

amatérská scéna

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK II

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XI

ČÍSLO 3
BŘEZEN 1965





Divadélko Pod okapem — Ostrava
Y — Liberec



Divadélko Pod okapem — Ostrava

Jenomže co jsou to vlastně „malé scény“? „Malá“ divadla – v protikladu k „normálním“ divadlům? Všichni těchto termínů užíváme; zčásti proto, že jsou do té míry vžitě, že by bylo dost obtížné chtít tuto zavedenou terminologii měnit, zčásti proto, že jsme si odvykli zamýšlet se nad jejím původem a přesným smyslem. Užíváme této prazvláštní dělby opravdu bez rozpaků patrně jen tehdy, nestojíme-li zrovna před prohlášením, jemuž přikládáme nějakou závažnost nebo závaznost, protože jenom tehdy nám z hlubin povědomí, kde se zřejmě usadila dosti pevně, vytane opravdu bezelstně a bez pochybností. Bylo by ostatně na místě zeptat se dříve, co je to „normální“ divadlo, v čem spočívá jeho normalita...

JITKA BODLÁKOVÁ



Docela malé divadlo — Litvínov



Inklema — Praha



Krize malých forem?

Volám po diskusi a nebudu dlouho chodit okolo horké kaše: během roku 1964 rapidně ubylo z onoho úctyhodného čísla, které před časem tolik zamotalo hlavy našim divadelním teoretikům i praktikům. Počet malých divadel se snížil, jejich představitelé se pomalu, ale jistě začínají přeorientovávat k jiným žánrům jevištní práce nebo divadlo opouštějí vůbec, divácký zájem opadá.

Jako by vlna, vznikající na začátku šedesátých let, pomalu slábla a jako by existence amatérských scén byla více či méně jakýmsi dobovým přežitkem.

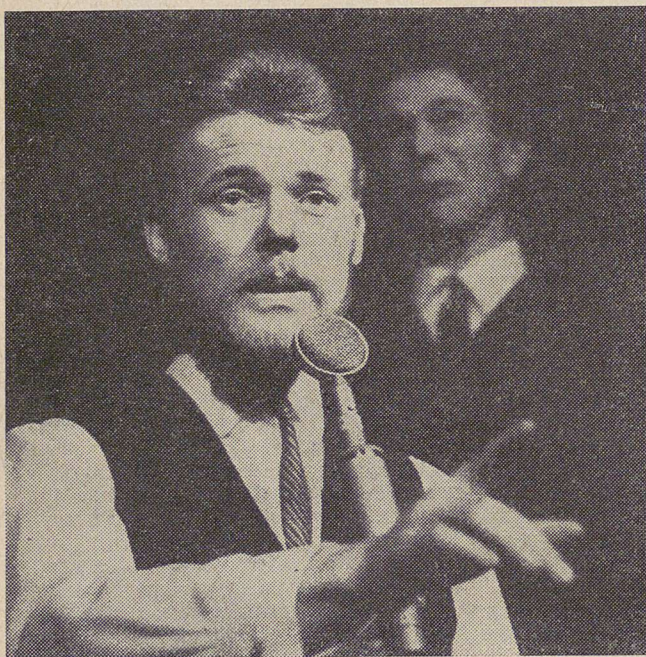
Uvažoval jsem o této situaci v několika souvislostech a pokusím se naznačit když ne příčiny, tedy aspoň některé z podnětů, které — podle mého soudu — přivedly současný krizový stav divadel malých forem, daleko zřetelnější v oblasti amatérské než profesionální. Víím, že je to věc do jisté míry diskusní — mnoho amatérských divadelníků nevzalo tento stav dosud na vědomí a mnoho z nich zase vítězoslavně tvrdí, že to jenom potvrzuje jejich někdejší prognózy o jejich trvání tohoto hnutí. Není totiž sporu o tom, že malá divadla hnutím byla a dosud jím jsou. A hnutím vysoce společensky a generačně angažovaným a fundovaným skutečnou myšlenkovou a formálně experimentální potenci. Úspěchy nejlepších kolektivů na celostátních přehlídkách i v zahraničí (třeba Kladivadla nebo Divadélka Pod okapem) naznačily, že je nutno počítat s mladým amatérským divadelním hnutím malých divadel jako s výrazným představitelem generace dnešních dvacetiletých až třicetiletých občanů tohoto státu. To je také — podle mého — jeden z prvních příznaků současné krize: představitelům mladé generace a jejich mluvčím bylo, je nebo v blízké době bude třicet a to je věk, kdy generační příslušnost musí — aspoň na jevišti — nutně přecházet na jiné, mladší, kteří se však dosud neměli možnost nebo čas objevit nebo je jich podstatně méně nežli těch, co drželi hlavní slovo až dosud. To je konec konců i osud nejsilnějšího inspirativního vzoru většiny amatérských malých scén — SEMAFORU. Jeho představitel Jiří Suchý se stal zároveň neuzákoněným, ale přece jen tím hlavním mluvčím myšlenek a nápadů, za nimiž šla a dosud jde většina mladých lidí. Lépe řečeno: programy Semaforu mají proto takový ohlas, že v nich mladí lidé našli své rovnocenné partnery, kteří jim nevnučují žádné jiné myšlenky než své osobní pocity, a to právě na Suchém a Šlitrovi tolik imponuje. Existence Semaforu je sama o sobě názornou školou vývoje malého divadla a má mnoho styčných bodů s podobnými soubory amatérského světa: počáteční nejasnost koncepce, vnější zásahy, přecházení z místa na místo, sehrávání hereckého kolektivu a vynikání vůdčí osobnosti divadla (přes časté nepochopení a odmítání kritiky).

Totéž v malém by šlo napsat o broumovsko-kadaňském Kladivadle, chomutovsko-litvínovském Divadle V podloubí, kladensko-pražském Pergnerovi a jeho skupině i jiných. Na rozdíl od těchto souborů, jejichž existence je do jisté míry stále čímsi ohrožována, Semafor se stabilizoval a vytvořil vynikající a osobité české hudební divadlo, založe-

né na dokonalé „profesionalitě“ výkonů svých herců a neobyčejné tvůrčí potenci své hlavní dvojice S+Š. Na druhé straně tím však také Semafor pozbyl časem i oně přislověné inspirativní role, kterou sehrál na počátku šedesátých let. Jak by také ne: posledním vysloveně příkladným představením, které proniklo jako vzor i do oblasti amatérské, byl Jonáš a tingl-tangl, který kromě několika více či méně kopírujících napodobitelů vzbudil i reakci myšlenkovou. Například kabaret Divadla V podloubí, označený anketou MY 64 za jeden z nejprůraznějších v uplynulé divadelní sezóně, se na Jonášovi poučil hlavně v tom, že jeho představitelé přivodili na jevišti podobnou situaci: mluvili o sobě a představovali svůj svět, aniž se ho nějak pokoušeli deformovat vžitými stylizacemi, s nimiž pracuje řada malých divadel. Mám na mysli onu druhou větev semaforové dramaturgie — malé divadlo revolučně hudební (nepokouším se o přesné vystižení tohoto žánru, neboť je značně variabilní). V podstatě tak lze označit řadu většinou pražských (např. soubor divadla Rampa) malých divadel nebo těch, které působí ve větších městech a provozují jakási volně sestavená pásma různých žánrů, něco, co má svůj pravzor v rámcových pořadech Semaforu — Zuzanách a Šesti ženách. Z těch, které jsem viděl, jsou to až na Kladivadlo a Okap většinou hodně průměrné podivné, neboť **myšlenková** průraznost, která v podobných pořadech hraje mimořádnou úlohu a tvoří vedle dokonalé jevištní a hudební řeči rovnocennou složku, těmto pořadům chybí, takže se podobají mdlým poloestrádám prokládaným aforismy...

Semafor ovšem zdaleka neřekl své poslední slovo. Upřímně řečeno, zdá se mi, že s ním zbytečně otálí právě v této situaci. I když ohlášené tituly se pro amatérské zázemí nezdají příliš dostupné (džezová opera, muzikál, recitálové večery vynikajících zpěváků...), bude v nich jistě hodně cenného.

Zdá se mi, že se jiná malá divadla dostala v tomto inspirativním působení dál. Zejména Divadlo Na zábradlí se svým dosahem malým divadlům příliš nevzdálilo, i když většinou uvádí inscenace celovečerních her. Svou dramaturgií a hlavně pak dnes už specificky vyhraněným inscenačním stylem nepozbylo té míry provokativnosti, s jakou vystoupilo na počátku své existence. Jeho adaptace například Jarryho Krále Ubu je v mnohém ohledu klasickou syntézou jedné etapy tohoto divadla a kryje se současně s usilováním o to nové, co zatím dovede jen málo divadel vyjádřit tak lapidárně, s takovou úsporností a tolik naléhavě. Přitom právě společenská angažovanost této scény je případ téměř ojedinělý. Svým způsobem se tu stýká s prací skupiny Ivana Vyskočila v Redutě, která byla však z regulérní tvůrčí práce na čas vyřazena vzhledem k adaptací svého divadla. Pořad textappealového charakteru Poslední den je vlastně rubem téže mince, která platí Na zábradlí, to ostatně potvrdil i ohlas tohoto pořadu v kontextu s divadelními událostmi posledního roku. Večerní Brno neznám a nemohu tedy psát o jeho vlivu, i když ani



