlediště s jevištěm. Po představení besedujeme s diváky o hře nebo uskutečnime schůzku kroužku se zástupci jednotlivých tříd, abychom získali nové zkušenosti, přesvědčili se o výsledku našich záměrů a širší okruh zájemců informovali o otázkách divadla. Tyto besedy jsou velmi bezprostřední a poučné. Stává se, že oficiální porota, složená ze zkušených, dospělých ochotníků, je shovívavější než spolužáci a snad i méně bystrá, protože dětský divák nehodnotí v obecné rovině naučenými výrazy, ale osobně: Kdybych já ... tak bych ... A jejich slova jsou ano ano — nebo ne ne. Často se vyskytne problém s věkovou přiměřeností hry pro různé třídy, ale domnívám se, že hromadná (rodinná) konzumce televizních inscenací se přičiní brzy o takový mentální posun těch nejmenších, že budeme musít znovu uvažovat o věkových kategoriích diváků a dramaturgie. O dětského diváka se však bát nemusíme. Se stejným zaujetím poslouchal Štěpánčiny pohádky jako seriál Stopa vede do sedmého nebe a i když by v našem dramaturgickém plánu rád viděl muzikál na téma Sedmi statečných, přece jej přitahuje pohádka i kabaret ze školy.

Právě tak je tomu v kroužku samém. Všichni členové čtou divadelní hry a uvažují o možnostech jejich zařazení do plánu; často jsou odsudky dosti příkré, protože hra neodpovídá jejich představám o životě, jaký poznávají, protože jsou zvyklí číst tento text jako beletrii a rozptýluje je forma dialogu a poznámek v závorkách, protože

si hned na začátku najdou hrdiny, kterého by chtěli představit, a tomu zaujatě hrdí, i když jeho vývoj je často zklame. Na druhé straně však při vlastní práci v určené roli mají velmi logická zdůvodnění pro své chování, představy o svém místě v ději i o vztahu k ostatním postavám. Hrají si s chutí na krále dobré i zlé, na komorníky lstivé i oddané, na cikánečky, na šašky podle svých představ a připomínek režiséra, a je zvláštní, že těch připomínek musí být více tam, kde kluk ze 6b Jarda má zahrát kluka ze 6b Jardu, než tam, kde tentýž hraje rozmazleného prince, kterého cikánka vyléčí z domýšlivosti. Tutěž uličnickou scénku, pro niž musím přerušit zkoušku, nedovedou její původci zopakovat na požádání. Změna pohnutek, které je k těže akci již jednou vedly, jim nedovolí napodobit se (nebo zahrát si na sebe).

Zatím jsem tedy mluvil velmi optimisticky a dalo by se soudit, že pracujeme v ideálních podmínkách s výjimečně ukázněnými a nadanými dětmi a že dosahujeme vzorných výsledků. Snad si to někdy myslíme, ale častěji máme problémy. Vztah nových a dřívějších členů, právě tak jako věkové rozdíly, dochvilnost a kázeň nejsou vždy ideální. Pochopit každého z těch jednotlivců, poznat jeho soukromí, nedostatky i klady, umět projevit na správném

Z činnosti dětského kroužku v Lobeči u Mšena. Foto Sommer.



dokonce musely jedné takové bestii říkat „Onkell“)

Komise přijela — a ten ráj viděl! Jen ovšem odjela, pokračovala zase hladová bídná beznadě, špina, zoufalství a pláč. Na tomto odporném divadle mne zajímalo, co si ta mezinárodní komise myslila. Věřila tomu? Obávám se, že ano.

*

Je zkouška na Hoffmannovy povídky pro mezinárodní komisi Červeného kříže. Uprostřed zkoušky vejde esesák. Chce sám — odborník — posoudit, co komise uvidí. Chvilí sedí. Pak musím k němu. Dialog začíná:

On: „Na jevišti nic není než nějaké pitomé sudy, co je to za švindl?“

Já: „Na scéně je studentská společnost v Luterově vinném sklepě!“

On: „Nesmysl! Na jevišti musíte dá pořádný balet a nějakou parádu.“

Já: „Nevím, jak bych tam dostal balet i parádu!“

On: „Ne? To se podívejme! Jste odborník? Odkud?“

Já: „Z Prahy.“

On: „Zpívá se tam německy?“

Já: „Česky.“

On: „A viděl jste berlínské a vůbec německé divadlo, sie Fachmann?“

Já: „Neviděl!“

On: „No, podle toho také vypadá ta vaše tschechische Kunst. Na tuhle švajneraj se já koukat nebudu! Dáte tam pořádný balet a parádu, nebo vás všechny zavřu a nejdřív vás, sie Schweinkerl!“

*

Stojím před vysokým německým důstojníkem SS Güntherem! Všemocný Günther, pán života a smrti! Vyschlo mně v ústech. Pauza. Nepřijemně dlouhá. Günther mne nevnímá. Pauza. Konečně:

„Chci hudbu! Můžete sehnat orchestr?“

„Ano!“

„Můžete mně zahrát Orfeu v podsvětí?“

„Nemůžeme. Nemáme noty.“

„Škoda! A neumíte Orfeu v podsvětí zpaměti?“

„Neumíme!“

„A co můžete zahrát?“

„Dvořákovu serenádu.“

„Orfeu v podsvětí ne?“

„Bohužel ne.“

„No tak tu — českou hudbu! Ale hudbu! A rychle!“

V několika chvílích sehnán orchestr. Na pódiu v terezínské sokolovně třicet hudebníků s dirigentem a s vytřeštěnými očima. Úplně prázdný sál. Jen v poslední řadě sedí schoulený Günther. Všemocný Günther. Sedí, nehnutě poslouchá — Dvořáka. Serenáda dozní. Ticho. Orchestr po očku šilhá po Güntherovi. Ten po dlouhé chvíli na mne zakývá:

„Orfeu v podsvětí tedy nemožu slyšet?“

„Bohužel ne!“

„Also — ich danke“ — a jde těžce ze sokolovny.

Světě, zboř se! Günther poděkoval! To je patrně konec světa! Ano, ale německého. Psalo se 25. dubna 1945.

Z knihy

THEATROLOGIE

Ve vzpomínkách a dokumentech, vydal Orbis

místě přisnost i laskavost, získat si důvěru a naučit se věřit, to je někdy obtížné.

Když jsme zkoušeli před léty Mlejnkovu Červenou záplatu, pozvali jsme si autora na seminář o dětském divadle. Všem pozvaným (a bylo jich přes osmdesát) se líbila беседа s autorem nad ukázkami jeho hry. Shodně jsme si tehdy říkali, jaké ideální prostředí to musí být, když v něm autor ve spolupráci s dětmi napíše a připraví hru, která má přirozeně velký úspěch. Od té doby jsem přemýšlel při každém dětském představení o podmínkách takové spolupráce. Nedávno, jsem se na dramaturgickém semináři sešel s Mlejnkem opět. Hovořili jsme o Poškoláckém kabaretu, který vznikl za ještě těsnější spolupráce tohoto autora s dětským kolektivem. Některé scénky si prý děti samy napsaly. Přiznal jsem se, že jsem se pokusil nahradit jednu scénku vlastní úpravou, kterou jsem považoval za aktuálnější a pro představitelky za „ušitou“. Také on jako autor se změnou souhlasil, ale při zkoušce s ní nesouhlasil představitel ani jeho partnerka. Protože autorsky viděný vztah

těchto dvou dětí a prostředky jeho vyjádření odpovídaly snad době mého dětství, ale nikoli už dětem dnešním. A kamenem úrazu byla kytka jako rekvizita ve vztahu těchto dvou žáků 9. třídy. Četl jsem kdysi, že naše generace byla ve svém mládí až falešně sentimentální, kdežto dnešní mládí je upřímně bezcitné. No, hodnocení mého zásahu do textu bylo pramálo lichotivé. Zvednout a hrát si s kytkou, kterou na lavičce nechal hoch, jemuž se má v té scéně ona dívka líbit, představitelka nepovažovala za přirozené a vyjádřila se, že „to je střelený“. Nejdříve jsem uplatnil autoritu a pak jsme hledali nové řešení, ale nevíme, jak to ten Mlejnek dělá. To nové řešení nikdo z kroužku nemohl najít. Tak nakonec jsem jim ho „ušil“ v duchu jejich představ. Souhlasili, hrají to dobře, ale nepomohli mi. On je Mlejnek učitel. Asi mu bude v duchu Jana Amose „škola hrou“ a nám ostatním zůstane asi hra s dětmi školou, v níž stále nebudeme dosti moudří.

MILOSLAV ZAVORAL

dětské divadlo před sto lety

Ochotnické divadlo v Třešti má hodně starou tradici. V soukromé korespondenci o tom čteme [k roku 1847]: „Ondyno hráli české divadlo v Panské hospodě (dnešní hotel Jednoty Společenský dům). Hráli ho městští synkové a tabáčník byl toho hlava.“ Tento tabáčník se jmenoval Matěj Rubiš a byl „K. u. K. Tabaktrafikant“ a současně kostelník, ale byla to nepochybně hlava probudilá. Lásku k divadlu si přinesl asi ze svého vojančení v Olomouci a zkušenosti uplatnil v Třešti, kde byl od roku 1834. Svědčí o tom poznámka: „Hráli už pětkrát a podali si žádost o další hry.“ V obecním podacím protokolu po roce 1850 byl zápis o povolení dalších her. Bohužel, nezjistili jsme, co tenkrát hráli, ale byly to pravděpodobně hry Klicperovy a Tylovy. Další zpráva z roku 1866 uvádí, že v Třešti byla sehrána divadelní hra J. N. Štěpánka Čech a Němec. Zajímavé je, že prvá poznámka podtrhuje „české divadlo“. Byla to patrně zvláštnost v tehdejší městečku, kde vládlo německé panství na zámku. Divadlu předcházely české „besedy“, při nichž se zpívalo a deklamovalo. Víme to z vyprávění

dědy, který se narodil v roce 1824 a v besedách spolupůsobil. Recitoval nám z Rubešových Deklamovánek báseň „Ženit či neženit“, kterou si z mládí zapamatoval.

Ale ještě zajímavější je doklad, že se v Třešti už v roce 1866 hrálo dětské divadlo, jak o tom svědčí text dochovaného plakátu: „12. února 1866 bude se v místnostech pivovaru v Třešti provozovat od dítek školních původní činohra pro děti ve čtverém jednání od Františka Pravdy: „Učitel ve francouzském zajetí“. Vystupovalo v ní sedmnáct chlapců a čtrnáct děvčátek ve věku 8–12 let. Hru s dětmi nacvičil podučitel František Lenfeld (rodem z Borohrádku v Čechách), který hrál současně hlavní roli učitele. Úlohu Francouze hrál další dospělý Teodor Mareš. Protože u hrajících dětí jsou uvedena jména, mohou se jejich dnešní vnukové a pravnukové pochlubit, že jejich dědeček nebo prababička hráli první dětské divadlo v Třešti. Vstupné bylo tehdy „podle libosti“ a čistý výnos „na šat chudých dítek“.

J. L.

● V zářijovém čísle anglického časopisu „Amatérská scéna“ nás zaujala srovnávání anglického a amerického ochotnického divadelnictví. Podle údajů časopisu je v USA 3500 divadelních budov, ačkoliv zde kromě New Yorku téměř neexistuje profesionální divadlo. Budovy si pronajímají ochotnické skupiny, které si často také najímají k vystoupení profesionální herce (jejich nezaměstnanost je v USA značná). Početnou skupinu v USA tvoří amatérské soubory universit a kolejí. Britští ochotníci závidí americkým báječné divadelní budovy, ale mají zase ve srovnání s nimi daleko víc možností učit se základům divadelního řemesla od kvalifikovaných učitelů. Podle mínění „Amatérské scény“ je standard ochotnického hraní ve Velké Británii nejvyšší na světě, zatímco podmínky k hraní (nedostatek divadel) jsou velmi špatné. V USA je tomu prý naopak.

● NA SLOVO O PARODII je název magnetofonové nahrávky, kterou pro osvětová zařízení, závodní i vojenské kluby, lidové školy umění, lidové akademie a university a zejména pak pro mladé kolektivy malých jevištních forem připravil Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti. Na základě zá-

bavných ukázek — od J. Haška až po práce nadaných amatérů — se autor Josef Šrámek snaží dát amatérům inspiraci i poznání prospěšné pro jejich vlastní tvorbu. Ústřední dům lidové tvorivosti půjčuje nahrávku (na nových páskách v rychlosti 9) zařízením a souborům zdarma.

● Třebechovický soubor Symposion uspořádal pod záštitou MěstNV v Třebechovicích pod Orebem a DKV v Hradci Králové na svém jevišti přehlídku vyspělých amatérských souborů. Podnětem k akci bylo 20. výročí založení divadelního odboru Symposion a 160. výročí trvání ochotnického divadla v městě. Na konci září a v průběhu října vystoupily soubory SZK Červený Kostelec (Molièriův Tartuffe s Martinem Růžkem jako hostem v titulní roli), Zdobničan Vamberk (Strakonický dudák), JKP Broumov (Teta z Bruselu). Program uzavřely z Hronova známé inscenace Samopašné hry a Že života hmyzu.

● Ústřední poradní sbor pro divadlo se na své schůzi 16. září podrobně zabýval hodnocením 35. Jiráskova Hronova. Hovořilo se o výběru souborů, kriticky o hronovském zpravodaji a jeho anketách a večerních hronovských „zábavách“, pochvalně o ce-

lé krajské organizaci (zvláště o patronátech okresů), hronovských diskusních klubech, práci poroty a o celkově úspěšném vyznění hronovských inscenací. Pracovníci Východočeského kraje seznámili se záměrem uspořádat 36. Jiráskův Hronov jako mezikrajovou tematickou přehlídku inscenací klasických her. — Šlo o jednu z posledních schůzí ústředního poradního sboru, který zaniká a bude nahrazen tzv. Ústřední sekci pro divadlo. S jejím složením a posláním seznámíme čtenáře v příštích číslech.

● Krajská sekce pro divadelní formy, umělecký přednes a pantomimu při KOS v Ústí nad Labem vydala 1. září pohotově metodický list, v němž reaguje na podněty letošního Hronova, samostatně je hodnotí a přináší i zprávu o činnosti severočeského divadelního klubu v Hronově a jeho diskusní příspěvek na hronovském semináři. Metodický list dále informuje o nové soutěži a přináší zprávy z řady okresů Severočeského kraje. Cyklostylovaný metodický list má 25 stránek. Pravidelným vydáváním je Severočeský kraj příkladem všem ostatním a dosahuje v Krajské sekci pod vedením K. Roubíka dobrých výsledků.

ZÁHŘEBSKÝ MARATÓN

ZÁHŘEBSKÝ MARATÓN

ZÁHŘEBSKÝ MARATÓN

ZÁHŘEBSKÝ MARATÓN

ZÁHŘEBSKÝ MARATÓN

Na 5. mezinárodním festivalu studentských divadel, pořádaném od 4. do 11. září v Záhřebu Vysokoškolským výborem jugoslávského Svazu studentů, se sešlo 21 souborů ze 12 států (Atény, Bělehrad, Bristol, Budapešť, Bukurešť, Gliwice, Janov, Krakow, Leiden, Londýn, Lublaň, Moskva, Ostrava, Parma, Paříž, dva soubory z Prahy, Stockholm, tři soubory ze Záhřebu). Všechny jedenadvacet představení je možno rozdělit do čtyř skupin (dělení samozřejmě není přesné, hranice se mnohde překrývají):

- divadlo diletantské turistického charakteru,
- představení průměrné poloprofesionální úrovně,
- experimenty,
- domácí soubory.