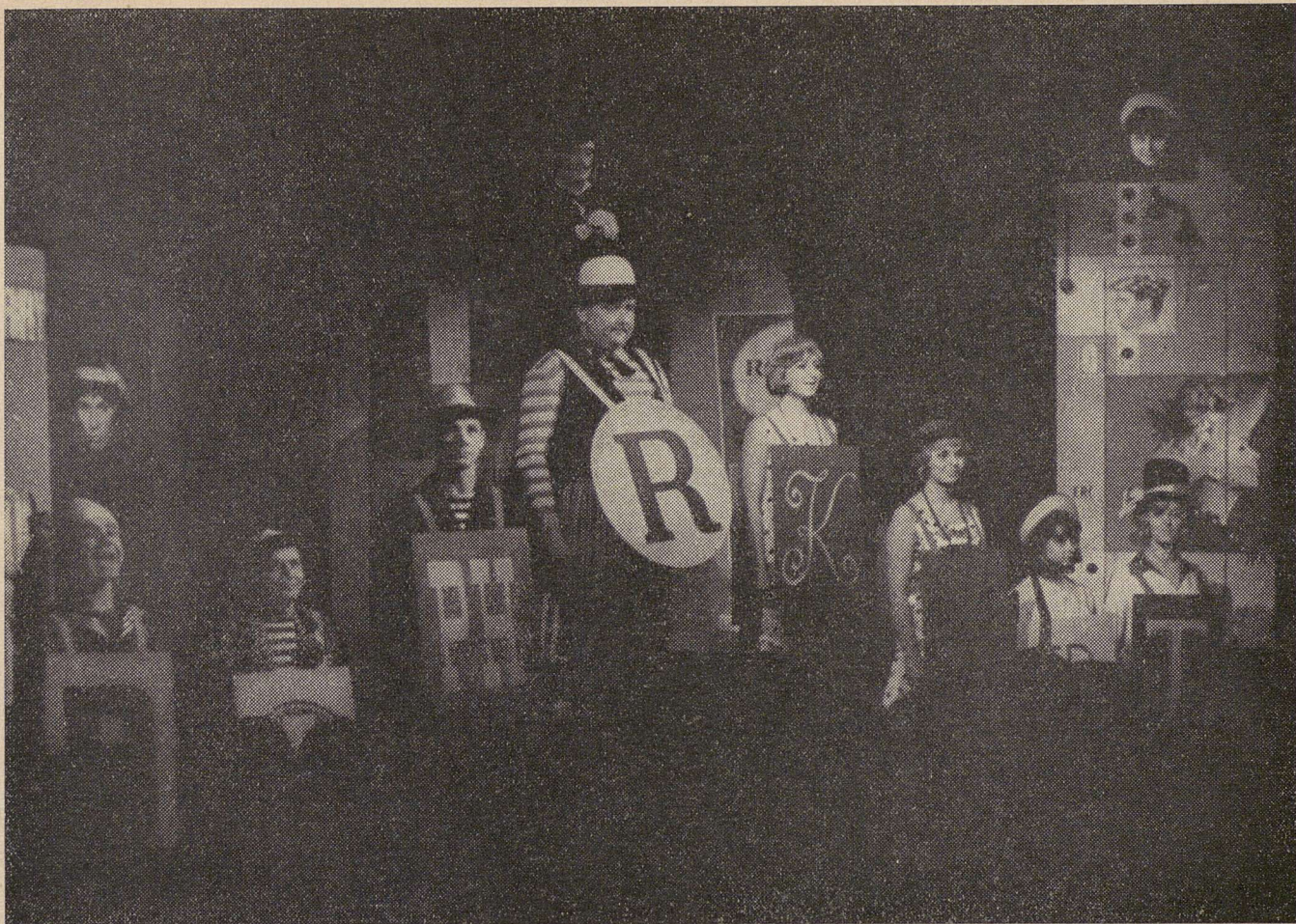
ono nezůstalo bez ohlasu — po vzoru autorských adaptací tohoto divadla vzniklo i několik inscenací v amatérském divadle, v Severočeském kraji například adaptace Twainova *Yankee na dvoře krále Artuše*, leč téměř bez ohlasu a v poněkud komunálnějších rovinách.

Do tohoto výčtu patří ovšem také koneckonců Rokoko, ačkoli pochybuji o jeho mladém charakteru. Stalo se, myslím, víc přitažlivou pražskou atrakcí díky popularitě některých svých zpěváků a herců, jeho dramaturgie je sice průbojná, nicméně nemá svou vnitřní logiku jako třeba Zábradlí. Na druhé straně však jeho koktejly nalezly svoji amatérskou polohu povětšinou zase jen v mělkých pořadech poloestrádního charakteru. Zcela stranou pak zůstal Paravan, aby výčet byl úplný, žánr literárního kabaretu se ujal jen sporadicky a jeho retrospektivní písničkové pořady typu *Všichni moji dědové se povázlivě rozmnožily ve všelijakých „babiččiných krabičkách“*, jichž se otevřelo poslední dobou víc než dost a s nimiž pronikl na některé malé scény kýč nejhrubšího kalibru.

Vím, že vypočítávat vlivy těchto předních profesionálních malých scén na amatérské divadlo obdobného typu není to hlavní, oč v dnešním mladém divadle jde. Ano, je to vlastně hodně pochybené, řekne si leckdo, přičítat právě těmto veskrze průbojným divadélkům nějakou vinu na současné situaci. Myslím, že to ani nevyplývá z předešlých skutečností. Na druhé straně je ovšem nesporné, že malá divadla své vzory hledají, netvoří ve vzduchoprázdnu, ovlivňována jsou a inspirují se hlavně osobnostmi uvedených malých scén a pokoušejí se je tvořit (i nekriticky!) napodobovat. Bylo by proto nesprávné, kdybychom o tomto jevu mlčeli. Je jisté, že mladí z malých divadel se zhlédli víc v Suchém, Fialkovi a Havlovi než třeba v J. R. Pickovi, Vostřelovi a Černíkovi, jmenují-li pouhou namátkou. To popírat nelze.

To, že mizejí divadelní kolektivy malých scén, jejichž hlavní a diletantsky pochopený program byl v tom, že se prosazovaly jako skupiny provozující drobné taškařice nicneříkajícího nebo nejvýš komunálního charakteru v jakémisi pseudobesídkovém aranžmá, to jistě není žádná škoda. Odúmrtí těchto malých divadel musela nastat, když se přišlo na to (a mnohde to nebylo tak snadné), že ne každý, kdo má chuť něco podnikat na jevišti, byt i miniaturám, si to může dovolit. Nároky na dokonalost textovou, režijní i hereckou (záměrně neužívám termínu profesionalita) během posledních let nesmírně vzrostly, zcela anachronické se staly scénické útvary před deseti lety ještě produktivní a běžné, které někde v divadlech malých forem přežívaly v bizarních symbiózách: humoristické večírky s častuškami, příležitostné estrády bez režijní kompozice, pásma osvětově-poeticko-hudebně-divadelní atd. Bylo už ne jednou konstatováno, že právě v tomto růstu náročnosti se kladně projevil vliv televize a že je to jeden z výsledků kulturní revoluce (ačkoli i v tom je nejen problém). Z vlastní zkušenosti mohu doložit, že pojem „kulturnost diváka“ je cosi neuvěřitelně variabilního a překvapivě různorodého, něco, co nikdy nemůže být nějakou apriorní jednotkou hodnocení. Tak například pořad Docela malého divadla, který je třeba na Mostecku přijat chladně a s výhradami (v jedné obci dokonce s odporem vůči malým formám vůbec), je už v sousedních Lounech přivítán s nesmírně chápajícím ohlasem. To jde diferencovat i jinak: poetický kabaret *Růže* a dvě kosti stehenní, hraný ve *Viole* za neutuchajícího zájmu a ohlasu obecnosti, zcela propadl předveden za těchže podmínek zaměstnancům pražského podniku Restaurace a jídelny nebo mosteckým a litvínovským kulturním a lidosprávným pracovníkům. Jak vidno, „kulturní úroveň“ je dosud málo probádanou pevninou a nelze ji ověřovat působnost malých divadel. Je však možno docela pravdivě uvést, že u mladého publika mají pořady malých divadel — úrovně i průměrné — celkem všude jednoznačný úspěch, neboť mladí je chápou jako svou generační záležitost.

V souvislosti s tím se vynořuje otázka obliby big-beatových pořadů, které se setkaly s neúměrně širší popularitou zvláště v kruzích teenagerů (mládeže do dvaceti let). Povšimněme si, jak rychle bylo big-beatu využito starou známou estrádnickou metodou, jak se do pořadů některých skupin (i profesionálních, například Telstaru) vetřela konferenciérská macha, podbízivá manýra spoluúčinkujících



Snímek J. Pražáka z pražského divadla Paravan

„umělců“. Ironií této vlny je nepochopení big-beatu jako prostředku spontánní improvizace a uvolnění, málokdo z jeho provozovatelů v něm dal vyniknout své osobnosti (většinou stavěl na odív jen dovednost hry nebo přízpůsobivost standardnímu pěveckému stylu), big-beatové skupiny se zakládají dále a jejich netvořivá, kopírující tendence nebere konce. Přitom hledají tyto skupiny útočiště převážně v malých divadlech a ta se jim ochotně otvírají, ale málokoho napadne vytvářet syntetické programy, kde by big-beat našel svou ekvivalentní polohu také třeba v textech. Příkladnou iniciativu projevil Semafor svým Ondrášem, který dokonale ověřil možnosti tohoto stylu, a to samozřejmě není než jedna z možných cest.

Viděl jsem nedávno v Praze v kavárně Luxor pořad Miniaturního kabaretu Pejsánkové, autorský počin dvojice Pergner-Fiala. Nejsem nekritický, ale nemohu se ubránit dojmu z čehosi absolutního, co se v těch dvou hodinách dalo zažít. Kouzlo osobnosti Eduarda Pergnera bylo už nejednou popsáno a postiženo, obdiv jeho tvůrčím silám a herecké fundovanosti nejednou vyjádřen, sehranost hudební a textové složky pořadů v Luxoru a jejich improviizační charakter, to jsou známé věci. Přesto jsem nevycházel z úžasu, Pergner si vymýšlel z místa repliky — jednu vtipnější než druhou, z rumbakoule náhlým nápadem vzniklo královské jablko, ze saxofonu samopal, text parodované opery se rozrostl o polovinu jeho poznámkami stranou, uprostřed písničky přišel ke stolku diváků a ptal se, jak vysoký mají plat.