V první skupině jsou kolektivy studentů, kteří při svých studiích hrají divadlo, aniž by si kladli nějaké vysoké umělecké cíle. Byla to např. představení Londýnských a Leidenských.

Druhou skupinu tvoří soubory, jejichž cílem je vytvořit představení konvenční profesionální úrovně (zvládnutí řemesla), bez snahy o vlastní osobité ztvárnění. Mezi ně patří parmská inscenace Gogolova Revizora s pozoruhodným výkonem Giancarla Ilariho v roli Chlestakova (získal cenu Studentského listu za nejlepší mužský herecký výkon) i představení budapeštského souboru, jehož členka Katalin Sólyom za role Judy ve hře B. Balásze Zámek Modrovousův a paní Karnyó ve stejnojmenné hře M. Csokonai-Vitéze získala cenu za ženský herecký výkon.

Experimenty jsme viděli zdařilé i nezdařilé. Mezi neúspěšné je nutno zahrnout janovský soubor, který s velkým zaujetím, leč vzácným nepochopením inscenoval Rózewiczovu Kartotéku, i Brechtův Zadržitelný vzestup Artura Uie v provedení studentského divadla MGU z Moskvy (v režii známého filmového režiséra Sergeje Jutkeviče). O tomto satirickém experimentu ve stylu Kukryniksy se na festivalu mluvilo nejvíc. Přes upřímnou snahu představitelů moskevského kolektivu, kteří v diskusích proklamovali své představení jako politicky angažované, inscenace sama bohužel nedokázala podpořit slova činem, dát hře aktuální vyznění a opodstatnit tak její uvedení.

Pozoruhodným experimentem bylo představení studentů z Bukurešti (A. Mirodan: Pán oblasti duší), kteří se dělili se stockholmským souborem (Sandro Key-Åberg: Prázdný pokoj, Vzdělání lidí) o cenu listu Mladost za nejlepší představení. Švédský soubor dostal ještě cenu listu Studio za nejavantgardnější představení, zatímco Rumuni zvítězili v anketě účastníků festivalu.

Úspěch těchto dvou souborů znamená i absolutní vítězství stylizovaného divadla. Rumunské představení bylo virtuózní exhibicí zvládnuté vitality, elegance, nevídané pohybové kultury, vtipu, lyriky, grotesky, parodie, představení barevné, plastické, přesně rytmizované, při vši složitosti prosté. Je ovšem otázka, zda styl představení plně odpovídal charakteru textu — tento rozpor lze bohužel jen tušit.

Švédský experiment spočíval ve stylizovaných pohybových ilustracích drobných moralit, blekautů a satirických textů (v první části z magnetofonového záznamu). Představení velmi zajímavé, upřímné a inteligentní, ale přece jen se domnívám, že poněkud přeceněné.

Nejsmutnější kapitolou byly soubory domácí (Bělehrad, Lublaň, třikrát Záhřeb), přestože zde měli pořadatelé možnost výběru. Dovolím si ocitovat záhřebský Večerní list ze dne 13. září, kde v článku nadepsaném „Na konci: porážka neboli Náš domácí diletantismus“ píše M. Grgičević: „5. mezinárodním festivalem jsme mnoho získali i ztratili. Získali tím, že jsme viděli druhé, ztratili tím, že druzí viděli nás. Náš domácí diletantismus se projevil naplno. Z pěti jugoslávských představení jenom lublaňské a bělehradské by bylo možno do jisté míry přiřadit k průměru festivalových inscenací, zatímco všechna tři záhřebská



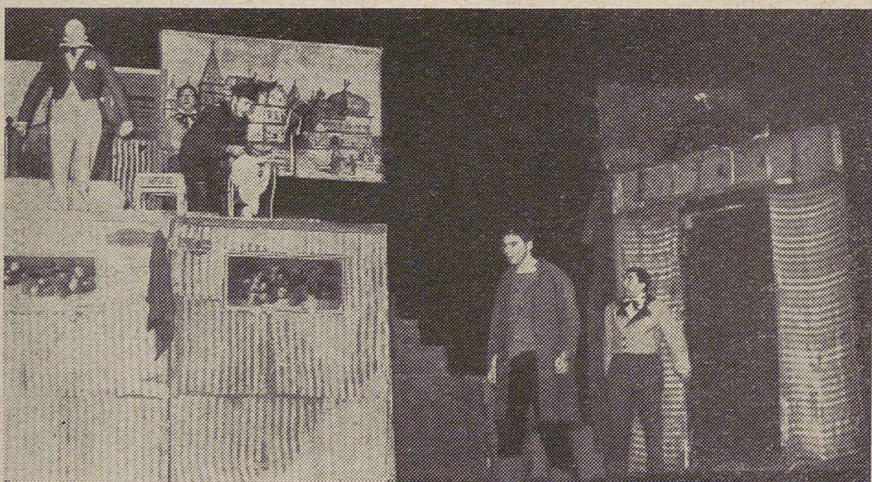


představení úspěšně soutěžila o poslední místo, které si neslavně vydobyl soubor Ivan Goran Kovačić, demonstující přímo hrůznou negramotnost.“

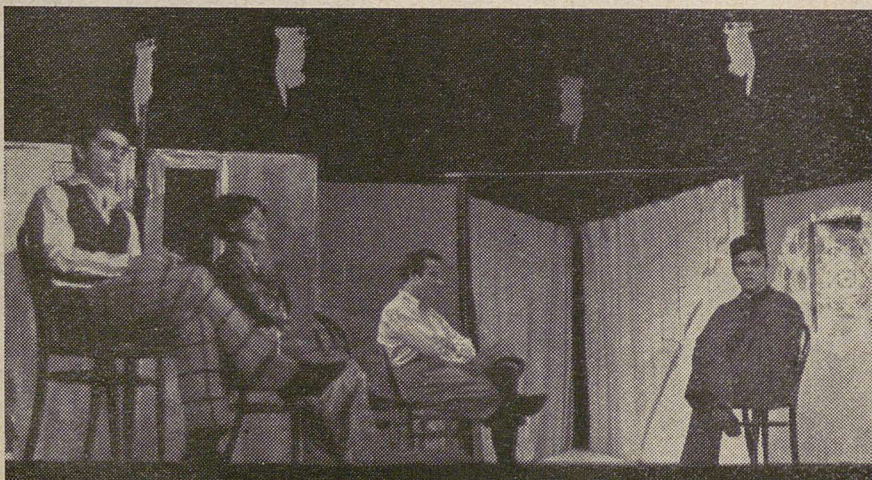
Na závěr si ponecháváme naše tři soubory. První vystupovalo ostravské Divadélko Pod okapem. Máme-li být upřímní, viděli jsme již u Okapáků mnohem lepší představení. Čekání na Agátu Ludka Nekudy a Pavla Veselého nepůsobí celistvým dojmem, chybí mu sevřenost v textu i inscenaci. Ostravští jsou nejlepší tam, kde jsou sami sebou, kde mohou působit svou bezprostředností. Jakmile se dostanou do filosofické polohy, představení se stává těžkopádné, didaktické. Inscenace působila dojmem stagnace, doufejme, že přechodné. (Ostatně soubor si tuto — pravděpodobně tvůrčí — krizi patrně uvědomuje, chtěl na festivalu uvést Čapkovu Lásky hru osudnou.)



Pražský DISK uvedl tři aktovky Thorntona Wildera pod názvem Šťastný výlet. Všichni účinkující prokázali se zdarem to, co se na škole již naučili: dokonalou díkí (výjimka potvrzuje pravidlo), pohybovou kulturu, určitou znalost řemesla. Představení v režii doc. Oty Ornesta postrádá stylovou čistotu (např. naturalistická hra s fiktivními rekvizitami), role jsou ve většině případů přehrávány, což v aktovce Děťství působí až dojmem podbízení publiku. Režijní pojetí nutí herce, aby zůstali na úrovni textu, který je (s výjimkou aktovky Děťství) sentimentální glorifikací maloměstáctví (hlavně Šťastný výlet do Trentonu a Camdeny), místo aby se dostali nad text a hereckým odstupem právě deglorifikovali Wilderovu předlohu. Představení má nepochybně svůj interní význam, zůstává však otázkou, bylo-li vhodné uvádět je na festivalu, i když zde úspěch mělo a patřilo k lepšímu průměru.



Takzvané divadlo poezie VUS Praha — na festivalu jedině svého druhu — uvedlo montáž z poezie Oldřicha Wenzla a poezii Vaska Popy. Tento starší program byl vybrán záměrně — v případě Vaska Popy šlo o inscenaci poezie domácího autora. Publikum festivalu však tvořili převážně členové zúčastněných souborů. Zde se handicap neznalosti textu projevil nejcitelněji; inscenace, pracující se scénic-





kou metaforou, obohacující básnickou metaforu o další rozměr, stávala se pro diváka pouhou vizuální záležitostí. Stylově čisté představení mělo pomalejší rytmus a objevily se kvalitativní rozdíly jednotlivých recitátorů.

Vcelku můžeme říci, že naše soubory obstály se ctí — o tom svědčí i jednání Ostravských se Švédy, pozvání Disku do Lublaně a Takzvaného divadla poezie do Bělehradu.

Hodnotíme-li festival jako celek, zdá se, že velký počet zúčastněných kolektivů měl výhody spíše politické a společenské než umělecké. Značná část souborů proklamovala sice experimentálnost jako program, ale skutečných experimentů zde bylo pramálo. [Naše soubory — alespoň špičkové — jeví se v tomto světle jako progresivnější, protože jejich akční rádius je situován v oblastech, v nichž se nepřekrývá se zájmy profesionálního divadla, ať už v dramaturgii nebo ve snaze o vlastní, osobitý styl.] Rozhodně by festivalu prospělo, kdyby měl výběrový charakter a kvalita nahradila kvantitu; záhřebský maratón byl i nad síly ostřílených Čechů: průměrně tři představení denně ve třech divadelních sálech, denně diskuse, obstarávání lístků na představení atd. Jistě by také stálo za úvahu posílit domácí porotu divadelními odborníky a kritiky z jiných států.

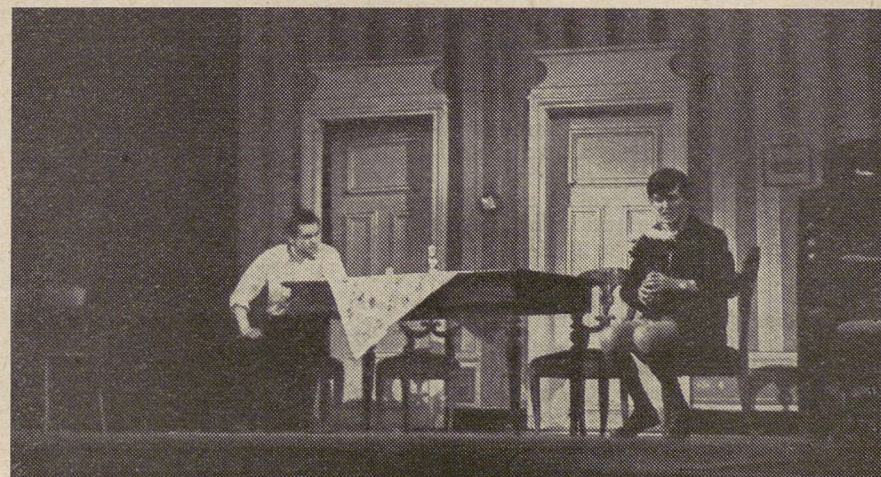
Úroveň diskusí, synchronně tlumočených kromě chorvatštiny do třech světových jazyků (ruština, franština, angličtina), klesala úměrně s délkou festivalu. Není divu, protože v posledních dnech byla uváděna až čtyři představení denně.

Ke kladům festivalu patřil bulletin denně vydávaný v chorvatské, ruské a anglické verzi, výborně informovaný i informující.

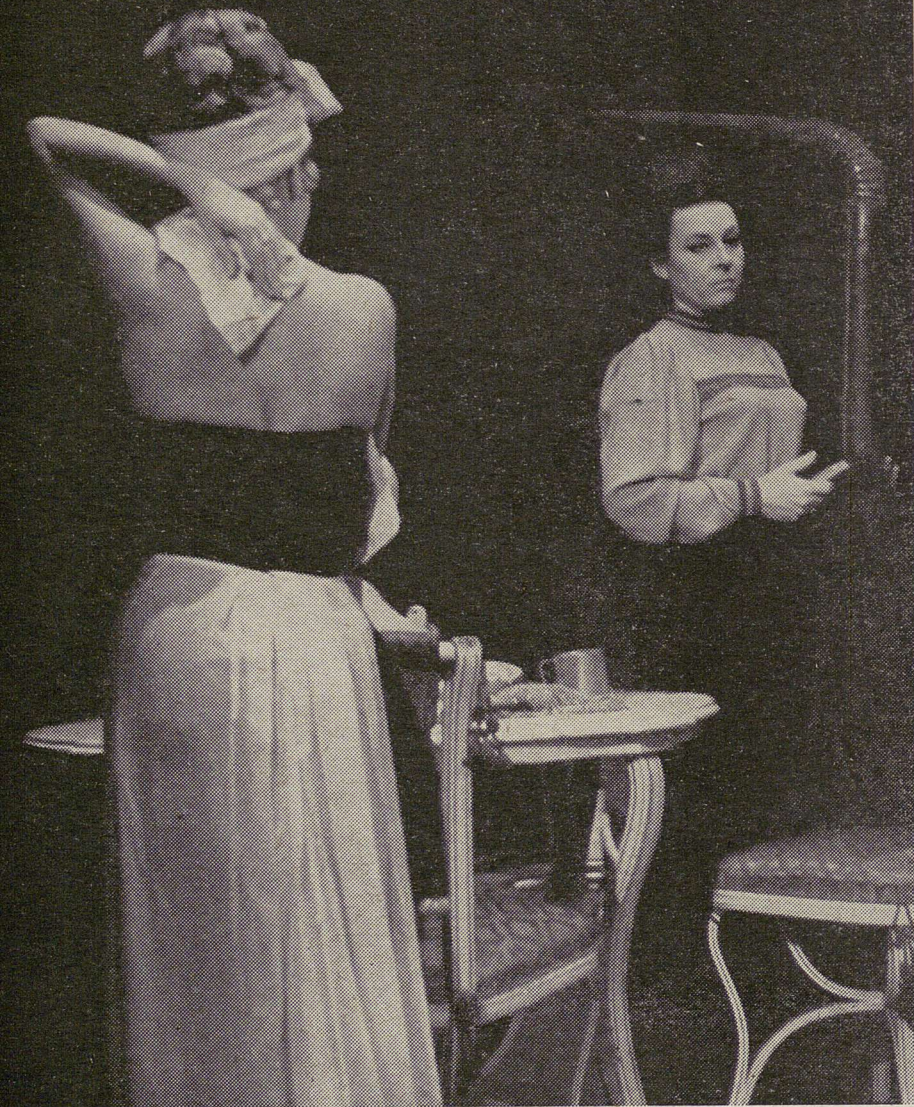
Sečteme-li klady a zápory, musíme našim jugoslávským přátelům závidět už možnost uspořádat takový festival. Je škoda, že s podobnou akcí nemůžeme v dohledné době počítat u nás.

MARIE VAŠINKOVÁ

Na protější stránce: bělehradský DADOV, satirické divadélko ze Záhřebu, parmská inscenace Gogolova Revizora, ostravské Divadélko Pod okapem a záběr z představení pařížských studentů; na této stránce vlevo vítězný bukurešťský soubor, vpravo pražský DISK, studentské divadlo z Gliwic, stockholmský soubor, Londýňští.



výborná sovětská hra



Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, věrno tradici průbojné dramaturgie, uvedlo v dubnu letošního roku československou premiéru jedné ze dvou her velkého sovětského spisovatele Isaaka Babela, drama Marija. (Znamení překlad Jana Zábrany vyšel v čas. Divadlo, č. 8, říjen 1964; druhou z jeho her, Západ slunce, chystá pražské Národní divadlo pro sezónu 1965—66.)

Marija byla zřejmě napsána v polovině dvacátých let, poprvé vyšla deset let poté, o jejím jevištním provedení nejsou zprávy (snad byla nastudována Tairovem). Děj se odehrává za revoluce v Petrohradě, jde o pohled „zevnitř“, společenské v ní žije přes soukromé, velké tušíš za malým, banálním a všedním, nic se tu nepředstírá, sy-

rovost holé pravdy má sílu nekompromisní argumentace, filmový střih kontrastních obrazů nese dramatické napětí, z částí a dílčích záběrů je vytvářen kompaktní obraz se zachycením tíživé atmosféry doby, z tmy se rodí světlo — a nad tím vším žije Marija, která se na jevišti vůbec neobjeví, ale k níž směřuje veškeré jednání hlavních postav, Marija jako míra věcí, pojem a symbol.

[k obrázku č. 1]

Režisérem představení je Jiří Svoboda, autorem scény Oldřich Šimáček, kostýmy navrhl Michael Romberg, hudební spolupráce Miloš Konvalinka.

Za kulisami je vidět obnažené zdivo jeviště, realita „holé“ scény souzní s textem a režijním pojetím Jiřího Svobody, po stranách jevištního prostoru a na oponě je využito dobových plakátů, celá scéna i hudební doprovod mají přesnou babelovskou atmosféru.

Pokoj Mukovninových z druhého obrazu se vrací ještě v obraze pátém a sedmém, v závěrečném obraze osmém je prázdný, vyleštěný, zalitý oslnujícím světlem. Přípraven přivítat mladé manžele, kteří čekají rodinu...

[k obrázku č. 2]

Kateřina Vjačeslavovna Felzenová
(Michaela Kubisová)

[k obrázku č. 3]

Madame Dora (Dana Richterová) a bývalý kapitán jízdní gardy Viskovskij (Bořík Procházka)

[k obrázku č. 4]

Šestý obraz: Úřadovna milice v noci...
Dozorčí vyslýchá Mukovninovou.

DOZORČÍ (Mukovninové): Byla už jste někdy trestána? Kolikrát?

LUDMILA: Nakazil mě ... Jsem nemocná.

DOZORČÍ (Kalmykovové): Potřebujeme zjistit, kolikrát byla trestaná.

KALMYKOVOVÁ: Nevím, to vám nepovím... Co nevím, to vám nepovím.

LUDMILA: Jsem celá utejraná... Pustte mě...

DOZORČÍ: Jen klid! Dívejte se na mě.

LUDMILA: Motá se mi hlava... Upadnu...

DOZORČÍ: Na mě se dívat!

LUDMILA: Můj bože, proč se mám dívat na vás?...

DOZORČÍ (vztekle): Protože jsem už pátou noc nespal... Dokážete to pochopit?...

LUDMILA: Dokážu.

DOZORČÍ (přistupuje k ní blíž, bere ji za ramena a dívá se jí do očí): Kolikrát už jsi byla trestaná — tak mluv... (konec obrazu)

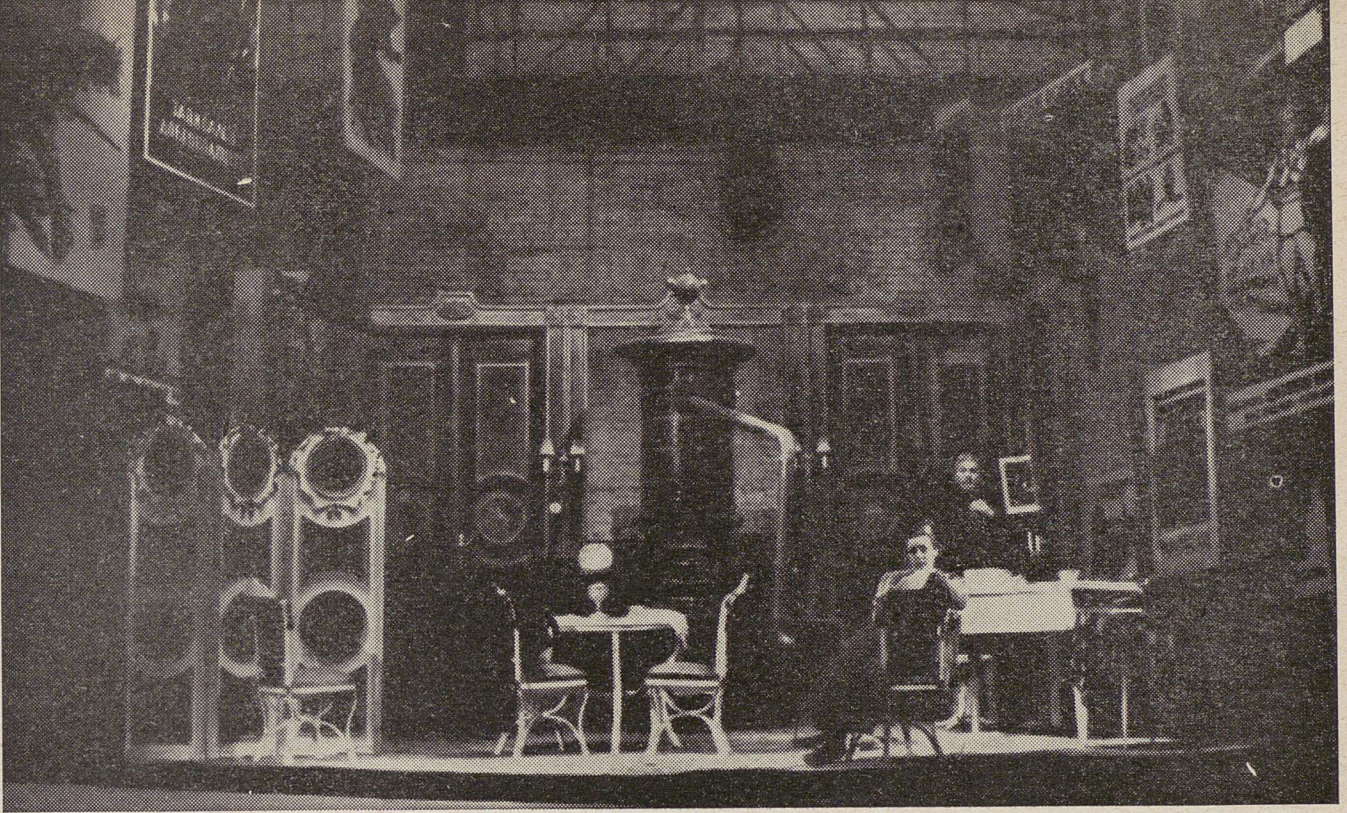
Ludmila (Hana Lančíková) — Kalmykovová (Miluše Hradská) — Dozorčí (Zdeněk Vrablík)

[k obrázku č. 5]

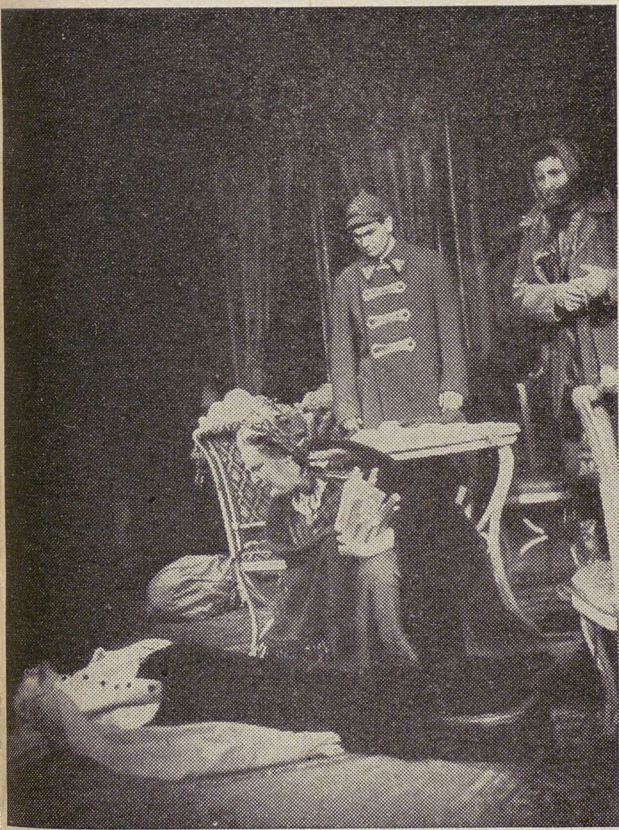
Smrt starého generála Mukovnina (Jan Matýšek) v závěru sedmého obrazu. Nefedovna, chůva u Mukovninových (Marie Preislerová): „Copak, Koljo, ty odcházíš?... Nepočkáš na chůvu...“ Rudoarmejec, přicházející s poselstvím od Mariji (Ladislav Mareček), Filip, jeden z tří invalidů, jimiž Babel hru otevírá (Václav Brtna).

FOTOGRAFIE KAREL KONEČNÝ,

TEXT VLADIMÍR JUSTL



1



5



3

4



O KONFLIKTU

Otázka: Když jste mluvil o dialogu ve hře, dotkl jste se konfliktu. Řekl jste (viz Amatérská scéna číslo 9), že dramatický dialog je závislý na svébytném konfliktu, který otvírá, zauzluje a řeší spor. Je konflikt podmínkou hry, a jestliže je, jaké je jeho schéma?! — V mnohých hrách, ať mám na mysli hry V+W nebo hry Večerního Brna s podpisem V. Fuxe, který programově na hry Osvozeného navázal, je konflikt jen záminkou hry, nikoli její podmínkou. Jindy zas, jako třeba v Čekání na Godota nebo Ioneskově Novém podnájemníkovi (vyšel jako informativní text Dilia), konflikt vlastně neskýtá pocit pohybu děje, ale jeho ustrnutí, které se jen násobí dalším vršením neschopnosti vymanit se z kruhu. Lze v tomto případě mluvit ještě o konfliktu a o hře?

Odpověď: Především žádáte schéma konfliktu. Věřím, že ne proto, abyste v ně věřil. I konflikt prochází proměnami. Jinak jej chápe antika, jinak renesance, jinak klasicismus a jinak romantismus, abych připomněl nejvyhraněnější údobí, kterými konflikt v dramatu prošel. Antické drama dbá o to, aby konflikt byl koncentrován do jednoty děje, místa a času. Antické drama v tomto požadavku však není dogmatické. Nicméně, co nesouvisí s konfliktem, jde v antickém dramatu stranou.

Renesanční hra, vyrostlá na základech středověkých mystérií, v nichž měl konflikt vyhraněně epický charakter, tudíž nutně rozrušila kýženou jednotu — hlavně místa a času! — a byla reprezentována jedinou jednotou: děje! Konflikt se podobal mnoha reflektorům, vrženým téměř zároveň na realitu. Konflikt nebyl ani dokonce uniformován podle žánru. Shakespeare, nejvýznačnější představitel renesančního dramatu, v tragédii Romeo a Julie nepřipouští, že by byl žánr tragédie pro něho závazný. V krvavém Makbetovi narušuje chmuru doby opilcem vrátným, který se dotýká stejně hvězd jako hlíny v hrobě. A v Hamletovi hrobníci vykojčí relativitu času absolutností, kýženým nadhledem nad starostmi mocných. Ale ani v renesančním dramatu se neprotiví konflikt určité zákonitosti, tudíž jednotě střetnutí. Renesanční drama předpokládá, že divadlo je smluvená tradice, chcete-li konvence, a tudíž i konflikt je tu konvenční. Bílé a černé v Shakespeareových hrách je na dlani. Jde ovšem o to, že jeho postavy nejsou jen černobílé. Ale to už je jiná otázka, týkající se charakterů ve hře. Faktem je, že například film V pravé poledne této černobílé struktury tradičního konfliktu využil a western se stal rázem nikoli jen poutavým zbožím, ale taky uměním. Prolitá krev, stejně jako v shakespearovských konfliktech, tu nebyla prolita nadarmo.

Klasicismus, reprezentovaný takovým Racinem, se dogmaticky upjal ke všem třem jednotám, které odvodil z dodatečného studia antického dramatu a jeho estetiky. Konflikt tu zákonitě musel mít všechny tři jednoty (bděla nad tím Francouzská akademie), jinak by nebyl „krásný“. Hrdina hry musel nanejvýš v době čtyřiařiceti hodin vykonat vše, co by jinak trvalo dlouhé měsíce. A přesto ani zde, přes všechny dogmatizující požadavky na konflikt, klasicismus nemohl splnit v praxi to, co se na něm žádalo.

Odboj proti klasicismu měl nejen politický, ale i estetický charakter. Romantismus pobořil dogmatické požadavky na konflikt tak, že z nich nezůstal kámen na kameni. Po době úzkoprsení vždy přichází popření všeho, co svazovalo, ubíjelo! Viktor Hugo ve hře Hernani, přivítané 25. února 1830 souhlasnými výkřiky a zatracené hvízdem dogmatiků, rozbil tuto svazující jednotu. Hernaním uvedl Hugo na scénu banditu, prostě toho (co pak po něm opakovalo celé nejen 19. století), kdo stojí na pokraji společnosti, na její periférii, a konfrontuje své beatnické bytí se sytými. Vznešenost vzala zasvě. „Krásné“ bylo oťeseno. Konflikt hry nebral na vědomí, že existují nějaké svazující požadavky. Viktor Hugo popřel jednotu místa, času, popřel vše vznešené, ale — a to je rozhodující! — nemohl popřít jednotu děje! Děje zpřítomňovaného a přítomného! Nepopřel ji ani nikdo po něm. Brecht se vrátil k renesančnímu epizujícímu konfliktu. Rózewicz (například v Směšném stařečkovi), ačkoli odmítá jednotu času a dělá si legraci z „prožívání“ konfliktu, nebo předpisuje nicnedělání, neopouští jednotu děje. Jeho stařeček, perversní epikurejec, se drží v monologickém dialogu před soudem jednoty děje. Neuhýbá z něho. Drží se zkrátka obžaloby! Zmíněný Beckett v Čekání na Godota neopouští rovněž jednotu děje. Bez ní by totiž nebylo ani hry, ani její podmínky: konfliktu.

Zmínil jste se o zajímavé neshodě. Vzpomněl jste her V+W a jejich následovníka V. Fuxe, v nichž je konflikt považován za záminku, nikoli podmínku hry. Mohu říci k tomu jediné: Jak v hrách V+W, tak v hrách jejich vědomého pokračovatele jde o scénáře, v nichž revuální dialog nechce kreslit povahy lidí, ale **povahu doby**. Postavy jsou tu většinou ilustrací a konflikt jen záminkou k objevení tu méně, tu více směšného v té které době.