V sále Luxoru na Václavském náměstí sedělo třicet lidí, počítaje v to i personál podniku.

Napadlo mi, že se Pergner ještě „neprobojoval“, stačilo by asi přejít na druhou stranu Václavského náměstí, vystoupit v jednom z „uznávaných“ malých divadel a bylo by po problému. Možná. Přitom nikoho nenapadne — sledujeli výkony v Luxoru — mluvit o nějaké profesionalitě nebo amatérství, v tom se stýká dojem z osobnosti Pergner se Suchým.

To není odbočka. Mám za to, že cesta Miniaturního kabaretu by měla být autorům i hercům malých divadel vel-

kou školou. V Pergnerových pořadech se spojil typ tzv. poetického kabaretu s divadlem poezie v režii se smyslem pro improvizaci herecké osobnosti.

Pergnerova cesta není samozřejmě samospasitelná a bez chyb. Paradoxem jeho pořadů je právě to, že interpret svých vlastních textů často ve snaze být pořád aktuální a nenudit určité pasáže přeimprovizuje a podlehe tak sebeklamu vlastní vtipnosti, což sice škodí rytmu představení, ale ve většině případů je zase naopak vyváženo pocitem divácké zúčastněnosti na něčem, co vzniká před jejich očima a do čeho je autor dostává. Myslím, že v této poloze došel Pergner nejdál právě v Pejsáncích a že bez znalosti tohoto typu divadla malých forem se nelze obejít při hledání nových cest.

Poslední dobou se opravdu vynořilo několik vysloveně experimentálních skupin, zejména mezi studentskými malými divadly, jejichž žánrová nevyhraněnost dává tušit vznik něčeho nového. Pozvolna se např. rozbíjí pojem „divadla poezie“ jako takového, takže třeba vynikající skupina Radima Vašinky cítila nutnost pojmenovat své divadlo Takzvaným divadlem poezie, neboť i v tomto oboru se konečně dostali ke slovu kromě interpretů především režiséři-vykladači a tím posunuli někdejší přízpůsobivou recitaci režijnímu autorskému výkladu, vycházejícímu z nějaké koncepce, která často boří konvenční tradice českého uměleckého přednesu až příliš odvážně.

Pominul-li jsem zatím situaci divadel poezie, nebylo to z důvodů nějaké prosperity těchto malých divadel. Naopak, málokteré vydrželo dramaturgický i formální standard těch nejznámějších. První profesionální poetické divadlo v pražské Viole vyprovokovalo při nejmenším zájem o poslech poezie v nějakých souvislostech, ne odposlouchávání básniček.

Tento článek nechce mít závěr, naopak chce být začátkem diskuse. Mým úmyslem bylo upozornit jen na něco, o čem již dlouho přemýšlím. Ne snad, že by bylo malých forem škoda, ale protože myslím, že je stále ještě potřebujeme.

MIROSLAV KOVÁŘÍK

O APELATIVNÍCH TEXTECH

Druhý časopis této redakce — Repertoár malé scény přinesl v poslední době některé texty, které si možná zaslouží bližšího vysvětlení, jež by — pokud toho je zapotřebí — mělo vyjasnit jejich místo v pořadech malých souborů. Konkrétně je řeč o Belvedere Ilsy Aichingerové a o povídkách Wolfganga Hildesheimera, tedy autorů, kteří jsou u nás zatím velmi málo známí a jejichž tvorba patří v současné západoněmecké literatuře k velice zajímavému proudu, který vedle nich kromě jiných reprezentují autoři jako Peter Weiss nebo některými svými povídkami Martin Walser a jehož počátek — alespoň se mi zdá — začíná v německé literatuře pravděpodobně slavnou povídkou Roberta Musila Kos. Všichni tyto autoři se vedle prózy, nebo dokonce přednostně věnují tvorbě dramatické, jíž je do značné míry určena podoba jejich povídek.

Jenomže, co jsou to vlastně „malé scény“? „Malá“ divadla — v protikladu k „normálním“ divadlům? Všichni těchto termínů užíváme; zčásti proto, že jsou do té míry vžitě, že by bylo dost obtížné chtít tuto zavedenou terminologii měnit, zčásti proto, že jsme si odvykli zamýšlet se nad jejím původem a přesným smyslem. Přidržíme se jí i teď, té prazvláštní dělby, které užíváme opravdu bez rozpaků patrně jen tehdy, nestojíme-li zrovna před prohlášením, jemuž přikládáme nějakou závažnost nebo závažnost, protože jenom tehdy nám z hlubin povědomí, kde se zřejmě usadila dosti pevně, vytane opravdu bezelstně a bez pochybností. Bylo by ostatně na místě zeptat se dříve, co je to „normální“ divadlo, v čem spočívá jeho normalita. Není to nakonec pejorativum? To adjektivum nemá pro každého zrovna dobrý zvuk.* Rozběhli bychom se však do přílišné šíře a koneckonců nám teď nejde o závěry, jichž bychom se snad tímto směrem mohli dopracovat.

V skrytu duše se obávám, že termín „malá“ divadla zrodila pozoruhodná a nechvalyhodná nedávna (nebo z nedávna do současnosti přesahující) snaha určit a zařadit věci. Zařadit ve smyslu zkatalogizovat, označit pokud možno vícemístným výrobním číslem. (A tímto zdánlivě matematicky přesným způsobem zlikvidovat realitu, do neexistence zašifrovat pravou podstatu věci. Protože proč by se jinak neujala jiná označení, třeba ne zcela přesná, ale skutečnosti rozhodně bližší dvojice nová a tradiční divadla?) Už pár let uvažuju o tom, jakým právem nutí výrobce elegantního pána, aby si za vlastní drahé peníze kupoval košili znehodnocenou vytištěnou součástí cizího katalogu (sloužící pohodlí výroby, distribuce, prostě leckoho, ale rozhodně ne konzumenta, který to platí) — který ho přece musí srdečně nezajímat, který nicméně navždy, do roztrhání něžně lne k jeho šíji. Nepamatuju se, že by se proti tomu byl kdy který pán vzepřel a požadoval třeba jen to, aby se mu, když už to musí být, prádlo potiskovalo alespoň barvou, která po vyprání zmizí. To by mohlo svědčit o velikorysosti našich pánů, kteří podobné malichernosti prostě

přecházejí. Mohlo by to však dosvědčovat i to, že si zvykli, že se podřídili cizí, neosobní vůli. Přestali jsme zřejmě vnímat ledacos, malichernostmi, o nichž byla řeč, počítáme, velkými věcmi jako malá divadla konče. Zvykli jsme si přímo na těle nosit štempl své vlastní podřízenosti jakémusi „systému“, který detailně škatulkuje — a co se do škatulky nevejde, je ovšem třeba zavrhnouti, co jinak s tím? — a pokožkou jej vstřebáváme do krve. Do té míry, že mu, většinou nevědomky, a tudíž ne sice proti, ale přece jen bez vlastní vůle, podřizujeme i vlastní myšlení. Obávám se — abych se vrátila k věci, o níž nám jde — že oba svrchu uvedené termíny jsou z valné části poplatny „systému“, který nás atakoval, malichernostmi počínaje, tak dlouho, až jsme jej mimoděk přijali. A dnes už se ani nepozastavujeme nad tím, že trvá. Ani nad tím, že ono označení „malá“ je tu stavěno do protikladu k normalnosti, a tudíž zároveň i projevem snahy znormalizovat to, co „normální“ není. Že tudíž toto označení nepatří do oblasti snahy, která pro mne především odděluje člověka od jeho druhů z živé přírody, totiž snahy vědět, dovídat se, **pomenovávat** a tím poznávat — při lidské nedokonalosti samozřejmě vždycky znovu upadající do nesmyslné touhy vědět, jak je to „doopravdy“, „přesně“, „jednou provždy“; i tato nesplnitelná tužba však mi patří k člověku, toto usilování o marné je jednou z vlastností, která činí člověka snesitelným, a nemá nic společného se snahou, která odkazuje člověka po bok druhům z přírody neživé, totiž snahou **zařadit** jednou provždy, zkatalogizovat. Ta patří ke zvyklostem přijatým, ne-li vnuceným, plyne z uznání oprávněnosti požadavku, aby věci byly jednoznačné, neboť jenom jednoznačné neznepokojuje, neprovokuje. Jde tu tedy o tendenci k pohodlí.

Jen tím si lze vysvětlit, že se z původního označení rozměru — ačkoli i tady: býval kdysi v dnešním Semaforu Oldřich Nový, a napadlo tehdy někoho hovořit o malém divadle? Napadlo by to dneska někoho zpětně? — stala etiketa druhu — který nota bene jako takový už sotva existuje. Kdo pak by dnes strkal do jednoho pytle Zábradlí, Redutu a Semafor? Tzv. malá divadla jsou dnes ve svém repertoáru, a tedy ve svém záměru, daleko diferencovanější než divadla „normální“. A leckde se rozdíl mezi malými a normálními naopak téměř stírá.

Předchozí odstavce by ovšem byly naprosto disproportionálně přebujelé — máme na pořadu jiné téma — kdyby jistým způsobem přece jen s tímto tématem nesouvisely: nutnosti, kterou společně chápou všichni autoři druhu Hildesheimera a Aichingerové, jednou z primérních nutností je obnovit váhu slova, pravdu slova, které se během mnoha let zneužívání stalo kamufláží pravdy, protože bylo zbaveno jakéhokoli skutečného významu. Snaží se nás mimo jiné přimět, abychom si honem povšimli toho, co už jsme přestali vnímat. Aichingerová věnuje celé texty preciznímu vyjasnění pojmu, tj. obsahu, který je nebo může být zašifrován v určitém slově. Naše úvaha nad dvěma běžnými pojmy byla tedy zároveň praktickým cvičením na dané téma. Setrvějme však ještě u Ilsy Aichingerové vyjasnit pro ni znamenání nejen vysledovat všechny významové možnosti, nýbrž zároveň taky poukázat na jejich pochybnost, tj. nezatajovat variabilitu významů, odpovídající variabili-

* „... A konečně potřeba obnovit a uhájit divadelní speci-
fičnost, vypracovat profesionální a zároveň osobitou koncepci
tzv. malých divadel. Je to zapotřebí právě dnes, kdy jsou tato
divadla leckdy s uspokojením a chválou řazena, vedena i tla-
čena k oficiálním, normálním divadlům.“ — Ivan Vyskočil: Re-
duta, textappeal, textappealy. Začalo to Redutou, Orbis 1964

tě neustrnulého světa a neustrnulých vztahů. Je to noeticky tatáž linie, do níž patří i jakoby nezávazný, dadaistický slovní humor: ani on totiž není nezávazný, protože ve skutečnosti rozbíjí navyklé významy, atakuje frázi, v níž slova pozbývají zpočátku původního, postupem času jakéhokoli smyslu.

S vědomím toho, co bylo řečeno, zůstaneme tedy u označení, které se vžilo. Hledat nové by sotva vedlo jinam než k novým škatulkám, sotva méně sporným než ty, které jsou v provozu. Tak jako tak nám nejde o víc než o dovození, že amatérské soubory (stejně jako malá divadla) jsou velmi diferencované a že stejně jako ostatní příspěvky v RMS ani zmíněné texty obou západoněmeckých autorů nemohou být k užítu všem souborům. S plným vědomím, že se nutně dopustíme podobné simplifikace, nad jakou lkají předchozí odstavce, pokusme se pro potřebu této chvíle rozlišit různý přístup různých malých scén k divadlu, jež se na nich provozuje. Velice zjednodušeně řečeno existují dva typy, přičemž nijak zvlášť nezáleží na vyjadřovacích prostředcích. Alespoň teoreticky ne.

Buď je malá scéna místem, kde se divákovi vypravuje o světě a lidech, tj. kde se mu nějakým způsobem předkládají výsledky, prostředkuje sdělení, závěry z nějaké úvahy, z nějakého pozorování. Máme-li najít obecně známý prototyp takového divadla, pak je to třeba Semafor.

Nebo ale proces, jímž se dochází — nebo taky nedochází, o tom však později — k těmto závěrům, k těmto poznatkům, probíhá přímo na scéně. Publikum, které je přítomno, stává se účastníkem, v optimálním případě dokonce podílníkem na tomto poznávacím procesu, který na scéně nemusí být ukončen, nemusí se v jednom představení uzavřít. Prototypem takového divadla je patrně Vyskočilovo textapealové divadlo.

Texty toho druhu, jak je píše Ilse Aichingerová nebo Wolfgang Hildesheimer — oba členové Gruppe 47 — nejsou v RMS tak nové, jak by se na první pohled mohlo zdát. Ponecháme-li stranou texty Vyskočilovy, kde je spřízněnost očividná, můžeme uvést alespoň některé texty P. Fialy. Jde zkrátka o ten druh, pro který u nás Vyskočil vymyslel označení apelativní text.

Určit znaky takového textu je dosti obtížné (jeho specifčnost totiž není dána tolik vnějšími jako spíše vnitřními rysy), bylo by to asi možné jenom velice stručně a v obecných rysech. Daleko více se o něm patrně dovíme, pokusíme-li se ho zkoumat nepřímou, srovnáním a protikladem.

Zůstaneme-li jenom u zmíněných autorů, zjišťujeme na první pohled — při evidentně zcela rozdílných tvůrčích postupech — jeden nápadný společný rys: nepatrnost děje, atrofií příběhu. K tomu zajímavý výrok z deníku švýcarského dramatika a prozaika Maxe Frische, jehož poetika je ostatně zcela protichůdná pojetí tvorby Aichingerové nebo Hildesheimera: „Zkušenost je nápad, ne výsledek události. Událost, jedna a tatáž, slouží tisícům zkušeností. Možná že není jiný způsob, jak vyjádřit zkušenost, než vyprávět události, tedy příběhy: jako by to byl příběh, z něhož vyplynula naše zkušenost! Myslím, že to je obráceně. Co vyplývá, to jsou příběhy. Zkušenost usiluje o to, aby byla čitelná. Nalézá si podnět. A proto se zálibou vyhledává minulost. Kdysi se stalo. Děj, který nás pronásleduje, protože je schopen vyjádřit naši zkušenost, se nikdy nemusel stát, ale aby lidé chápali naši zkušenost a věřili jí, abychom věřili sami sobě, děláme, jako by se to bývalo stalo. To nedělají jen spisovatelé, to dělají všichni lidé... Zkušenost, která je bez podnětu, tedy nepředstírá, že vyplynula ze skutečného příběhu, je sotva snesitelná. Zkušenost se ověřuje na tom, že dodává hodnověrnosti příběhu, který vynalézá; ale myslím, že není výsledkem toho či onoho příběhu nebo nápadu.“

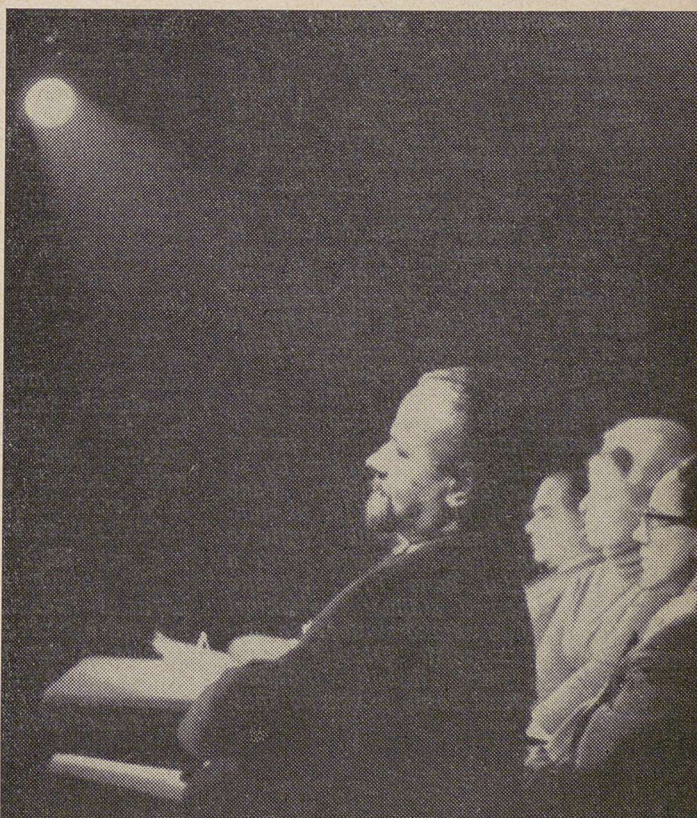
Na tomto výroku je pozoruhodné ledacos: v něm samém stojí za povšimnutí, že Frisch sám svým „možná že“ uvádí v pochybnost svůj názor, že zkušenost nelze vyjádřit jinak než příběhem. Zajímavější jsou však logické konsekvence, které nám jeho postřeh umožňuje — a praxe autorů apelativních textů potvrzuje. Jestliže je prvotní zkušenost, kterou autor pouze odívá příběhem, aby ji mohl sdělit, pak vůbec nejde o to, aby tento příběh vyprávěl děj, který se udál, s fotografickou hodnověrností — může to být příběh, který se jednou — ne v minulosti! — může nebo nemusí stát: odtud jakoby absurdní děje četných povídek tohoto druhu, které ale s tzv. absurdní literaturou nemají nic společného. Autor apelativního textu nemá totiž v úmyslu — protože to prostě nemá zapotřebí — předstírat, že vypráví

zážitek, jehož byl účastníkem nebo svědkem. Protože nestaví sdělení své zkušenosti převážně na příběhu, nemusí hodnověrností příběhu dodávat hodnověrnosti své zkušenosti.

Dále: jestliže je prvotní zkušenost a příběh jen „možná“ jedinou možností, jak ji sdělit, pak se nevyklučuje, že tuto zkušenost je možno sdělit i bezdějovými texty, že tudíž příběh, děj není nezbytným předpokladem moderní prózy. K tomu je zajímavé ocitovat Martina Walsera, autora, který nepochybně usiluje o to, zůstat důsledně na půdě čisté reality.* V jednom rozhlasovém interview byl impertinentně dotázán: „Nezdá se vám, že vaše záliba v detailu jde občas tak daleko, že jediná poznámka, tak třeba v Poločasů poznámka o lži, se stane signálem, který rozpoutá takovou spoustu asociací, reflexí, popisů a vysvětlování, že se v tom zadusí vaše původní intence, totiž psát příběh?“ Nato Walser: „Nevím, jestli je mou intencí psát příběh. Rád bych psal to, nač maximálně stačím. Někdy je to takříkajíc ostře ohraničený příběh, někdy je to to, co příběh potlačuje — všechno totiž nechce být příběhem. Je docela jasné, a to vám jako lyrikovi nemusím říkat, že jsou ohromné okolnosti a okamžiky, které by člověk musel ale velice znásilnit, kdyby je chtěl opracovat v příběh. A taky román rozhodně není plynulý příběh, nýbrž spíše, myslím, souhrn toho všeho, co se autorovi v dané chvíli podaří proměnit v řeč, jako povídku, jako úvahu, jako popis, jako útržky slow, jako pustý nebo bezbožný monolog, nebo taky jako udivující setkání plachého podstatného jména s adjectivem známým svou nestoudností — jak chcete. Ale nechci definovat román. Chci říci, že je přehnané žádat od prózy jenom příběhy. Próza to nechce, tj. próza chce něco víc, a ovšem může víc než jen vyprávět příběh.“ Jaký je

* V témže rozhovoru, z něhož dále citujeme, padla otázka: „Walter Jens ostatně říká, že realitu je třeba, je nutné přenášet masovým médiím, totiž filmu, televizi a rozhlasu. Pravá literatura, říká, skutečná literatura, musí prý najít šifry pro realitu.“ Na to Walser: „Ano, ano, já vím. Ale aniž bych se chtěl blíže zabývat Jensem a oněmi institucemi: co myslíte, jaké vědomí asi bude mít náš současník, který své vědomí reality řečneme deset patnáct let čerpá z filmu, rozhlasu, televize — zkrátka z oněch institucí? Tady instituce, se svým redukováním, vždycky miliónům určeným výběrem pravdy, a tam šifry se svým sklonem nebýt z tohoto světa! Musím říci, že bych se na takový stav nemohl dívat než s děsem. To by např. při sklonu velkých institucí k uchopení moci mohl jednoho dne chybět Zola, který říká právě — promiňte — realistické slovo.“ — Walser nepochybně myslí toto své programové prohlášení vážně. Nicméně právě realita ho vede k tomu, že píše povídky, v nichž sám užívá šifer a které patří mezi apelativní texty. Jednu z nich přinese RMS.