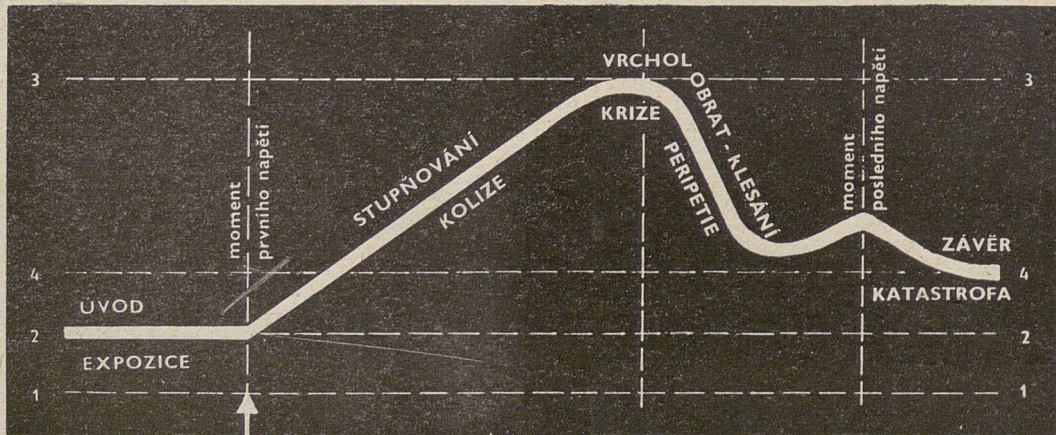
A nyní k slíbenému schématu konfliktu. Je převzato z knihy Gustava Freytaga Technika dramatu a vzniklo na základě poznání tzv. klasického dramatu. Nelze v ně slepě věřit, nelze je však ani přehlížet. Strukturální pohled na konflikt našeho dramatu je největší slabinou všech kritických posudků na soubodě hry. Proto rád toto schéma pro vaši informaci přetiskuji.

Základní schéma ideální linie dramatického děje (vývoje konfliktu)

Psychická rovina diváka:

1. před vstupem do divadla
2. na počátku hry
3. na vrcholu hry
4. na konci hry

JIRÍ FLÍČEK



hronovský

Glosář

Zásadní hodnocení hronovských inscenací již odeznělo v minulém čísle. A o inscenace jistě jde především. Celková atmosféra Hronovů však není určována jenom představeními, ale celým komplexem činitelů, dokonce i takových, které jsou na vůli a přání pořadatelů zcela nezávislé — například *počasím*. Letos bylo dosti nepřístojné, což nemělo vliv na úroveň přehlídkových inscenací, ale o to víc byl postižen doplňkový program, zejména pódiová vystoupení, připravovaná obětavě patronátními okresy. Chladem se tetelící účinkující i přihlížející diváci projevovali navzájem velké porozumění a trpělivost. Avšak málo platné: tento pokus obnovit něco, co jsme se snažili učinit tradicí Jiráskových Hronovů již na začátku padesátých let — totiž udělat z nich přehlídky celé lidové umělecké tvořivosti, ztroskotat stejně jako tenkrát. Hronov nebyl a nikdy nebude Mekkou celé lidové kultury. A proč vlastně by jí měl být?

V klidu domova znovu listuji *programovou knížkou* jubilejního 35. Hronova. Není opravdu nezajímavá. Zvláště pozoruhodné je sledovat vývoj repertoáru dvaceti uplynulých let, který přesně zrcadlí názorové peripetie, klíčky a zvraty, jimiž jsme v naší kulturní politice procházeli od dob osvobození až po naše dny. Jenom zalituješ, že chybí patnáct let předválečných, aby byl pohled zcela objektivní a bylo možné srovnávat. Také volba otištěných citátů a dalších informací z přehlídek není vždy nejšťastnější a svou náhodností nedokumentuje dost průkazně jednotlivá soutěžní období. Škoda trochu promarněné příležitosti k historickému přehledu, dávajícímu podklad pro seriózní hodnocení. Ale snad se dočkáme při výročí čtyřicátém...

Také tištěný *zpravodaj*, i když se letos nejmenoval „U nás“, už jaksí patří k tradici. V této podobě však k tradici dost přežitě. Všechny dosavadní redakce se z něho povdědomě snažily dělat noviny. Ale k tomu chybějí nejzákladnější podmínky, a tak záleží na erudici a schopnostech redaktorů (a také na jejich duševní a fyzické vytrvalosti), zda toto břemeno dotáhnou až do finišu alespoň se ctí. Není jistě náhodou, že nikdo z dosavadních redaktorů tuto práci nevydržel dělat déle než dva roky a pak ji s radostí přenechal jiným nadšencům, jejichž elán vyprchal neméně rychle. Letošní redakční kolektiv (vedený Jiřím Valentou) se opravdu snažil. Není jeho vinou, že také uspěl jen na polovic. Základní příčina je v neujasněnosti funkce. Jde o časopis nebo o zpravodaj? Jestliže o *zpravodaj*, pak by opravdu měl dávat zprávy, jak již říká etymologická podstata tohoto pojmu. Myslím si, že skutečně nemůže jít o nic jiného, než o funkci informační, a že představa časo-

pisu je jenom přežitkem bombastického velikášství minulých období.

Také Zpravodaj 35. Jiráskova Hronova vyhlásil po vzoru Literárních novin a Mladého světa *anketu* několika vybraných účastníků, v níž se jednoduchými grafickými znaky hodnotila jednotlivá představení. Protože jsem byl jedním z postižených, vyznám se ze svých pocitů. Už při prvním souboru se mne začala zmocňovat beznadě, protože jsem si uvědomil, že jsem naivně vstrčil hlavu do oprátky, která vyhlížela tak nevinně. Na vlastní hloupost však nemá cenu naříkat a tak jsem se dal do marného boje s hydrou v podobě křížků a teček (pro nezasevěné: dvě tečky = představení po všech stránkách příkladné, jedna tečka = představení pro určitý rys příkladné, jeden křížek = představení průměrné, dva křížky = inscenace podprůměrná). Podobné pocity měli zřejmě i další postižení, protože například Ota Popp zcela proti pravidlům hry rozdělil u ruzyňského souboru své hodnocení na dramaturgii a provedení. Mohl z toho být docela pěkný galimatyáš, kdybychom podobně další dělení začali praktikovat všichni.

Aby mi bylo dobře rozuměno: neodsuzuji samotný nápad s anketou (jako Jiří Beneš a další, kteří se svým kategoričtím stanoviskem netajili). Vadila mi však její nedomyšlenost (např. na rozdíl od hodnocení filmů v Literárních novinách nevyrovnanost hodnotící stupnice, způsobená zejména připojenými vysvětlujícími přívlasky). Lze třeba skutečně najít představení po všech stránkách příkladné (tedy bez chyby)? Tento hodnotitelský maximalismus nutil ke kompromisům, stejně jako nezbytnost srovnávání inscenací v relacích mezi sebou (což ovšem mělo další úskalí v žánrové odlišnosti dejme tomu divadla poezie ruzyňských vojáků s kabaretem souboru přerovského nebo dokonce s Tylovou Tvrdohlavou ženou, vedoucí k faktické nesrovnalosti měřítek na tyto inscenace).

Další malér spočíval ve složení účastníků ankety. Měla-li tvořit určitou diváckou protiváhu oficiálnímu názoru poroty, pak si výběr účastníků vyžadoval pevnější kritéria (např. neúčast členů poroty, uvážení věkového a sociálního složení ap.). Upřímně jsem litoval zejména pana Bergvina, vedoucího švédského souboru, který se bez znalosti jazyka dostával někdy do situací opravdu nezáviděníhodných.

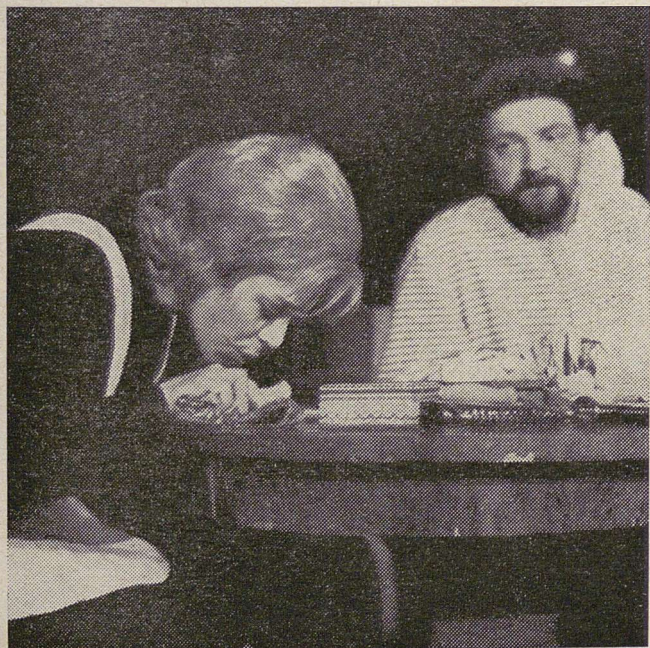
Ankety tohoto druhu nemožno pochopitelně nikdy vyjádřit všechny nuance hodnocení, například skutečnost, že i podprůměrné představení může být pozoruhodné jednotlivým hereckým výkonem, nebo třeba výtvarným pojednáním. Ale nežadáme-li od nich více, než vyjádření základního dojmu z inscenace, pak při dostatečně široké škále hodnocení může splnit účel sondy diváckých (nebo v jiném případě odborných) názorů.



Jistým novým prvkem v hronovském uspořádání byla organizace *krajských diskusních klubů*, vedených zkušenými metodiky nebo profesionály. Prošel jsem jich v průběhu týdne většinu, ale na skutečné hodnocení jejich práce to sotva postačí. A tak jen několik postřehů. Pozoruhodným rysem demokratičnosti diskuse se vyznačoval klub Jihočeského kraje, v němž se nikdo nebál hovořit, protože každý názor byl brán vážně. Vedoucí Jan Voráček má šťastný dar vytvořit přátelskou atmosféru, v níž se daří výměně názorů. Klub Východočeského kraje naopak položil důraz na výklad odborníků, a tak jsem zde vyslechl hodiny trvajících monologů režiséra DČA Štěpánka, jen občas přerušovaný dotazy. Výklad byl zajímavý i dosti názorný — ale nezaměňuje se tu klub za formu instruktáže?

Dobré bylo i to, že si kluby zvaly na besedu členy poroty, zejména pokud někteří členové klubu měli jiný názor na inscenaci, než porota. Zajímavá byla polemika Jiho-moravského klubu s režisérkou Lokvencovou o hodnocení náchodské Tvrdohlavé ženy, v níž spíše než síla argumentů dominovala přesvědčivost a zaujetí této členky poroty pro způsob práce Náchodských.

Velký zájem projevil účastníci i o *diskuse poroty se souborem*, zejména když šlo o inscenaci z nějakého důvodu spornou. Tím však tyto diskuse, původně zamýšlené jako neformální besedy víceméně interního charakteru, dostaly ráz diskusí veřejných, při nichž se porota nutně obracela víc k plénu, než k souboru samotnému. A to věci sotva prospělo. Jednak došlo ke zdvojování hodnocení (plénum, kroužky), jednak tím mizela do nenávratna naděje na



opravdu tvořivou diskusí mezi souborem a porotou, která by pro další práci souborů měla podstatnější smysl. Stálo by proto za námahu domyslet podněty, které v tomto směru letošní Hronov přinesl.

Zase se jednou ukázalo, jak je ošidné předem stanovit časový rozsah přehlídky bez znalosti konkrétních inscenací, které přicházejí v úvahu. Osmidenní pořad byl pro současné možnosti produkce *mimořádných* inscenací v amatérském divadle neúnosný. Je tedy opravdu nesmyslné obviňovat *výběrovou porotu* z omylu, když šlo o vědomé zaplnění předem naplánovaných škatulek tím, co momentálně bylo k dispozici. Pravda, nabízela se jistá možnost: zařadit více pořadů malých forem, protože například pořady karlovarské KAPSY i pražského Inklema snesou hronovská měřítka. Ale na druhé straně by se toto řešení sotva setkalo s příznivým ohlasem u ochotnické veřejnosti, které — alespoň takový pocit ve mně zůstal z příležitostných rozhovorů s účastníky Hronova — cítí stále malé jevištní formy jako cosi cizorodého, co nepatří do ochotnického divadla, natož na Hronov.

Když tohle říkám, nejde mi o ustupování zaostalým názorům. Jsem přesvědčen, že celkový obraz amatérského divadla by byl bez malých jevištních forem neúplný. Ale pochybuji o správnosti volání po sjednocení přehlídek celé oblasti mluveného slova do Hronova. Uvnitř této oblasti



přece existuje řada různých žánrů, které si vybudovaly tradici svých přehlídek v jiných místech — a je to tak správné. Námitka, že některé soubory by mohly vystupovat stejným právem na Wolkrově Prostějově jako v Pisku nebo v Hronově, je sice pravdivá, ale neobstojí. Přirozeně, že hranice jednotlivých žánrů se v praxi překrývají, ale jde o mezní případy — většina pořadů je žánrově přesně vymezená. A tak si myslím, že těžiště Hronova zůstane vždy v tzv. celovečerních hrách a malé jevištní formy je budou pouze doplňovat, a to proto, aby se v celém amatérském divadelnictví pěstovalo povědomí vzájemné sounáležitosti.

Koneckonců i *složení hronovské poroty* dokázalo, že také ve vědomí pořadatelů jsou malé jevištní formy zafixovány jako záležitost okrajová (např. zcela chyběl hudební odborník). Zdá se mi, že na to doplatil zejména vojenský soubor z Ruzyně, který sice vyšel z hodnocení poroty nepošramocen, ale při konečných výsledcích se na něj zapomnělo. Přesněji řečeno: porota nevzala dost v úvahu jeho žánrovou odlišnost a posuzovala jej v relacích se soubory divadelními. Ve skutečnosti měla co činit se specifickým žánrem, v jehož hranicích měla posuzovat míru jeho podnětnosti a tvůrčího přínosu. A ta je podle mého názoru dost výlučná a mimořádná, aby si zasloužila výraznější ocenění. Výtky recitátorům z malé slyšitelnosti a z herecké nevýraznosti jsou problematické, protože toto divadlo poezie bylo koncipováno pro komorní sálek a nikoliv pro hronovskou „ratejnu“. (Mimořadně: Kdy už se něco udělá

se sedadly, která při každém, třeba bezděčném pohybu hrozivě vrzají?)

A tak by stálo za úvahu, zda při dalších Hronovech — pokud na nich malé jevištní formy zůstanou — neposuzovat inscenace odděleně ve dvou kategoriích a buď dvěma porotami, nebo jedinou, v níž však budou zastoupeni i odborníci pro další žánry.

Nemohu si odpustit ještě jednu poznámku na adresu některých členů poroty. Týká se *rozporného hodnocení* Tvrdohlavé ženy (Náchod) a Hofmannova Starosty (Č. Budějovice). Úsilí Náchodských po současném výkladu Tyla bylo jistě sympatické. Ale dostalo se mu oslavných tirád až přespříliš. V nich zanikl fakt, že jinak podnětná dramaturgická úprava divadla na divadle nebyla důsledná a ani nemohla být, protože by bylo nutno vypustit například výstup Žida Ezechiela, který i při kompromisním řešení trčel z této dramaturgické koncepce zcela neústrojně. Navíc šlo v náhodské inscenaci víceméně o hru o jiných věcech, než o Tvrdohlavé ženě — mnohé z toho, co Tyl napsal, spadlo pod stůl. Je to samozřejmě pochopitelné: položení důrazu na určité rysy hry vede k potlačení jiných, pro danou dramaturgickou a režijní koncepci méně podstatných. To Náchodským nevyčítám. Jiná věc jsou vážné nedostatky v jevištním projevu, které nezakryje sebevětší nadšení. Mluvím o tom proto, že nechápu, jak titíž porotci, kteří plně souhlasili s tímto „ochuzením“ Tyla, mohou vyčítat Českobudějovickým, že z Hofmannovy hry nedostali vše, co v ní je potenciálně skryto, a v principu nesouhlasit s jejich režijním pojetím. Není to snad ono typické měření dvěma metry?

Při vši snaze a obětavosti pořadatelů nelze zakrýt jednu skutečnost: Hronov již dávno není záležitostí Hronovských. Jeho atmosféru dnes vytvářejí především účastníci ze všech koutů republiky, kteří nelitují ani dovolené, ani peněz, aby se navzájem jednou za rok setkali. Hronovští občané jim ochotně poskytnou přístřeší, občas se jdou podívat do divadla — a to je asi všechno. Člověk se nevyhne bezděčnému srovnávání s Krnovem, kde na každém detailu cítíte, že tady se divadelním festivalem opravdu žije — nebere se pouze na vědomí jako tradiční nezbytnost. *Příčiny pasivity hronovských občanů* jsou jistě hlubší, než aby se je podařilo analyzovat bez důkladnějšího zkoumání. Ale nepochybně svou roli hraje skutečnost, že Jiráskovy hry jsou už po léta na přehlídce hostem velmi řídkým. Je to chyba? Snad by už i v Hronově mohli pochopit, že Jiráskova síla a jeho význam zdaleka nespočívá především v jeho tvorbě dramatické, ale daleko spíše v oblasti historického románu.

Chvály si zaslouží zdánlivě podružná záležitost, jakou je *stravování*. Opravdu jsem Hronovu záviděl tak kvalitní restaurační samoobsluhu, rychlou a vzornou obsluhu v mléčné jídelně i v hotelu Sokol, o překrásné závodní jídelně ani nemluvě. Poněkud se z této řady vymyká Radnice, kde se při větší návštěvě obsluha protahovala do nemožnosti. (Že by pod svícnem byla tma, když MNV je v těže budově?)

Zvláštní kapitolu tvořily *večerní zábavy* ve Slávii. Tento špatně větratelný sál praskal pod návalem zájemců, které zvláště o sobotách a nedělích rozmnožovala ještě hronovská omladina i starší návštěvníci. Nedýchateľnou atmosférou stěží pronikaly zvuky každodenně se střídajících orchestrů velmi rozdílné úrovně. Na jejím nejnižším stupni stál falešně a nerytmicky hrající tříčlenný kavárenský šraml, který pořadatelům „vyšel“ až na samotný závěr. Tento večer však rozladil účastníky ještě jinak: Je pochopitelné, že z pracovních a technických důvodů končily každodenní zábavy o druhé hodině v noci. Ale sotva lze pochopit, že tomu tak bylo i na závěr, kdy lidé mají přirozenou snahu přátelsky posedět, protože se většinou celý rok zase neuvidí a mají si ještě tolik co říci.

Vůbec by stálo za úvahu, zda neoddělit veřejné zábavy od setkání účastníků Hronova se soubory, které by mohlo být v prostředí intimnějším a třeba pouze při reprodukování hudby. V každém případě se však ukázalo (po kolikáté už?), že samotný sál Slávie nestačí.

Na Pražákových snímcích z letošního Jiráskova Hronova jsou na vedlejší straně inscenace *Ze života hmyzu* (Symposion Třebčovice), *Skandál v Hellbergu* (OB Kojetín) a *Starosta* (Zeyer Č. Budějovice), na této straně dva záběry z bratislavské inscenace Samopašných her.



Zájem tisku, zvláště deníků a kulturních časopisů, o hronovské přehlídce vykazuje v průběhu let velké výkyvy, ale snad nikdy neklesl až téměř k nule jako letos. Nepochybně je něco abnormálního, když jeden redaktor „obhospodařuje“ hronovským zpravodajstvím rozhlas a ještě dva deníky (!) a když ostatní noviny nepovažují za potřebné redaktora vyslat. Svérázným vývojem vztahů k Hronovu prošly najmě *Literární noviny*, které kdysi pravidelně vysílaly Karla Dvořáka a potom se spokojily s glosami návštěvníků z řad spisovatelů. A tak jsme mohli před několika lety číst zřívavou kritiku Karla Michala, který ochotnickou práci předčasně pohřbil (ale snad ho alespoň inspirovala k půvabné satirické scéně ve filmu *Bílá paní*), aby ji letos vystřídala stejně nadšená jako málo informovaná glosa Karla Fabiána. Že by se situace našeho amatérského divadla tak rychle změnila k lepšímu?

Nevím, čemu přičítat tak okázalý nezájem tisku o letošní Hronov (loni byl interes takový, že dokonce udělili cenu kritiky), ale svou roli zřejmě sehrála i skutečnost, že formálně byl přehlídkou krajskou. Ačkoliv na tom vůbec nezáleželo, protože programově i organizačně měl úroveň přinejmenším takovou, jako jiná léta, kdy nesl hrdé přívzisko celostátní. Význam akce není v tom, jestli ji pořádají orgány centrální nebo krajské či místní, ale v tom, co přinese účastníkům a účinkujícím souborům.

MIROSLAV LANGÁŠEK



AMATÉRSKÝ Z PTAČÍ



Z POROTCOVÝCH ZÁPISKŮ PRO HRONOV A Z HRONOVA

HEREC PERSPEKTIVY



Já se rodím...

Je v tom kus ironie a zároveň i hluboké společenské zákonitosti, že letošní Hronov, který žádný z významných funkcionářů neoznačil jako mezník (kolik mezníků už bylo nasazeno podél vyježděné ochotnické silnice), byl sice nikoliv mezníkem, ale určitě důkazem o slibném vývoji amatérského divadla. Troufám si tvrdit, že letošní Hronov byl nejúspěšnější přehlídkou posledních let, možná že ze všech Hronovů po roce 1949. V minulých ročnících se na deset až dvanáct (někdy i více) představení hronovského festivalu objevovaly průměrně dvě inscenace příkladné. V letošním pořadu z deseti inscenací bylo pět výtečných a podnětných, když vyloučíme ukázkou švédských ochotníků, pak je podíl kvalitní práce ještě vyšší. Je to matematika velice hrubá, ale výmluvná. Zdá se, že v době velkého úbytku amatérských skupin i účastníků amatérské práce zvyšuje se zároveň v kolektivech míra vynalézavosti, nápaditosti, technické průpravy. Poslední Hronov v jednotlivých vystoupeních především mladých skupin a letošní Hronov v převážně většině inscenací ukázal, že společenské poslání amatérského divadla se mění. Přestává být nástrojem politické didaktiky a osvětové propagace a stává se jedním z prostředků, jimiž prostí lidé realizují svou touhu tvořit. Nejcenějším výsledkem této touhy u herce je upřímnost vyjadřování, projev nezatížený žádným vnějším ani vnitřním příkazem, nýbrž vyvěrající z podstatné lidské snahy o poznání světa a zlepšení lidských vztahů. Herec zarputilý, odsuzující zlobné pronášenými pravdami diváka k dvěma hodinám povinného školení, rozdělující lidské typy na dobré a zlé jako bůh otec při posledním soudu, odchází zřejmě kamsi do nenávratna. I na amatérských jevištích objevuje se stále častěji herec kladoucí otázky, herec skeptik a kritický nahlížitel za vnější kulisu lidské tváře, herec projevující se bez falešné domýšlivosti a patetického kazatelství.

Optimismus F. X. Šaldy

Na rozhraní let 1895 a 1896 napsal velký český kritik F. X. Šalda v referátu o nepodařeném představení Hauptmannových Osamělých duší:

„Myslím, že u nás je dnes cítiti naléhavě již potřebu intimního jeviště ryze uměleckého a ne reprezentačního lokálu ani veřejného institutu, ani obchodního domu. — Myslím, že by to nebylo tak riskantní jak se zdá. Dvě podmínky, a to hlavní, nebylo by snad tak nesnadno splnit: najít malý (snad i začazený) sál a opatřit — ne řemeslné herce hierarchy — ale nadané, vzdělané, zapálené ochotníky, kteří by sebe přinesli ne jako cíl, ale jako prostředek podniku, kteří by milovali docela poctivě a naivně svého autora, tak docela po starosvětsku, nezvykle dnes primitivně oddané. Pak bych se nebál ani jejich nemotornosti, hranatosti a těžkopádnosti — neboť co nás zabíjí, je hladká, prázdná maska, rutina a šablona.“ — Šaldova slova sjednocují v dialektickém spojení důkaz o historické proměnlivosti amatérského herectví i o stále trvajícím společenském poslání neprofesionálního divadla. Daleko za námi jsou ovšem intimní jeviště pro komorní tragédie osamělých duší konce století, avšak nebezpečí prázdné masky, rutiny a šablony je stále živé.

A nikdy nebude dost zapálených nadšenců, kteří se třeba naivně, ale poctivě dobírají k provokujícímu, zneklidňujícímu divadlu naší doby. Cítoval jsem Šaldova slova jako článek ochotnické víry, již je třeba v době velkého ústupu ochotnického divadla ze slávy minulých let a desetiletí. Lidé jsou čím dále tím méně zvědaví na baráčnické deklamování a školitelský patos. Nikdy však nebude zbytečné divadlo, které proti profesionálnímu rutinérství staví oddanou a pokornou službu básnickému dílu.

Naivní herec

Na některých Hronovech a také v amatérském divadelním životě vůbec se stává takový případ: přijede soubor s dlouholetou tradicí, jehož členové „mají už něco za sebou“, soubor několikrátě proškolený, prověřený všemi možnými orgány a zahraje Optimistickou tragédií nebo Jegora Bulyčova nebo Pana Johanesa (to nejsou příklady z Hronovů, nýbrž ukázky nekompromisní dramaturgie) takovým způsobem, že je ti smutno z toho tragického nepoměru mezi vůlí a schopností, že lituješ času a námahy, vložené do oblundné šedi jevištní hmoty.

A pak přijedou do Hronova (a nejen o Hronov jde) děti z Nymburka nebo dorostenecká omladina z Broumova nebo středoškolská mládež z Náchoda, lidé, kteří se sešli třeba před několika měsíci, jsou zcela neproškolení a do Hronova jen z jakési milosti pozvaní, a silou inspirujících nápadů odsunou rázem onen zasloužilý soubor kamsi hluboko pod úroveň svého obšťastňujícího a radostného divadla. To není spor generací ani herců začátečnických se zkušenými aktéry. Jde tu o zvláštní typ hereckého vyjadřování. Pro herecké kouzlo, které letos tak často vyzářovalo právě z hereckých výkonů, nejlépe se hodí slovo naivní herec. Avšak pozor na slova. Tento herec, který na letošní přehlídce projevoval svou tzv. naivitu jednou ve formě študácké hravosti a bezprostřednosti, po druhé v komediantském „zcizování“ figur absurdního divadla a po třetí ve stylově vytříbeném a herecky tolik výmluvném humoru sachsovských frašek, je něco jiného než naivní malíři, jež se stali velikou módou právě minulých let. Naivní malířství roste z anomálií dnešního společenského vývoje, jugoslávský horal nebo česká důchodkyně malují tím lépe, čím méně vědí o Picassovi, Chagalovi nebo Zrzavém. Jejich výraz je výsledkem zjevného nadání, avšak zároveň je podmíněn tvůrčím nezájmem o aktuální problémy současné malby. Jinak u amatérského herce. Už styk s dramatickým dílem znemožňuje naivní projev ve smyslu malířského primitivismu. A kolektivní styl divadelní práce zatahuje herce amatérského divadla do všech neovislostí divadelního vývoje, v nichž buď musí obstát, nebo zanechat jevištního vystupování. Je těžké určit, v čem spočívá tento dojem nelíčené naivity u amatérských herců. Zdá se, že nejdůležitějším prvkem je tu bezprostřední styk herce s divákem. Skutečnost, že herec se neskrývá za postavou, že se v ní neztrácí, nýbrž že na nás (diváky) zapůsobí kouzlem svého vtípu, své přemýšlivosti, své hravé dovádivosti, svého úsměvu i půvabu tělesného. Příklady toho všeho přinesla hronovská představení. Jde zřejmě o to, aby mezi hercem a divákem nestála hradba nějakého systému, který ubíjí herce přemírou technických a ideových nároků, aby amatérský herec vytvářel postavu ze svých nápadů, komentářů, filosofických postřehů i ironických podtextů v jakémsi důvěrném osobním dorozumění



s divákem a aby uplatnil při takovém způsobu předvádění postavy, to, co se může stát jeho silou a předností herce-amatéra, totiž kus prostého, profesionální technikou neznetvořeného lidství.

Devatero koření

V časně ranní době, kdy účastníci Hronova ještě odpočívají po námaze předcházejícího večera, prodává na hronovském náměstí místní kořenář léčivé byliny a mezi nimi i devatero koření, které — jak praví inkoustovou tužkou psané doporučení na papírovém sáčku — „čistí cesty močové a podporuje lásku“. Opravdu, podivná je souvislost věcí v přírodě i mezi lidmi. V moderním běhu života nejdnou se takto v podivných až bizarních kontaminacích spojují projevy krutosti, neurvalosti, fyziologické živočišnosti a pudovosti s nejušlechtilějšími výrony lidských myšlenek a citů. Objevovat tato spojení je jedním z nejdůležitějších úkolů i pro dnešního herce.

Tři velké stylové proudy hýbaly v dvou poválečných desetiletích evropským divadlem: existencialismus, divadlo absurdity a divadlo krutosti. Každý z těchto stylů zahrnuje zajímavou problematiku filosofickou, uměleckou i technickou. Každý z nich modifikoval po svém i herecké umění. Poslední Hronov přinesl důkazy, že některé přední amatérské skupiny výtečně pronikají k hereckému stylu absurdního divadla. Pochopily, že hlavním úkolem herce v hrách absurdního divadla je odhalování mechanismů, které znetvořují lidskou podstatu kteréhokoli člověka. Morálka absurdního divadla spočívá v jeho svatém boji proti civilizačnímu zmechanizování člověka, jeho vztahů ke společnosti, k světu věcí, k lidem nejbližšího okolí. Herec tyto mechanismy odhaluje a v obudné nadsázce herecké fantazie ukazuje v oblasti základních komunikací člověka. Předvádí mechanismus manželského rozhovoru, mechanismus politické agitace, mechanismus setkání s dobrymi přáteli, mechanismus ženského dobývání muže, mechanismus dobré nálady, strachu, synovské poslušnosti atd. Výtečná herecká práce v představení brněnského a budějovického souboru může sloužit jako podklad k velmi užitečným rozborům hereckého stylu absurdního divadla. Avšak vývoj jde dále. V shakespeareovských studiích polského teatrologa Kotta, v inscenacích anglického režiséra

Brooka, v dramatu německého autora Petra Weisse o Maratově zavraždění i jinde se ukazuje, že divadlo se nechce zastavit ani před nejodpornějšími stránkami života a lidského charakteru, že je chce ukazovat, aby se staly faktem společenského vědomí a svědomí. Z hronovského repertoáru měl nejbližší k okruhu tohoto krutého divadla Hofmannův Starosta. Herci budějovického souboru pochopili hru jako záležitost absurdních situací a vztahů. To je v pořádku. Je v ní však — podle mého soudu — ještě víc. Uvažme jen malý detail. Zločinec, který se usadí v bytě maloměstácké rodiny a s její podporou páchá v okolí nejhorší zločiny, čistí v jedné scéně své nářadí. Z kufru vytáhne přitom — malou flintičku, dětskou hračku. Jak by se asi změnil obsahový potenciál hry, kdyby v této scéně vytáhl perfektně vybavený těžký kulomet? Nejde ovšem o detail. Jde právě o to devatero koření. Vytvořit polaritu legrace a varování, vzbudit u diváka drásající a provokující rozpaky, jde-li o legraci nebo o věci kruté a smrtelně vážné — to je další závažný úkol dnešního herce.