Ivan Vyskočil v Posledním dnu v Redutě



smysl Walserova prohlášení, to dokládají jeho bezsýzťové povídky, ve kterých zcela stejně jako v posledních povídkách Aichingerové a Hildesheimera, stejně jako v posledních povídkách Vyskočilových (Autoportrét, Blb z publikovaných) ustupuje příběh, neboť zkušenost se podařilo vyjádřit jinak než příběhem, a přesto stejně naléhavě, ne-li naléhavěji.

Kde je v apelativních povídkách ono Walserovo „více“? To více, pro které se prózy zřikají vyprávění příběhu a pro něž se nejprogresivnější větve současného divadla zřiká dramatu v klasickém slova smyslu, prohlašuje se za nedivadlo a dosazuje apelativní texty?

Řekneme-li, že je v naléhavosti oslovení, v naléhavosti zkušenosti, s níž se autor obrací k lidem — v její naléhavosti pro autora, a tím i pro všechny, s nimiž se o ni sdílí — je to prohlášení značně obecné, a tím mlhavé.

Pokusme se dobrat ostřejších kontur opět oklikou: Většina apelativních textů je napsána ich-formou. I ty pak, které jsou napsány „objektivně“, v třetí osobě, mají s ich-formou společné to základní: ustavičná přítomnost zaujatého vypravěče, který je podílníkem na daném příběhu, přinejmenším jej bere jako svůj, protože si na něm objasňuje především sebe.

Staromilci rádi prohlašují, že ich-forma je dneska velice módní, protože „ono se to snadno píše“ atd. Bývá jim namítáno vcelku seriózně, že autory vede k volbě ich-formy doba. Je do té míry nepřehledná, že znemožňuje spisovateli dobrat se takové jistoty, aby se mohl odvážit cokoli prohlásit za definitivní, aby si mohl dovolit mluvit za kohoko-

li dalšího, že odtud plyne jeho nevěle zobecňovat své osobní poznatky, které při jeho malé možnosti, takřka nemožnosti důkladně se informovat o světě nemožnou než být ryze osobní, takže by bylo hrubým zjednodušováním vydávat své vidění za obecný obraz světa, jakým se snažil být třeba klasický román.

Na tom může být ledacos pravda. Určitě to však není celá pravda, chybí tu právě ta její část, která je podstatná pro apelativní povídky. Především se rádo zapomíná, že ich-forma není nic nového. Je tu, co je literatura literaturou, a nikdy nebyla zrovna opomíjena. Naopak. Co je však nové, je dosti pronikavá proměna, která současnou ich-formu odlišuje výrazně od tradiční. Ten, kdo hovoří k čtenáři, byl vždycky stylizací. Míra této stylizace se právě změnila. Tradiční autor hovořoval za některou postavu příběhu, který vyprávěl — hovořival-li za sebe, býval sám jednou z postav příběhu —, dnešní autor pak hovoří za sebe, nestylizuje se v postavu. V tom ovšem není jenom nevěle hovořit za svět, tj. nepřistojně zjednodušovat, není v tom jenom symptom averze k obecnosti, z níž se vytrácí konkrétní obsah. Je v tom daleko více. Apelativní texty mají jediné, společné téma: není jím obraz světa vcelku, je jím obraz jednotlivého člověka v tomto světě a jeho vztahů k ostatním lidem. Vycházejí ze znepokojivého zjištění, že v současné době došlo k poruchám ve vzájemné lidské komunikaci, hledají jejich příčiny a hledají možnosti navázání nové komunikace. Jejich autoři jsou si vědomi nejen kolektivní lidské odpovědnosti za současný stav, ale i osobní odpovědnosti každého jednotlivce. Hledají proto příčiny tohoto stavu především v sobě, a k tomu se musí

posedlost

KAREL ČAPEK

Každé zaměstnání, věnuje-li se mu člověk náramně důkladně, stává se tak trochu posedlostí: vidíme pak svět jaksi skrze své metier. Šachista u stolu trpí myšlenkou, že by svůj protějšek vzal věži nebo svého souseda koněm. Doktor se s někým baví třeba o politice a přitom je celý pryč, jakého má ten někdo báječného base-dova. Literát vidí v lidech samé novely, a tak dále.

Ale nejchmurnější posedlost je posedlost divadelní. Takový posedlý režisér sedí dejme tomu v hospodě; ale místo aby vděčně žvýkal své sousto masa, chtěl by křiknout tady na tohohle klidného pána, že „kreje“ vedlejší stůl; a tamhleten stůl „má díru“; a onahle dáma „ať nesedí zády do publika“! Chtěl by vstát a křiknout: „Špatně! Prosím, všichni do kulis, já vás rozsádim znova.“ Ale co pláno: jeho náhled o lepším řádu věcí mizí v hluku hospody a zdrcený režisér se skloní k svému talíři a myslí si: „Je to paseka! Ale s tím mizerným komparesem se nikdy nic nepořídí.“

Nebo řečený posedlý vyjde z temných útrob divadla a najednou stojí na jasném náměstí jiskřícím v jarním slunci. Stane zdrcen a málem by se chytíl v zoufalství za hlavu. „Pane Král“ chtěl by křičet, „vždyť to slunce blenduje! Harlekýna níž! Kryjte to slunce! Pane Šubrt, spusťte první a druhou sufitu! Pane Král, přidejte spodní rampy a stáhněte reflektor! Copak je tohle nějaké slunce? To musí být ztlumenější! Přidejte žluté! A horizont musí ztlumit! Vytáhněte výš třetí hoření! Tohle je všechno špatně!“

opsáno pod čáru

Avšak příroda naprosto neposlechne tohoto zoufalého hlasu; ani pan Král ani Pán Bůh nepřitáhne clonu před nebeský reflektor, horizont oslňuje dál, a uražený režisér si myslí, zatínaje pěsti: „Když si lidé nechají líbit, aby jim to svítilo do očí, ... tak ať se na to dívají. Ale mně by se to stát nesmělo; ne, takhle se svítit nesmí.“ I obrátí se zády k slavnému jarnímu slunci. Nu, z téhle strany je to trochu lepší; ale stín vpravo je neprůhledný, měla by se rozsvítit druhá hoření a zapnout levá galerie; horizont je příliš světlý, jako by v malírně neměli dost šmolky. Pozadí vůbec špatné; když ty baráky za nic nestojí, aspoň je mňh osvětlit. A tamhleta ulice by se měla něčím zavřít! Pane Kuta, nějakou stojku!

Znechucen obrací posedlý režisér svou pozornost k panákům na ulici. Tenhle vousest je dobře maskován, ty vousy jsou jak se patří. Ale tamhleta ženská je špatně oblečena, to nic není; něco barevnějšího. A tamten pán si udělal špatné nos; má celý obličej jak rozmáznutý; copak tohle je nějaká maska? A vy, slečno, si vezte trochu víc karmínu a světlejší paruku. Takhle vám to nesluší.

Tady dvě babičky stojí ve dveřích a povídají. Hej, vy, není vás dobře vidět; když hrajete, postavte se tady do slunce. Tuhle jde žebráček; hleďme, ten se dobře nastrojil, ten umí udělat figurul. Není to snad Veverka nebo Roland? I ten sípavý hlas je jako opravdový. Panečku, z tohohle chlapíka něco bude!

A pak, když je noc: to je laciné, udělat černočernou tmou a propíchat horizont hvězdičkami. Když je noc, tak má být všechno vidět až s druhé galerie. A tam ti dva milenci na lavice, jak to mluví? To že je nějaké tempo? A jak se hloupě držíte? Špatně, znova! Není vám vůbec rozumět!

Když se milujete, musíte hrát trochu prudčeji! A ruku výš!

Ale jsou chvíle, kdy i posedlý režisér se docela tiše zastaví; chvíle na zemi i na nebi, kdy by chtěl polohlasem říci: Teď je to dobře, nehybejte s tím, je to takhle krásné, je to dobře, překrásně uděláno... Snad, snad jen trošičku víc... jen o poznání víc spodní rampy...

(1922)

★

Naschvál nebudu psát o divadle.

Nebo budu psát o divadle, ve kterém není krize; dejme tomu o divadle přírody. Jsou úkazy jako den a noc, jako jaro, léto, podzim a zima, jako moře a lesy, hory, hvězdy, východ a západ slunce a tisíce jiných. Je přece jen zvláštní, že hvězdy svítí bez subvence a slunce zapadá bez deficitu; že den a noc ve svém pořádku nepotřebují kuratoria a Sirius nedá se zlákat, aby přestoupil do Mléčné dráhy. Divadlo přírody je velmi zvláštní divadlo.

Přírodní síly, to je, dejme tomu, technický personál; ensemble, to jsou živlové a nebeská tělesa, a čas je inspicientem. Pán Bůh je režisérem celé té podívané; sedí v kulisách a dívá se, ustavičně se dívá na svůj soubor, a jeho vznešené oko dává povzbudivě najevo, že „to jde“. A já bych chtěl sedět v temném hledišti a dívat se na věčné hvězdy, na věčné odchody a příchody věcí, na věčný pořádek; byl bych tak tiše, že by Pán Bůh na mne zapomněl a vyšel by sám na jeviště, viditelný a neskrytý, a řekl hercům, co nedělali dobře, v čem to nepozorně zvrzali a co se jim zvláště podařilo; například ten podivný západ slunce letos nad Lomnickým štítem, kdy před deštěm vyjeli bohové na zlatých vozech; nebo to slunné odpoledne onehdy, kdy jsem seděl na jednom náměstí, a jiné velmi dobré scény.

Nebo bych rád viděl, kdyby Pán

především sami v sobě vyznat.* Výsledky tohoto zkoumání jsou ovšem užitečné všem.

Posun, ke kterému došlo v moderní próze psané ich-formou, vychází z proměny celého základního smyslu psaní. Jestliže klasický autor shrnoval svou prózou, co věděl o světě a o lidech, moderní autor se psaním prózy chce něčeho dobrat, něco se dovědět. Píše ne proto, že ví, ale proto, aby se dověděl.

A proč tedy apelativní texty v časopise určeném souborům? V literatuře dochází k témuž procesu jako v divadle. Ani tradiční divadlo není totiž dnes divadlem, které by stačilo na všechno a hlavně které by stačilo všem. Nevejde se do něho proud, který usiluje o to, aby se pojmům, zbaveným jakéhokoli obsahu, proměněným v prázdné značky, vrátil konkrétní obsah. Člověk, jehož život byl nejrozdílnějšími vlivy — z nich nejméně důležitým nebyl on sám — zestylirován do zcela fiktivní fabule, již je teď nucen naplňovat, tento člověk není totiž ve chvíli, kdy si tuto skutečnost uvědomí, příliš zvědav na to, aby stejně iluzivní fabule sledoval ještě na jevišti. Použijeme-li ještě jed-

* K tomu velice nepřesně citovaný výrok Ivana Vyskočila, jímž se bránil proti přespříliš zjednodušené interpretaci některých svých povídek: „Píšu jenom o sobě, co ve mně není, to mě nezajímá jako problém.“ — Pokud si bude část obecnstva vykládat některé apelativní povídky jako společenskou kritiku v nejjednodušším slova smyslu, potud mu nebudou nic platné. Pokud se třeba budou na oba ředitele v Belvedere lisy Aichingerové nebo na pana Voreina z Posledního dne dívat jenom jako na monstra a ne jako na figury, které jsou potenciálně obsaženy v každém z nás, budou opouštět tyto texty sice se sebeuspokojením toho lepšího, ale bez jakéhokoli užitku z nich.

noho výroku Ivana Vyskočila: „Ve skutečnosti člověk povídá proto, aby, jak říká subtilní básník Hölderlin, řečí dosvědčil, kým je,“ — a přijmeme-li jej jako pravdu, pak je pro člověka v situaci, o níž byla řeč, daleko atraktivnější scéna, z níž se může dovídat, jací jsou lidé ve skutečnosti. A tím, jaký je ve skutečnosti on sám.

Oproti tradičnímu divadlu nejde textappealovému divadlu o to, aby sdělilo obecenstvu, čeho se autor dobral a co obecenstvo neví. Autora apelativních textů netěší odívat své vědomosti příběhem, jde mu o to, aby se v průběhu textu — kterým vůbec nemusí být příběh — sám dopracoval toho, co neví. Obecenstvo pak činí účastníky tohoto poznávání.

Apelativní povídky jsou sondy. Ne každá sonda je úspěšná v tom smyslu, že objeví právě to, co jsme hledali. Objevuje však vždycky, vždycky vynáší něco na povrch. Občas, ba většinou, to, co vynesla, nevidíme příliš rádi. Ale vždycky je dobré vědět, co je pod povrchem. Jestliže apelativní povídka nesděluje pokaždé obecenstvu něco nového, novou hotovou vědomost, přinejmenším je vždycky opouští zneklidněné. To je jejím smyslem: vyburcovat, donutit k zamyšlení nad sebou. Proto se nepřilíší ráda zabývá jevy, které lze snadno vyložit jako společenskou kritiku v obecném slova smyslu: ta totiž leckdy může odvést od dosti podstatného, od pocitu vlastní, osobní odpovědnosti za tento svět. Vykládat si tedy odtážitost valné části apelativních textů od konkrétních jevů současné skutečnosti jako ústup od společenské angažovanosti do oblasti nezávazných hříček, je krutý omyl.

JITKA BODLÁKOVÁ

Bůh hostoval jako režisér na některé naší scéně; hlavně proto, že by mohl docela přirozeně, docela lehce dělat to, o čem my se stále pokoušíme, totiž zázraky. Ze všech lidských mětíers vedle lékařství dychtí divadlo nejvíce po tom, aby mohlo dělat zázraky. Mlynář nepotřebuje zázraku, aby udělal ze zrní mouku, ani švec, aby udělal z kůže botu; ale divadlo potřebuje čehosi jako zázraku, aby z plátna a lamp udělalo oblohu, z bot herce, z herců krále a tak dále. Protože nemůže dělat zázraky opravdu, dělá je švindlem. Kdyby Pán Bůh se jednou rozhodl všemožně a zjevně podporovat lidské snažení, vyžádalo by si jistě každé divadlo jakožto nebeskou subvenci tolik a tolik tisíc jednotek (kilowattů nebo podobně) zázračné moci ročně. Ale ježto Pán Bůh dosud nepovolil takovou podporu, dají se dělat zázraky jen z peněz.

Máte-li rádi zázraky, musíte mít rádi divadlo. Mně aspoň divadlo dává vědomí, že v tomto přísném, hmotném, hrubě skutečném světě je něco neskutečného, vyňatého z veškeré souvislosti, naprosto fantastického. Divadlo je okno do neskutečnosti; divadlo je ostrov přechodů v oceánu reality; divadlo je otvor prosekaný do ohromného zdiva skutečných a možných věcí; je jediným poctivým útulkem nemožnosti. Prosim vás, oceňte to.

A nyní, když jsem takovou dobu chodil kolem horké kaše, chci říci něco horkého. Mějte rádi divadlo přese všechny divadelní krize. Konec konců jsou všechny takové krize hospodářskou otázkou; nebylo by krizi ani afér, kdyby divadla mohla být prostě živa ze svého obecenstva, ničeho jiného nepotřebují. Pokud nejsou tak daleko, pokud vy nejste tak daleko, musíte čas od času strpět divadelní krizi. Chci tedy říci jen tolik: trochu naprawy je v rukou jednoho každého. Mějte rádi divadlo, a půjde to.

(1922)



Bratři Čapkové v kresbě národního umělce V. Rabase

MNOHO PARADOXŮ

MILOS SMETANA

V třicátých letech zemřel Viktor Dyk, Jiří Mahen a Karel Čapek, za okupace byl popraven Vladislav Vančura, odmítl se Fráňa Šrámek i František Langer. Řady českých dramatiků prošly. Bylo tedy přirozené, že se po osvobození — vedle E. F. Buriana, Vítězslava Nezvala a Jana Drdy — objevila nová směna autorů, z nichž někteří přicházeli přímo z divadla (herci Stehlík, Klíma, Prachař), nebo od novinářské práce (Bart, Bublík, Aškenazy, Cach, Káňa). Nejmladšími jsou dvaadvacetiletí Vladimír Blažek a Zdeněk Bláha.

K prvním hrám ze současnosti patří právě Bláhova reportážní komedie z dneška **Hodí se žít**; premiéra byla 25. 3. 1947 v Realistickém divadle, které se stalo novým úrodným prostředím českého dramatu, kde vystoupilo mnoho dalších autorů (Stehlík, Cach, Klíma); dalším ohniskem současné hry bylo Burianovo divadlo, navazující na tradici předválečného Děčka v objevování nových autorů, kde se hrály hry E. F. Buriana, V. Káni, V. Jelínka aj. Bláhova reportážní hra ukazovala rozpory v poválečném životě na osudu rodiny dělnické a rodiny maloměstské, a to především na jejich dětech; zatímco mladí z dělnických rodin pracují, děti maloměstských se snaží šmelit a podvádět. Bláhuv Karel Květ, elektromontér, jenž jezdí elektrifikovat vesnice, je tak trochu gorkovský hrdina, blízký Nilovi z Měšťáků. Je optimista, miluje svou práci, která přináší lidem užitek; je podoben Nilovi i tím, že se vysmívá trpělivosti, věří v prostý a veselý život, neboť pravda i síla jsou na jeho straně.

Další Bláhova hra **Kdo s koho?** zase řeší třídní konflikt, který se vyjeví na odhalené šmelině s uhlím. V tíživé situaci, kdy lidé nemají čím topit, je ve sklepě jednoho pana domácího, bývalého majitele jakési dílny, slušná zásoba uhlí. Domáci — za spolupráce podnikavého mladého maloměstského — chce využít nedostatku uhlí a prodat je pod rukou za vyšší cenu. Neohrožený postoj mladého dělníka Franty Valenty, jenž se nedá zastrašit ani zkorumpovat, způsobí, že uhlí bude národním výběrem domácím zabaveno a pak spravedlivě rozděleno potřebným rodinám.

V Klímově hře **Na dosah ruky** se vrací majitel firmy s uhlím, voják zahraniční armády. Zjistí, že jeho švagr, který řídil obchod po dobu války, ketasí a šmelí; také využívá nedostatku a prodává pod rukou. Když jeho zaměstnanci odmítají provádět tyto čachry, využije slabocha a pošle jej v noci odvézt černou zásilkou uhlí; šofér je však opilý, havaruje a zabije se. Mladý majitel odsuzuje švagrovo jednání, rozchází se s rodinou, a svůj obchod nabízí dělníkům jako základ družstva.