Švédové před branami

V Hronově bylo mnoho zvědavosti, co předvede skupina švédských ochotníků, jaký bude styl jejich herecké práce. Uvedli krátkou hru strindbergovského ražení o lidech, kteří těžko hledají cestu k druhému člověku a jež vnitřní tajemné síly ženou k nepředloženým činům. S posouzením herecké práce švédských amatérů byli mnozí rychle hotoví: to je přece stará psychologie, subjektivní pitvání lidského nitra, to je přece styl, proti kterému jde dnešní herectví. Tak jednoduché to opravdu není. Vzpomněl jsem si na výrok Honzlův: modernost, to je především dokonalost divadelní práce. A herecké výkony hlavních účastníků švédské hry byly opravdu dokonalé. Mladý herec vyjádřil v roli neznámého nervózní neklid člověka, který dělá něco jiného, než co zamýšlí, a bez své viny se odsuzuje ke kruté osamocení. Máme u nás i v divadelní práci sklon k známému postupu „od plotu ke plotu“. Když děláme moderní divadlo, nechceme o starém psychologickém herectví ani slyšet. Ve skutečnosti vývoj poválečného herectví opírá se o zkušenosti realistického a psychologického divadla víc, než si trůfáme přiznat.

MILAN OBST

ZEDNÍKEM I STAVITELEM

PROBLÉMY REŽIJNÍ PRÁCE NA 35. JIRÁSKOVĚ HRONOVU

Už jenom samotná pestrá repertoárová skladba letošního jubilejního festivalu napovídá, že se tu zákonitě budou objevovat mnohé zajímavé a podnětné otázky zasahující užší problematiku amatérské režijní práce. Vždyť vedle klasického textu, jenž tvoří obvykle páteř ochotnické dramaturgie, se tu objevilo absurdní divadlo i scénická montáž poezie i prózy, psychologické drama sousedilo se satiricko-kabaretním psychodem a středověké dialogizované šprýmy si vynutily pozornost vedle moderní hry. Toto značné žánrové rozpětí, jež svědčí o dramaturgickém rozlehdu i o odvaze (někdy však i o přecenění vlastních sil) kladlo opravdu velké nároky na režijní práci, na osobitý výklad, na vlastní režijní rukopis. Středověké texty i nejmmodernější proud západoevropského dramatického usilování (tady šlo v Mrožkově případě o polskou modifikaci se zřetelnou společenskou angažovaností) představují na festivalu dvě krajní polohy a toto vše potřebuje především současný výklad, akcentování toho, co nám zpřítomňuje autora, čím se zařazuje do kontextu našeho divadelního snažení. Jinými slovy, režie musí vystihnout a scénickým obrazem vyznačit různorodost autorského rukopisu, odlišnost jeho vidění i citění, jeho výkladu světa, a zároveň najít jakéhosi společného jmenovatele, jímž se překleneje vzdálenost časová i geografická mezi naším divákem a mezi autorem. Režisér musí tedy vykládat i zprostředkovat autora. Řečeno slovy Karla Čapka, je zedníkem i stavitelem v jedné osobě.

V tomto směru nadhodil festival několik zajímavých otázek, na něž se pokusím ve stručnosti odpovědět. Můžeme začít *českou klasikou* — tou festival zahájil a tou se také hned na začátku rozčeřila hladina obecného mínění. Režisér *M. Houšťek* z Divadelního studia mladých náhodského kulturního střediska sáhl k Tylově dílu, které má do značné míry zafixovanou scénickou podobu a jež jako klasické dílo je blízko nebezpečí jakési pietní strnulosti. Režisér tu má, obecně vzato, možnost „ozvláštnit“ text Tvrdohlavé ženy výraznými, plnokrevnými hereckými výkony s velkým lidským zájemem a prostřednictvím tohoto hereckého potenciálu vydobýt z předlohy její živost a citovost, dramatickou plnost, pohádkovou divadelnost i společenskou pokrokovost. Houšťek tento herecký potenciál nemá, disponuje však mladým nadšeným kolektivem, jemuž zatím chybějí větší herecké zkušenosti. Nespolečá tedy při své režijní práci na vlastní herecký projev v tom neobecnějším slova smyslu a volí takovou cestu, při níž se uplatňuje mládí, bezprostřednost, neokoukanost a spontánnost. Zasahuje dramaturgicky a vychází ze šťastného nápadu, jenž mu předurčuje celou koncepci — vytváří divadlo na divadle, v němž mladí studenti doby Tylovy hrají Tvrdohlavou ženu jako zakázané představení na svém majálesu. Režisér tu tedy především velmi citlivě vychází z dispozice vlastního souboru a ve tvůrčích dispozicích mu spolupracují podoba celého jevištního tvaru. Nevtěšnává soubor do předem stanovené koncepce, uvědomuje si meze a hranice hereckých možností, a ty jsou mu neustále regulátorem při jevištní realizaci. Cítí sílu souboru jako zapáleného celku, který nemá zatím herecké individuality, a proto připsané texty expozice, mezihry i epilogu jsou postaveny více méně na kolektivní hře a individuální projev nezabírá příliš mnoho místa, střídá se velmi rychle, poutá dynamičností, mladistvým zaujetím i typovou pestrostí. Režisér takticky staví malou hereckou připravenost z zkušenost do příznivého světla tím, že jim dává funkční zdůvodnění — vždyť tak si studenti sami nastudovali svého Tyla! Dnešní představitelé nezobrazují tedy Pěnkavu, Madlenku, Kubu a všechny ostatní postavy, ale hrají to nezkušené a dychtivé mládí, které se potýká s hrou svého současníka a uvádí ho natruc všem zákazům. Proto každá neobratnost i neumělost dostává docela jiný úhel pohledu a není tedy rozhodující pro celkové vyznění.

Jistě, inscenace má i svá nemalá úskalí — vystupování z děje a zase návrat do Tylovy fabule jsou někde násilné a divák ztrácí přehled, a ani pojetí postav nemá jednotu. Některé představitelé jsou příliš ponořeni do svých postav, rozehrávají je a zapomínají „hrát si“ na ně atd. Režie je však silná tam, kde pracuje s jevištní zkratkou, s metaforou, jíž se docílí divadelní básnivosti i spojitosti

s dnešním hledištěm. Uplatňuje se tu poetika Burianova divadla stejně tak jako poetika divadel malých forem, v nichž touha něco o sobě i o světě vypovědět je tak mocná a sdělná, že zatlačuje do pozadí i interpretační nedokonalosti.

Další dvě klasické hry z meziválečného období — Langrova Dvaasedmdesátka a Ze života hmyzu bratří Čapků — nastolují jiné poučné problémy režijní práce, třebaže tu jde o kvalitativně odlišné případy. Režisér plzeňské Mediky *Š. Marovič* podnikl těžký zápas s obtížnou, psychologicky složitou hrou, s dramatem, jehož etická náplň má i podivuhodně moderně modelovaný tvar, a třebaže měl k dispozici poměrně vyrovnaný a hlavně už zkušený soubor, nepřiblížil se k hlubinám Langrova textu. Neodhaduje tu především divadlo na divadle a nevyznačuje tu režijními prostředky, a v důsledku toho ani hereckými, několik významových rovin dramatikovy předlohy. Věžnice a její prostředí, divadelní představení hrané vězni a napsané vězeňkyní, improvizace, jež doplňuje předešlou hru, herecký monolog herce-vězně, jež silou uměleckého projevu dává známým faktům skutečný, pravý význam — to vše předpokládá úporné úsilí o zpřehlednění, markantní vyznačení hranic jednotlivých poloh. Režie musí diváka orientovat v textu, vést ho v složitém myšlenkovém předělu a postihovat současnou platnost a naléhavost. To vše byl opravdu přetěžký úkol, pro něž si režisér přes veškerou snahu nedokázal nalézt vhodný inscenační klíč. Podobný problém, byť v jiné poloze, se ukazuje v režii *R. Faltejska* z třebechovického souboru Symposion v inscenaci hry Ze života hmyzu. Ani tady textová mnohoznačnost a výkladová nesnadnost nenašla v režii sjednocující a zpřehledňující princip. I tady zůstalo pouze u referování textové části, jejíž vlastní obsažnost byla i přes dobrou vůli prozatím mimo dosah interpretů. Mohli bychom to doložit i na režii *V. Novotného* při nastudování Skandálu v Hellbergu Hanáckou scénou v Kojetíně. Režii se hned v expozici vymkla z rukou psychologie jednotlivých postav a tak divák pocítil zkrátka nedostatek logiky v jednání stěžejních postav a tezovitost i lineárnost příběhu nabyla vrchu. Myšlenkové kvality, jež jsou v této hře zjevné prostřednictvím silných hereckých výkonů, zůstaly tak ve značně utlumené poloze.

Absurdní divadlo, jež se na festivalu prezentovalo Mrožkovými aktovkami a Hofmannovým Starostou, otevřelo nové aspekty amatérského divadla a opomeneme-li inscenaci Starosty s profesionální režii (jež tu nadhodila staronové otázky spolupráce profesionálů a amatérů ve velmi sympatické podobě), přineslo v Mrožkovi osobitou, podnětnou režii, jež svědčí o značném myšlenkovém vkladu, poučenosti i inscenační vynalézavosti. Režisér *L. Wallezský* cítí deformaci reality a v tom vede s velkou invencí i soubor Divadelního studia J. Skřivana z Brna. Vyhmatává a určuje citlivě stylizaci hereckého výrazu (v tom je příkladný hlavně v aktovce Na širém moři), vyhýbá se nebezpečí drobnokresby, vyhrávání, citového exponování. Ví dobře, že herecký projev se tu nutně pohybuje v oblasti grotesky, nadsázky, stylizační ostrosti, gestické i mimické zkratky atd., a navíc cítí, že v aktovkách, kde je vše rozehráno na malé ploše, musí pracovat v přesně vymezeném a dodržенém rytmu, jež mu stanovuje i hranice jednotlivých mezních situací. Tam, kde to nedodrží (např. závěr v Mučednictví Petrá Oheye), postavy i situace ztrácejí kontury, jsou rozmazány. Je dobré, že v této podobě se absurdní divadlo dostává do susedství tradičnějšího repertoáru i tradičnějšího hraní, protože vzájemnou konfrontací vystupují do popředí i méně zřetelné rysy režijní i herecké práce — tady se to projevilo právě v temporytmické vstavbě inscenace, v stylizačním úsilí apod.

Velmi výrazně se vepsala do vědomí diváků inscenace Sachsových Samopašných her v nastudování divadelního souboru OB Bratislava - Nivy. Režisér *L. Vajdička* se tu dostává do styku s *principy Burianova lidového divadla*, jež objevuje naivní, radostnou hravost v pohybovém i gestickém vyjádření. M. Obst velmi pěkně vystihl při festivalovém hodnocení rukopis této inscenace, když ji charakterizoval jako pantomimicko-taneční. S tímto roztačeným projevem otevírá režie uzavřený prostor, tak jak jej před-

znamenává jednoduchý dialog, dává mu novou obecnější polohu, dynamiku a působivou sdělnost a srozumitelnost. S touto pohybovou plastičností jde paralelně i plastičnost slovní. Režie se vyhýbá určité veršové monotónnosti, rozbíjí ji rytmicky, váže verš v jednotu s pohybem, gestem a dává mu větší prostorové začlenění.

Vajdičkova režie otevírá řadu dalších otázek, protože to je jedna ze zajímavých cest, jak se lze vyrovnat s celou nevyužitou oblastí podobných textů. Vzpomeňme např. na různé ty písně žáků darebáků, které jsou poznamenané studentskou prostořekostí, na středověké frašky a komedie (co to takhle zkusit s Mastičkářem?) aj. Dramaturgie a režie (tady je spjatost opravdu velmi těsná a potřebná) má tu množství materiálů pro mladý, rozverný, vkusný a nápaditý humor, který i středověkou přirozenou obhroublost dovede transponovat do dnešní působivé polohy. Navíc je to typ divadla, který nepočítá s velkým hereckým výkonem, s promyšlenými charaktery, ale spoléhá více na režijní nápady, na inscenační vynalézavost, na tvarovou vytríbenost. Prostě je tu kladen důraz na režijní invenci a na důsledné vedení jednotlivých figurek, u nichž se mohou uplatnit v plné míře prvky elementárního komediálního herectví.

Závěrem těchto několika úvah obraťme ještě pozornost na dva žánry — na kabaret a na divadlo poezie. Kabaret potřebuje pestrost, poutavost, vtipnost a rozmanitost — toto má být dáno už v textové a písňové předloze. Co však není takto dáno předem a co má režie zcela ve své moci, to je překlenutí jeviště a hlediště, pomyslné zrušení rampy. Herec nesmí stát nad hledištěm, nesmí mentorovat, poučovat. Režie ho musí přinutit, aby byl jedním z nás, aby byl součástí hlediště. Proto má vést herecký projev v důvěrné poloze, usilovat o neustálý kontakt s divákem, nedistancovat se od něho. Právě v tomto bodě bylo v přerovském kabaretu Nedohraná partie hodně prohrěšků a nedorozumění. Režie R. Hlavsy, jež pracovala na místy až komplikovaném libretu, nesměřovala k přehlednosti, k jasnosti, nedovedla si najít můstek mezi herci a diváky a vytvořila si brzo bariéru mezi hledištěm a jevištěm. Místo kabaret-

ního dialogu tu nastoupil ostrý, jednoznačně tvrdý monolog, někde až nemile agresivního charakteru a didaktického podtextu. A tak i některé příjemné a svěží výkony i režijní nápady v prostorovém řešení nedokázaly smazat tyto méně sympatické rysy inscenace.