Rozhodně nejzralejší ze všech prvotin byla Stehlíkova **Vesnice Mladá**, uvedená (26. 10. 1947) rovněž v Realistickém divadle. Byla to vlastně historická hra z počátku století o odporu vesniců z obce Mladá proti tomu, že se c. k. artilerie rozhodla vysídlit Mladou a udělat z jejích vesnice střelnici. Po všech stránkách byla tato hra umělecky nejpřesvědčivější. Snad proto, že se nejvíce opírala jednak o důvěrnou a bystrou znalost lidí a vesnice, jednak také o tradici české vesnické hry. Stehlíkova **Vesnice Mladá** byla první částí dramatikovy trilogie, která byla po letech dokončena: druhou část tvořila **Mordová rokle** — patrně jedna z nejlepších poválečných českých her a také možná nejlepší autorovo dílo — a Jarní hromobítí.

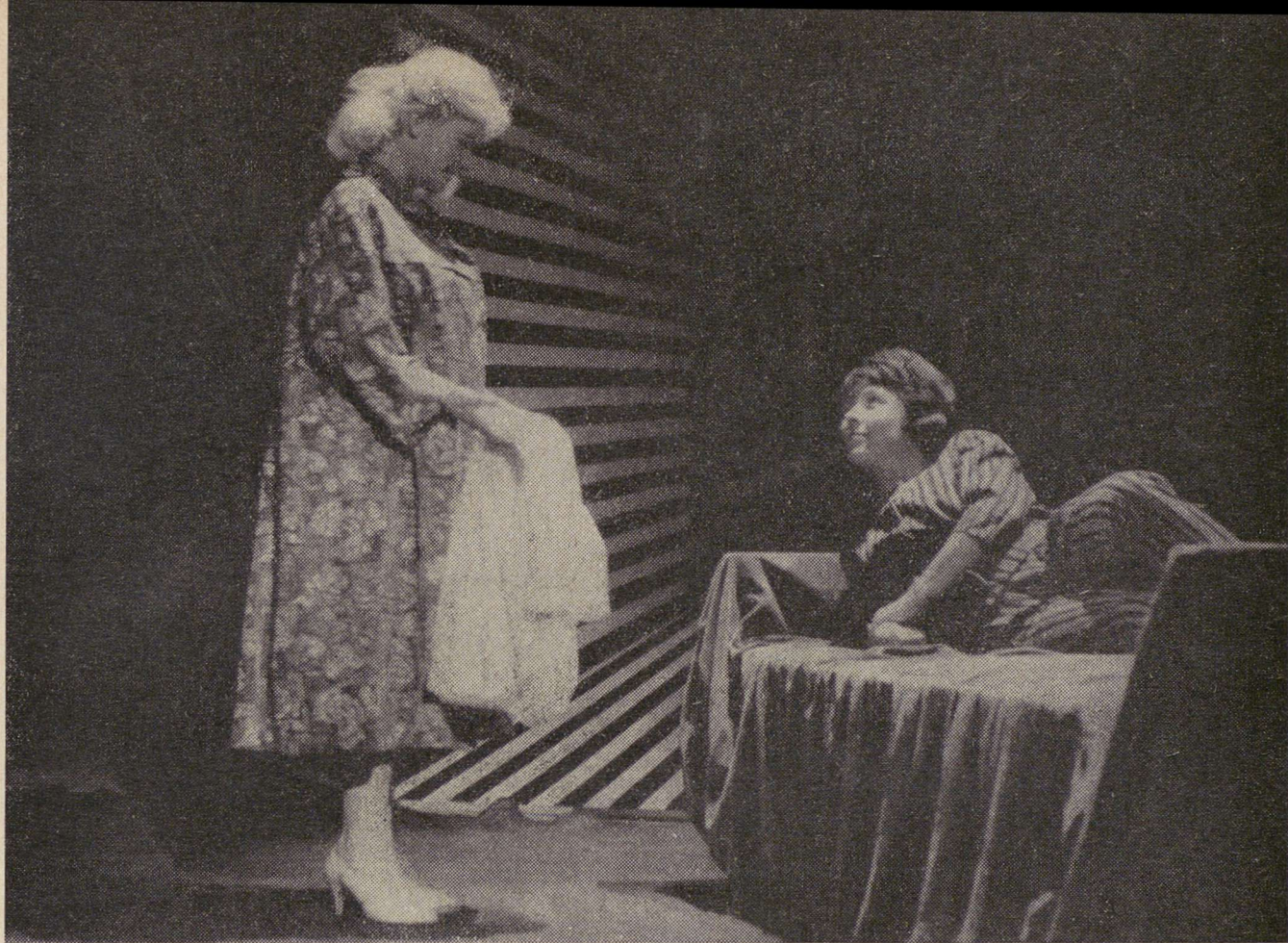
Po převratných událostech února 1948 (k prvním divadelním pracím o únorových bojích patří hry I. Pracháře a V. Kyzlinka **Tři únorové dny**) se tematika našeho původního dramatu ještě jasněji a třídněji vyhrcojuje: hry se věnují nejčerstvější současnosti, bojují a agitují za nový společenský řád. Vznikají tzv. výrobní hry; jednu z prvních napsal opět E. F. Burian pod názvem **Láska ze všech nejkrásnější**. Pak následuje řada pokusů: Bublíkova a Fialova „hra o peci a pětiletce“ **Velká tavba**, Jelínkova **A kdo je víc (Samo se nenakope)**, Bartova **Lidé z Viktorky (Uhlí doluje člověka)**, a zejména Káňova hra z pětiletky **Parta brusiče Karhana**, uvedená 24. 3. 1949 v D 49. Tematika se postupně poněkud rozvíjí: Cach po **DS 70** nevyjždí píše historickou hru **Duchovský viadukt**, Prachař otvírá problematiku současné vesnice hrou **Hádají se**

o rozumné, Stehlík se vrací k válce Mordovou roklí, J. Nezval dramatizuje Zápotockého román **Vstanou noví bojovníci**. A v těchto třech hlavních žánrových podobách dosahuje české drama počátku padesátých let svých špiček — výrobní hra Káňovou Partou brusiče Karhana a Klímovou hrou **Šťěstí nepadá s nebe**, vesnická hra Stehlíkovou Mordovou roklí, historická hra Cachovým Duchovským viaduktem.

Všem hrám je společná především politická angažovanost, úsilí stranit novému životu, zápasu dělnické třídy, vedené komunistickou stranou. Hry vznikají nejdříve jako reportáže a agitky. Autoři se nepouštějí do závažnější problematiky společenské a filosofické, ale soustřeďují se na aktuální výrobní problémy. Individuální psychologická kresba postav je zcela na okraji zájmu autorů, kteří mají ctižádost objevit nové pevniny. Z jevišť mizí salóny a obývací pokoje, na scénách stojí výrobní haly v továrně, stavenišť vysoké pece, šachta, kuchyně dělnické rodiny. Autoři chtějí zobrazovat pracující lidi a jdou za nimi na jejich pracoviště. Novost jejich záměrů a novost poslání dramatického umění, jeho revoluční angažovanost výstižně vyjádřil např. E. F. Burian v předmluvě ke Káňově hře **Parta brusiče Karhana**, která byla v sezóně 1949 významnou událostí: *Parta brusiče Karhana je skutečná výprava do neznámých končin tady uprostřed mezi námi, v naší skutečnosti. Má docela jiný slovník než jsme zvyklí — na podkladě toho, čemu my říkáme divadelní tradice — z jeviště slyšet. Lidé tu jsou vytesáni z docela jiného kamene, než jak by si to přál ve své stále ještě měšťácké malosti divadelní pracovník, ať už na jevišti nebo v řadách obecnictva. Problém je na hony vzdálen všemu tomu, co jsme kdy z jeviště slychávali. Není tu ani zápletky, na jakou jsme zvyklí, nemůžeme posuzovat postavy tohoto kusu žádnými měřítky, která si vytvořila garda divadelních teoretiků ještě před druhou světovou válkou. Žádnými literárními brlemi nemůžeme sledovat děj Party brusiče Karhana. Musíme se naučit, jak při scénování, tak při posuzování tohoto kusu, pohledu, který na takového problémy a na takový život a všechny otázky s tím související má nastupující, zdravá, tvůrčí dělnická třída. Jakmile ze svého portefeuille vytáhneme na Partu některé ze starých měřítek, tolik a tolikrát prodiskutovaných v kavárnách a literárních klubech a dnes ještě tolikrát přezvykovaných po domácnostech, shoříme se svou snahou a nebudeme rozumět ničemu z toho, co Parta brusiče Karhana opravdu vyjadřuje... Jiné třídní hledisko, a to hledisko ze všech stanovisek, tedy i ze stanoviska služebnosti a tvůrčího zaujetí pro nové společenské zřízení, může jak toho, kdo tuto hru inscenuje, tak toho, kdo ji posuzuje, přivést ke správnému názoru. To je to nové a to impulzivní, co přináší hra Vaška Káni dnešnímu českému divadelnictví.* (Osvěta, 1952.)

Je nesporné, že vlna současných her významně ovlivnila vývoj našeho divadelního umění. Přimkla divadla tematicky k současnosti, vyzvedla je jako tribunu společenského zápasu, jako zaníceného agitátora. Po pravdě je však nutno konstatovat — časový odstup k tomu vybízí —, že umělecká přínosla tato vlna nových her pramálo. Rozpor záměru a výsledku, rozpor obsahu a formy byl bolestně velký.