Divadlo poezie — to je neustálý spor o vlastní existenci, o tom, jak má divadlo tohoto druhu vlastně vypadat a zda vůbec lze hovořit o divadle v tom pravém slova smyslu. Názory se různí — jedni hovoří pouze o recitaci, k níž se nemá nic přidávat a jež má působit jenom uměleckým slovem, a druhí usilují toto slovo umocnit hereckým projevem — mimikou, gestem, prostorovým řešením. Jedním slovem usilují o zdívalnění. Nechci tu rozvířovat složité teoretické otázky na toto téma, myslím si však, že pokud se bude cokoli odehrávat na jevišti, nutně podléhá jevištním zákonům. Už jenom tím, že musí respektovat diváka! Proto lze uvažovat o gestu, o jednoduchém aranžmá, o scénickém řešení. Recitátor dostává prostředí, které má významově zmnožit jeho verš, podpořit myšlenku. V scénickém provedení vojenského souboru z Prahy-Ruzyně je montáž veršů i prózy Díky, žes nestál soustředěna na kontrast vnější halasnosti, dutého patosu a významové falešnosti, a cudného, pravdivého, střídavého, neokázalého vnitřního výrazu. A tady režie zůstala na půl cesty, protože si scénicky dovedla přesvědčivě a markantně vyřešit pouze tuto první polohu, které dává až fraškovitý rozměr. Pro druhou polohu si už nenašla adekvátní vnější jevištní výraz a v mnohém si oslabilala náležavost konfrontace pocitů doby naší s pocity doby let padesátých.

Těchto několik poznámek, které se pokusily nastínit a v mezích možnosti i zodpovědět otázky režijní práce, tak jak je předestřela týdenní přehlídka ve svých kladných i záporných zjevech, si přirozeně nečiní nároků na úplnost. Ale různorodost žánrů i odlišnost režijního přístupu k nim stály jistě za pozornost už jenom tím, že režisér se čím dále tím více stává hlavním spoluurčovatelem vývoje amatérského divadla. Festival pro to přinesl jistě dost průkazných faktů.

MIROSLAV KŘOVÁK

jela jsem tam poprvé

a se smíšenými pocity. Převládala zvědavost: jak vypadá naše amatérské divadelnictví ve svých špičkách, jaké myšlenkové proudy hýbají ochotnickým hnutím? Neztrácejí problémy, kterými se zabýváme v okrese, na svém významu v celostátním kontextu? A trochu jsem se bála glorioly hronovské tradice...

Po deseti dnech jsem odjížděla s přesvědčením, že hronovskou přehlídku musí vidět každý, kdo se vážně zabývá ochotnickým divadlem. Vrcholné inscenace dokonce umlčely ve mně skrytého věčného pochybovače, který občas rozjímá o oprávněnosti ochotnického divadla. Pokud se objevila slabá představení, neviním porotu z nějakých postranních úmyslů, jak o tom hovořili v kuloárech dlouholetí návštěvníci Hronovů, v jejichž povědomí ještě přežívá soutěžní rivalita předchozích let. Upřímně věřím ústřední porotě, že vybrala ze zhlédnutých představení ta nejlepší. (Věčný pochybovač: je nutné za každou cenu zaplnit deset večerů v Jiráskově divadle, když se za sezónu neobjeví deset pozoruhodných inscenací?)

Nejpětším zážitkem pro mne byla veřejná hodnocení porotou. Překvapila mě jejich vysoká odborná úroveň, schopnost ukázat umělecké výsledky jednotlivých inscenací v souvislosti

s československým i světovým divadlem. Sympaticky působil i přístup poroty k souborům: žádně poklepávání na rameno — „podtvejte se, jak to pěkně dělají, a to všechno ve svém volném čase“, ani kantorsky zvednutý ukazováček. (I zde výjimky potvrzují pravidlo: není třeba jít na komára s kanonem, jak to udělal soudruh Stejko v případě Přerovských, či rozvolkle omlouvat neomluvitelně — S. Dinter při hodnocení Hanácké scény.) Stejným způsobem přijímaly soubory hodnocení, ani slovo o potížích spojených s vlastní činností, jen a jen tvůrčí problémy.

Krajské diskusní kluby se letos konaly poprvé, nemám možnost srovnávat s jinými formami seminářů praktikovaných na Hronovech. Vycházím tedy jen z činnosti západočeského klubu, kde se nás pravidelně scházelo 18 z pěti okresů. Polovina okresů tedy nebyla zastoupena, pouze tři osvětové domy vyslaly metodiky pro divadlo!!!

Šíře témat společných všem klubům umožňovala určitý výběr podle specifických potřeb krajů. Domnívám se, že hereckou a dramaturgicko-režijní práci bylo možno:

- demonstrovat na zhlédnutých představeních nebo
- shrnout v několika tezích úvodního referátu a pokračovat výměnou

zkušeností mezi jednotlivými okresy a soubory nebo

c) sledovat v současném vývoji moderního divadla.

Západočeský klub zůstal někde uprostřed — první funkci plnilo hodnocení poroty, druhá byla zbytečná, účastníci většinou absolvovali různé druhy školení, takže teoretické základy mají, navíc výměna názorů z praxe byla omezena neúplnou účastí okresu, a potom, nebyl nikdo, kdo by mohl problémy jednotlivých souborů převést na společného jmenovatele. V zásadě si myslím, že diskusní kluby mohou pořádat jednotlivá krajská osvětová střediska při krajských přehlídkách či speciálních seminářích, není důvod, proč by se taková setkání měla uskutečnit až na Hronově.

Atmosféra letošního Hronova se svým výlučným zaměřením na tvůrčí otázky divadelní práce mně imponovala. Věčný pochybovač se ozývá: není to z nouze čtnost, není to vědomý únik před specifickou problematikou ochotnického divadelnictví, protože v současné době není na vyšších místech chuť ani odvaha řešit otázku koncepce zájmové umělecké činnosti jako celku?

Milena Balbinderová
Dům kultury a vzdělávání
Cheb

ANO,

ŽIJÍ OCHOTNÍCI

Do vesnice, o níž bude dále řeč, se musí jet dvěma autobusy, přesejdou v Novém Bydžově, zase jet, pak jít ještě kousek pěšky, protože obcí Stará Skřeněř autobus projíždí jen brzo ráno a večer. Vesnice to je malá, leží pod kopcem, na němž se usadila jiná vesnice, Starý Bydžov (obě jsou nyní sloučeny). Již z polí je vidět rozměrná střecha kulturního domu.

Když se za poledne projde tichou návsi a odezene několik štěkajících pejsků, dojde se k zahradě kulturního domu. Ta budova byla kdysi velkým statkem, který si občané zadaptovali. Určitě se někde na zahradě či vzadu v kulisárně potkáte se starým ochotníkem Václavem Šafaříkem, který všechnu tu nádheru, bohatství scény hlídá, opravuje, čistí. Divadlo tu má svého strážce, Salakvardu, který o všem ví, dovede hezky vzpomínat. Stráží každou kytičku, každý záhonek — všechno hezké, co v Skřeněři kolem kulturního domu mají.

Stejně jako v jiných vesnicích je tu divadelnická rodina. Šafaříkovi žijí divadlem, kulturou řadu let. Josef Šafařík je dnes předseda MNV, jeho dcera vede pěvecko-recitační kroužek mladých, oba hrají divadlo s dospělými i dětmi. Paní Šafaříková, stejně jako řada jiných manželek ochotníků, čeká, až skončí zkouška, až jí přijdou domů.

Na zkoušky se scházejí v zimním období, udýchání — manželky opatřily doma své muže večerí, poklidily, a místo přihlížení televizi zkoušejí divadlo.

V posledních letech jsem tady viděl Setkání s mládím od Arbuza, Babičku Boženy Němcové, Gerstnerovy Dábské klíče, dále dětské pohádky a estrádní vystoupení. Kdo chce vědět o inscenacích minulých let víc, ať se podívá do kroniky nebo se prohrabe v mnoha fotografiích z minulých inscenací. Divadelníci však nejsou ve vesnici jen divadlo, jsou taky Osvětová beseda, kroužek místního rozhlasu, sbor pro občanské záležitosti... Těžko zjistit, jak to všechno stihnou, když je tolik jiných lidí, kteří nestihnou vůbec nic. Mnozí z nich jezdí do Hradce Králové do zaměstnání, a to trvá o půl hodiny déle než letadlem z Prahy do Paříže.

Stará Skřeněř je opravdu vesnice jak má být — mostky, zahrádky, hejna husí. I to divadlo, které hrají, je jak má být. Prosté, sdělné, nevadí vám některé technické nedostatky, nedostatečné osvětlení

scény. Většinu věcí na scéně vyrábějí sami. Pro teoretiky amatérského divadla (máme však nějaké teoretiky?) je zajímavé studovat právě onu sdělnou bezprostřednost, v estetickém slova smyslu naivitu, s kterou vytvářejí svá představení. Inscenace Dábských klíčů či Babičky byly zhaveny oně nechvalyhodné snahy přiblížit se v okázalosti a hlavně v dramaturgickém výběru velkým vzorům profesionálních divadel i se všemi jejich nectnostmi. Potřeba vyjádřit divadlem své stanovisko k životu, své já, bez okázalého hraní si na kulturtrágra — to je to, co mě na jejich práci přitahuje.

Hladinu zdánlivě klidného života rozvíří někdy zásah „ouředníka“ z okresu, který v rámci různých předpisů dumá, jak způsobit skandál nad tím, že skřeněřská Osvětová beseda vydala 77 Kčs na pohostění ochotníků z blízké Klamoše při výměnném představení. Vezme tu drzost nějakých ochotníků, že si dovolili dát pohostění (i když je na to podle směrnic nárok)! Ouředně lze s aktivitou lidí, jejich zájmovou činností takhle hazardovat. A tak chvíli trvá, než inspektoři pro kulturu přesvědčí onoho finančního „ouředníka“, že se mylí, aby se lidé také uklidnili.

Stará Skřeněř je obec jako mnoho jiných. Ochotnické divadlo tu má významnou společenskou funkci. Kulisy tam nelezí zastlány ve skladu Jednoty, lidé hrají divadlo, chodí do divadla, čtou. Budou tu mít letos přednáškový cyklus „Od hry k inscenaci“. Jsou vnímaví k novým poznatkům. Také tady mají v souboru víc žen než mužů. Brzy budou muži — ochotníci asi hájenci, budou mít svůj ochotnický „mužský den“. Také tady se zoufale čeká, až se Vízek vrátí z vojny, aby se mohla začít studovat nová hra.

Je slunný den na počátku září. Děti se chodí ptát na národní výbor, kdy se bude dělat divadlo. Předseda čte právě Horynové Zlatou studni, počítá obsazení, obhlíží děti. V Kulturním domě se již lesknou parkety, aby mohla kulturní sezóna začít, opona čeká na třetí zavzvonění, aby se opět ujala své funkce. Ano, ve Skřeněři žijí ochotníci a nejsou to lidé z jiného světa; jsou to docela obyčejní lidé, jejichž citění a potřeba divadla nebyla přejetá koly nastřídaného spartaku, neprokouřila se na schůzích a neztratila se mezi planými slovy.

P. S. Doufám, že tyto řádky poskytl dostatečnou odpověď na otázku: Jak pomáhá divadlo zemědělské výrobě.

PETR PRŮSA

Kulturní dům ve Staré Skřeněři. Foto Rajzlík.



VESNICKÝ UČITEL A DIVADLO

Ředitel bohdalovské devítiletky František Bláha dovršil v říjnu šedesátku, ale kdyby se mne někdo ptal, označím ho bez váhání za mladíka: zůstala mu chuť usku-
tečňovat mladé ideály.

Je to především jeho zásluha, že májí v horácké vesnici Bohdalově dobrý divadelní soubor. Bláha je totiž divadelník tělem, duší, který — jak se říká — prochodil na jevišti podrážky a umí z lidí vykresat nadšení pro ochotnickou práci. V obci o 170 číslech se pod jeho vedením sehrála nejedna souborová hra, ale i náročné hry naší klasiky, Lucerna, Vojnarka, Otec, Naši furiantí aj. Bláha byl v souboru hned od začátku vlastně vším: hercem, režisérem i výtvarníkem v jedné osobě. Dříve se hrávalo v sále hostince.

Nyní má Bohdalov krásný kulturní dům s moderně vybaveným jevištěm, na kterém často hostuje Horácké divadlo z Jihlavy. Snad i to přispělo k zpevnění normy na úroveň ochotnické práce. Bláhaova režie důsledně zbavovala herce zastaralého patosu a maximálně oprostovala jejich projev. Za její charakteristický znak bych uvedl přesnost, s níž buduje jednotlivé scény nebo jevištní situace, a logickou, hlavní myšlenku hry sloužící výstavbu inscenace. Výsledky se dostavily — představení se stávala opravdu kulturní událostí obce i širokého okolí.

Vzorný učitel František Bláha si vychoval v divadle nástupce — stejně nadšeného režiséra Standu Růžičku. Mladý

režisér si vytyčil nemalý úkol: svěřovat role mladým a úspěšně vyřešit v souboru generační problém.

Kolik vesnic — i větších — se může pochlubit takovým divadelním životem, jaký je v Bohdalově? A přece v tom není nic výjimečného a zvláštního. Vždyť přece téměř na každé vesnici žijí lidé, kteří mají hlubší vztah k divadlu a ke kultuře vůbec. Jen těch Bláhů kdyby bylo víc!

Vidím ve Františku Bláhovi příklad toho, že dosud žije krásný typ kantorů usilujících o kulturní povznesení vesnických lidí. Takových učitelů, jaké nám zvěčnila naše literatura.

JOSEF KOTEK

JUBILEUM KROMĚŘÍŽSKÉHO DIVADLA

Kroměřížští oslavili 30. a 31. října sté výročí založení ochotnického divadla. Kroměříž bývala baštou reakčního feudalismu, poněmčelým městem, ovlivňovaným katolickou šlechtou. V neutěšených poměrech temna se stala sídlem říšského ústavodárného sněmu v revolučním roce 1848. Přijíždí sem velká delegace českých a slovanských poslanců, mezi nimi i K. H. Borovský, F. Palacký, F. L. Rieger a J. K. Tyl, který právě zde píše Drahomíru a rozepisuje Tvrdohlavou ženu. Poněmčelé město začíná stále ostřeji pociťovat vliv nových myšlenek. Stává se i pevnou šticí kočovných divadelních společností, z nichž v jedné působila i Tylova dcera, v jiné (Štanderově) začínal dráhu jako milovník Jindřich Mošna. Mošna se v Kroměříži seznámil s několika nadšenci a z jeho popudu vznikl první soubor. K faktickému založení ochotnického spolku došlo však až v r. 1865. Na zahájení byla sehrána Nerudova aktovka Zenich z hladu a jednoaktová fraška se zpěvy Rekrutůrka v Kocourkově. Po úspěšném patnáctiletém provozu došlo ve spolku v letech 1880—84 ke stagnaci, odtud pak se hrálo (s přerušením za první světové války) nepřetržitě. Zvláště v devadesátých letech byla činnost horlivá, hrál se Hadrián z Římsů, Strakonický dudák, Maryša, Revizor a mnoho jiných her. V letech 1895 až 1921 byl duší ochotnického života J. Kašpařík. Za jeho předsedování hrály dokonce dva soubory celkem na 40 představení ročně, pohostinsky vystoupili Vojan i Kvapilová.

Po roce 1920 nastává v dosud jednotném ochotnickém dění ostrá diferenciacce. Studenti, kteří nemohli jinak prosadit své pokrokové a moderní názory na divadlo, zakládají dramatický odbor Mi-

líc při Spolku pokrokového studentstva a uvádějí zde mj. RUR a Elektru. Činnost souboru netrvá dlouho — studenti dostudují a stěhují se jinam. Vzniká Nezávislá scéna, hrají i Sokolové a při Orlu spolek Sušil. V r. 1933 vzniká avantgardní scéna Studio M, složená ze studentů a dělníků. Jeho nezastíranými vzory jsou D 34 a Osvozené divadlo. Hrají hry z jejich repertoáru, ale i další sovětské hry, pořádají matiné pokrokových básníků, účinkují na dělnických slavnostech. Vzpomíná se zvláště na jejich inscenace Balady z hadrů, Nebe na zemi, Rub a líc a Gorkého Měšťáků. V téže době uvedla Nezávislá scéna Višňový sad a Chirurga Platona Krečeta. S příchodem fašismu je za pomoci místních zrádců činnost spolku zakázána. Za války se hrálo málo, nejvíc pohádky. Mnoho herců bylo zavřeno. Husarský kousek se jim podařil za hejdrichiády — vpašovali na jeviště pod jiným názvem hru z repertoáru Osvozeného divadla. — Po osvobození se všechny spolky slučují v Jednotný ochotnický spolek, který již 19. 5. 1945 zahajuje Čapkovým RUR. Z horlivé další činnosti ještě připomínám, že z iniciativy tehdejšího předsedy MNV dr. A. Čeplíčky se vytváří nové divadelní těleso Ochotnická scéna, která hraje až do roku 1953, kdy se divadelníci slučují v ZK nár. podniku Pal-Magneton. Novější úspěchy souboru jsou čtenářům tohoto listu dobře známy.

Toto je historie ochotnického divadla v Kroměříži z ptačí perspektivy. Duch i někteří členové někdejšího Milíče a Nezávislé scény ještě žijí. Láska k divadlu je provází po celý život. Provází i sto let ochotnické práce v Kroměříži.

JOSEF OLÍŠAR

Pernicův záběr z Havlovy Zahradní slavnosti v provedení ZK Pal-Magneton Kroměříž. Snímek vpravo je z inscenace Charleyovy tetý v Neplachovicích na Opavsku.



• Koncem srpna se sjelo do Opavy přes 70 bývalých členů souboru Svatopluk Čech. Nejvíce překvapily a zaujaly bohaté a vkusně vybavené expozice výstavy v přisálí ZK Ostroj (o čtyřicetileté činnosti, památné plakáty a dopisy významných kulturních osobností, alba, scénické návrhy, fotografie z her, trofeje, knihy, památníky, diplomy atp.). Ne tak úspěšné bylo představení komedie Žena ve svízelné situaci, na jehož dokonalejší nácvik zřejmě nezbylo představitelům dost času. Společná beseda po představení v klubu ukázala, že „ochotníci nestárnou“, jak o tom napsal okresní tisk. Na slavnostní vzpomínkové schůzi byli dekorováni zasloužilí pracovníci Tylovým odznakem a byla podána zpráva o činnosti, která vykazuje více než 120 premiér. Nezapomenutelné zůstávají inscenace Jiráskových Psohlavců u příležitosti 10. výročí založení, Čapkova Loupežníka v přírodě, Scheinpflugové Quany, Lutovského Noční služby, uvedené na 3. divad. krnovském máji, a další a další. Sjezd připomenul, že soubor Svatopluk Čech svou bohatou činností plnil v minulosti úspěšně ochotnické poslání v poněmčelé Opavě. Jen neradí se všichni ti mladí „dědečkové i babičky“ loučili s příslibem, že se za deset let sejdou znovu. J. Br.

• Divadelní soubor Vrchlický ZK Mír v Jaroměři vypsal na podzimní sezónu předplatné (ve dvou sériích), do něhož jsou vedle dvou inscenací profesionálních divadel (Schillerova Marie Stuartovna v provedení DVÚ Hradec Králové a Tylova Fidlovačka v provedení Východočeského divadla z Pardubic) zařazena vesměs vlastní ochotnická představení her Osm žen, Charleyova tetá, Deset malých černoušků, Pan Dodd má schůzku a Čekanky. V inscenaci Watkynovy komedie Pan Dodd má schůzku si s jaroměřskými ochotníky zahraje pohostinsky Josef Bek, v Charleyově tetě zase Stanislav Zindulka. Půlroční program — svou šíří jistě obdivuhodný — je doplněn ještě hudebním pořadem „... z babiččina památníku...“.

• Při příležitosti pětiletého trvání souboru uvedlo Divadlo pro 116 při MěV ČSM v Českém Brodě již po jedenácté „retrospektivní kabaretní piškumthálii s několika hudebními píčkátý“ a názvem APPEAL PRO 116. Pro novou sezónu připravuje divadlo nově upravenou staroněmeckou frašku, ve které spatřuje spojitost s dnešním antidivadlem. Pro soubor ji upravil B. Nekolný. Současně soubor uvádí již druhý pořad trampských písní Ve stínu totemu.



Na titulní straně fotografie Jiřího Pražáka z vystoupení švédského souboru na 35. Jiráskově Hronově

Z OBSAHU

Božena Šimková: Umění je nepovinné	1
Václav Kotva: Na deset minut se Sašou Lichým	3
Miloš Zavoral: Kámen úrazu byla kytky	7
Marie Vašínková: Záhřebský maratón	9
Vladimír Justl: Výborná sovětská hra	12
Jiří Flíček: O konfliktu	14
Miroslav Langášek: Hronovský glosář	15
Milan Obst: Amatérský herec z pačičí perspektivy	18
Miroslav Křovák: Zedníkem i stavitelem	20

amatérská scéna

ročník II (Ochotnické divadlo, ročník XI), číslo 11, listopad 1965

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 Vědral, 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 Ungeremann — Technická redaktorka: Jana 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 objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky 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 září 1965.

F-14*50650

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1965

proměny

Psát o herci, zachytit umění proměn, jimiž prochází od role k roli, patří v divadelní publicistice snad k tomu nejobtížnějšímu. A právě proměny si dala do titulu i edičnímu programu orbisovská knižnice hereckých monografií. Brzy již ukončí druhou desítku svazků, v nichž seznamovala čtenáře s významnými představiteli našeho hereckého i režijního umění tak, aby postupně získávali stále širší obraz o jeho současném stylu a vývojových tendencích. Podobná edice dosud nemá u nás a snad ani v zahraničí tradici ani obdobu. Knižky o hercích a režisérech dosud vycházely jen přležitostně, ale nikoli jako ediční řada s pravidelnou periodicitou. Takovýto pokus v sobě měl samozřejmě i řadu úskalí. Jako neudržitelny se například ukázal přísně chronologický postup některých autorů Proměn, kteří se po vzoru jakési memoárově bibliografické metody soustřeďovali především na výčet rolí a pečlivě chronologický sled faktů, vybraných tak, aby sloužily k demonstraci, jak byl herec, o němž jsme psali, vynikající. Takové knížky pak měly charakter spíše apologetický než kritický.

Publicistickou pozornost edice si nyní plně zasloužili Saša Rašilov a Dana Medřická. Rašilov nejen jako významný herec, ale i nesmírně zajímavá osobnost, originální člověk, bytostný, nadmíru zkušený komik, který dovedl pořádat přímo velkolepá tažení proti hlouposti a hlupákům, proti měšťáctví a snobství. Medřická zase v současné době představuje jeden z nejprogresivnějších typů současného herectví. Její tvorba se pohybuje mezi mnoha kontrastními póly. V jejích prostředcích pozorujeme zajímavou syntézu výrazné zkratky a gestické metafory dráždivé divadelnosti. Publikace o Medřické sleduje její herecké dílo jako dobrodružnou a vzrušující cestu, v níž se čtenář setkává s desítkami ostře rytých lidských charakterů, jež často zarazí nepůvabnými nebo karikaturními rysy, ale pod nimiž vždy cítíme přirozenost ženské touhy. Autor Jindřich Černý zachycuje vývoj tohoto velkého ženského talentu od pražských ochotnických začátků přes angažmá v Brně a Plzni, odkud už vede přímá cesta do Prahy, nejdříve do divadla Uranie, Divadla 5. května a do Městských divadel, až na naši první scénu — do Národního divadla. Diváci si při četbě připomenou trojici hereckých postav v inscenaci de Fillipovy hry Neapol, město miliónů, Nashova Obchodníka s deštěm a Tolstého Rakety. V citlivé fixaci hereckého výkonu se jim v paměti také znovu vybaví Slávka Hlubinová v Krškové filmové zpracování Šrámkova Měsíce nad řekou nebo krásná studie Medřické ve filmu Ošklivá slečna.

Knížka o Rašilovovi dává čtenáři zase příležitost — vedle hereckého profilu — k poznání všech možných historii a příběhů, kterých se o něm traduje na tucty. Skrývají jádro Rašilovova skutečného uměleckého, lidského i společenského vyznání, přesvědčení bytostně realistického umělce a citlivého člověka. Antonín Dvořák, zasvěcený i do tajů Rašilovova soukromí, popisuje krok za krokem Rašilovovu cestu k divadlu. Jak s bedničkou, kterou proměňoval

v pódium, obcházel žižkovské hospody, aby za vuřta a limonádu nastrojil mecenášům nějakou legraci; jak projevoval své herectví za první světové války jako dobrý voják c. a k. armády a sehrál tak nepřekonatelnou třasavku, že se mohl vrátit domů jako „front und dienstuntauglich“; jak potom poděkoval u krále pražských vetešníků a zpíval v pražském varieté; jak v roce 1919 vystupoval jako komik poválečných kabaretů Gri-gri, Společnosti Bum nezavisých, hrál po boku Vlasty Buriana, Emany Fialy, Ference Futuristy, E. A. Longena a dalších; a jak v roce 1921 angažoval Rašilova rovnou z kabaretu K. H. Hilar do Národního divadla. Od té doby začala také slavná epopej Rašilovova vztahu k Hilarovi a celá řada jeho velice svérázných protestů a mystifikací i společenských provokací, z nichž nejproslulejší byl Rašilovův haus-boat, zakotvený na Vitavě přímo před Národním divadlem.

Edice Proměn však začíná rozšiřovat okruh pozornosti i na herce zahraniční. Jedním z prvních, jimž edice splácí svůj dluh, je největší současný anglický herec Laurence Olivier, který i u nás patří k nejpůvodnějším zahraničním umělcům. Diváci znají především filmové přepisy jeho nejslavnějších divadelních rolí shakespeareovského repertoáru. Především shakespeareovskými kreacemi zapsal se Olivier do dějin hereckého umění, a proto hlavně jim je věnována i knížka. Vždyť Olivier patří mezi těch jen několik herců, kteří svým skutečně tvůrčím přístupem k shakespeareovské roli dali jí novou, současnou podobu. Jeho vliv na interpretaci velkých rolí na všech světových jevištích je velký: žádný herec nemůže dnes ignorovat Olivierova Hamleta, Richarda nebo Othella. Proto genese Olivierova výkladu a výsledné představení, které vzbudilo takový rozruch, jsou v knížce zvlášť podrobně popsány. Čtenář z ní získá plastickou představu o životních osudech, práci i názorech jednoho z největších žijících herců, umělce, který se nebojí „dělat ze sebe kašpara“, jak o sobě sám prohlašuje.

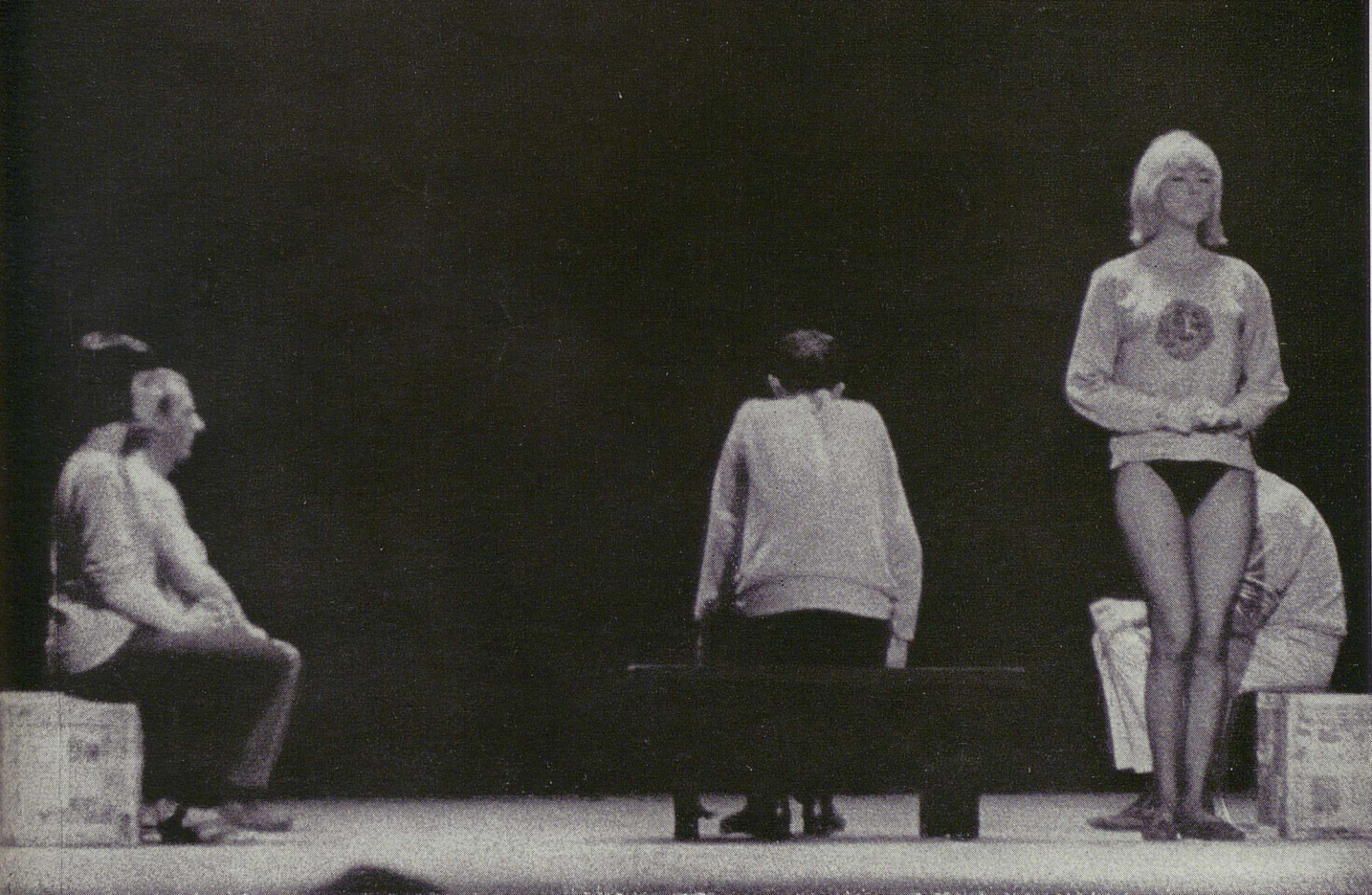
Ber

S. Rašilov ve Škodově inscenaci Výnosného místa (Tylovo divadlo 1950).



POSLEDNÍ ZPRÁVA

Ve dnech uzávěrky tohoto čísla našeho časopisu se navrátil z Monte Carla soubor brněnských Skřivanů, který zde na mezinárodním festivalu reprezentoval československé ochotnictvo inscenací Mrožkovy aktovky Na širém moři. Jeho vystoupení skončilo vynikajícím úspěchem. Podrobně budeme o monackém festivalu psát v příštím čísle.



Na snímcích Jana Žďárka studentský soubor ze Stockholmu a janovská inscenace Różewiczovy Kartotéky.





Realistické divadlo Zd. Nejedlého v Praze oslavilo dvacáté výročí svého založení Paloušovou inscenací Steinbeckovy hry