Po letech, v roce 1960, na Festivalu současného českého a slovenského dramatu v Bratislavě charakterizoval v úvodním referátu Jan Kopecký tyto hry: *Většina těchto her plní úkoly propagační. Má v nich převahu faktografie, je v nich mnoho deklarací, dobrá vůle namnoze převažuje nad uměním. Jsou tu i hry těch, kteří se „svezli s proudem“ a znevážili pověst „výrobních her“. Na čele tohoto*



Claus Hubalek: Hodina Antigony — soubor ZK Dolu J. Šverma v Chomutově; foto Jindra

proudu je však mnoho opravdového revolučního elánu, vůle porvat se s úkolem nejtěžším, elánu skutečné společenské avantgardy, odvahy riskovat. Uplyne jen několik let a přijdou posuzovatelé, kteří mávnou nad snahou autorů pohrdavě rukou, odsoudí je jako „vulgarizátory“ a „polopatisty“ a nazvou celé toto období osudným zablouděním. Soudím naopak, že i tu je třeba oddělit zrna od plev. Je to skutečným průkopníkům dát, co jejich jest. Jejich nezary přijmout jako důsledek rizika, nikoli jako trestuhodné chyby nebo dokonce přečiny proti zdravému vývoji československé dramatiky. Ostatně by ani dnes našemu divadlu neškodilo, kdyby se znovu podívalo na hry, jako jsou Vstanou noví bojovníci, Mordová rokle, ba i Duchcovský viadukt a Parta brusíče Karhana.

TVOŘIT ZNAMENÁ BOŘIT

Obávám se, že kdyby se uskutečnilo, k čemu vybídl Jan Kopecký — nedopadlo by to pro průkopnické práce dobře. Snad s jedinou výjimkou: Stehlíkovo Mordové rokle. Všechny ostatní hry, byť byly před časem horkokrevně i sebevědomě vítány jako úsvit nového českého dramatu a odměněny vysokými státními poctami a cenami, jsou nuceny dožít v archívech. Nepřežily ve zdraví zkoušku časem, jež se ukázala krutější než ona zkouška žhavým železem v Ibsenových Nápadnících trůnu. Proč?

Především proto, že čas nemilosrdně odhalil to, co současníkům unikalo — totiž že nejvlastnější — *umělecká* — síla těchto her byla nepatrná. A takto můžeme vysvětlit jinak dost záhadný paradoxní zjev, že se nové české drama velmi brzy dostalo do vážné krize, která je z *odstupu* let samozřejmě ještě zřetelnější.

Nemůžeme podceňovat vlivy tehdejší společenské situace kultu osobnosti, omylných sovětských teorií bezkonfliktovosti apod., ale kořeny divadelní krize musíme hledat v divadle. Narůstající krizi dramatiky provázal citelný pokles návštěvnosti. Lidé odmítali chodit na nové hry. Nechuť diváků k novým hrám se lavinovitě šířila a spo-

luzpůsobila návštěvnickou krizi, kterou se nepodařilo zažehnat ani seberafinovanějším nábořem. Takový fakt jistě nelze pominout, když nezájem diváků přeroste v tak rozsáhlou a citelnou nedůvěru. Všichni diváci byli náhle neuvědomělí? Vždyť ale drama líčilo současné lidi poněkud jinak... Nebo to zase svědčí o tom, že naše nové drama uprostřed svého průkopnického poslání — zcela paradoxně — zaspalo dobu? Nebo omyly byly jen důsledkem rizika?

Chceme-li hledat skutečné příčiny, musíme vidět všechny — společenské, umělecké, organizačně provozní — důvody krize. A především příčiny v dramatu samém. Neznamená to zlehčovat či vylučovat všechny významné a určující dobové vlivy a podmínky (psal jsem o nich v úvodní kapitole Síla tradice), jež působily na rozvoj či úpadek dramatu, ale základní příčinu musíme hledat ve vlastní problematice dramatu, a nikoli v tom — jak se právě v známé satirické komedii Drak je drak —, že za devaterými horami mají na prameni žábu.

Domnívám se, že zárodky nedostatků a omylů a postupně se šířící krize dramatiky byly dány hned v nástupu nového dramatu. A to v mnoha ohledech.

Brzký pokles dramatu názorně a konkrétně vidíme u jednotlivých dramatiků: Káňovi *Patroni bez svatozáře* byli slabší než Parta brusíče Karhana; Stehlíkovo *Jarní hromobití* (zejména „zásluhou“ třetího dějství) zůstalo pod úrovní Mordové rokle; Cachova *Mostecká stávka* pod úrovní Duchcovského viaduktu; Prachařova *Zlatá srdce* pod úrovní Hádaří sa o rožumné, atd. Krize dramatu vrcholí v roce 1953. Např. i Jan Drda, autor talentovaný a zralý, napsal konvenční veselohru *Romance o Oldřichu a Boženě*, kde zastaralý schematismus byl zabalen do pěkně znějících slov, šťavnatého Drdova jazyka. „Kam my se všichni hrabeme na jeho umění“ — praví Drda ve hře o hlavní postavě Oldřicha. „Jako by neměl v ruce kom-bajn, ale housle. Slyšíš, jak mu zpívá pod rukama?“

Zdá se, že další neživotnost podobných her byla evidentní už i současníkům, aspoň diváci to vystihli bystře. Schémata byla přehrána a vyčerpána, prvotní energie byla vypotřebována, falešné poetizování nudilo, zůstávala slova, slova. Neznamená to však současně, že nové drama už z počátku zabra-lo hodně z povrchu, když se jeho energie tak brzy spotřebovala?



Jihomoravské divadlo ve Znojmě uvádí Casonovu Jitku paní

Neznamená to rovněž, že drama se jaksi nevydalo správnou cestou, která by mu mohla přinést trvalejší úspěch?

Obsahem bylo naše poučnorové drama agitační revoluční tribuna — formou jakési rozmělněné a zastaralé popisně realistické žánrové obrazy ze života. Tímto rozporem trpělo od svých prvních kroků po roce 1945; nehledě už na to, že s podobnými problémy se potýkala Tylova dramatika v minulém století...

Opravdu charakteristickým znakem nástupu českého poválečného dramatu byla jakási jeho netečnost, podcenivost a nedůvěra vůči umění; přesněji řečeno: vůči formě uměleckého díla, jako by byla snad něco měšťácky vyumělkovaného a rafinovaného, falešného, co se nehodí pro revoluční chvíli. V diskusích i článcích se sice mluvilo o jednotě obsahu a formy uměleckého díla, ale v praxi to vypadalo docela jinak. (Burianova předmluva ke Káňově hře je i v tomto smyslu dost výmluvná.)

Z toho všeho nutně vyplývalo neblahé a omylné zúžení funkce umění. Složitá vrstevnatost a mnohost působení — vlastní každému uměleckému dílu — byla napořád redukována pouze na agitačnost a propagandu. Divadlo se stalo místem deklarací a školení, diváky v hledišti bolely ruce od práce. Drama se redukovalo jen na racionální složku, která však měla na publikum emocionálně působit. Co jiného než suché racionalistické konstrukce jsou dějová schémata těchto her, která se navíc během času stala naprosto stereotypní, jako by se stěhovala ze hry do hry. Postup byl vždy stejný. Drama oznámilo výrobní problém, nadšení budovatelů se rozhodlo jej zdat. Přímochařou a samozřejmě optimistickou dějovou linku narušila jediné akce cizího záškodníka, nebo kulaka, která však byla včas odhalena. Výrobní problém byl úspěšně zdat, kolektiv poučen a utužen. (Velká tavra, Lidé z Viktorky, Romance o Oldřichu a Boženě, aj.) Divadlo přestalo bavit, vzrušovat a poutat. Diváci neviděli na jevišti pravdivé a zajímavé lidi. Byla jim předkládána neduživá, učesaná schémata v podobě kategorizovaných typů, v nejlepším případě žánrové figury. Co však poutá diváky na divadle? Co jiného nás v divadle zajímá než pravdivý obraz lidí, podoba nás samých?

Stereotypní poetika nových her, která vytvářela (spolu se sovětskou dramatikou padesátých let) model žánrové, popisně realistické hry ze života, způsobila, že se tomuto modelu jednoznačně podřizovala umělecká práce divadel, včetně tak osobitého souboru, jako bylo Burianovo Děčko. Vznikla ohromná uniformita našich divadel, protože všude vévodil stejný model současné hry, všude vládl zastaralý popisný realismus. I z tohoto důvodu ztrácelo divadlo zájem diváků.

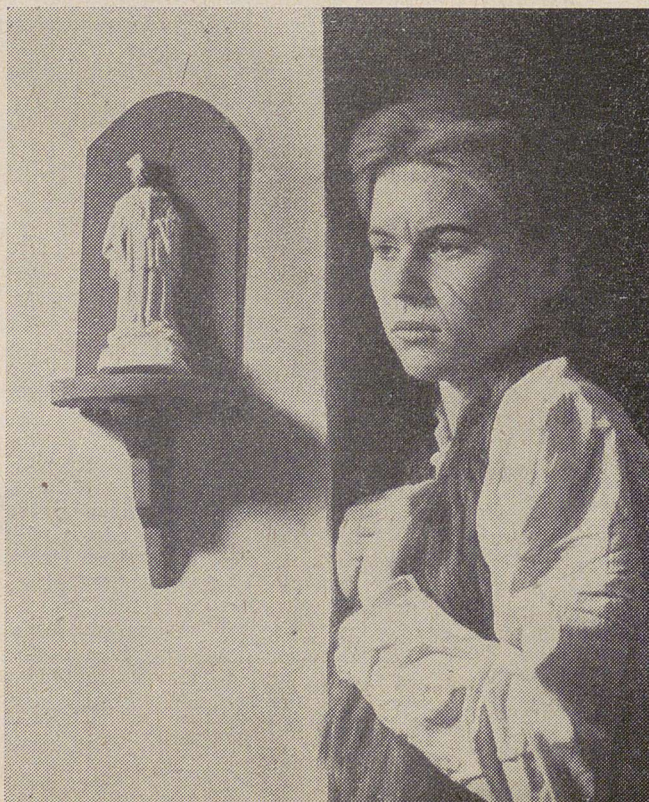
Ale především: divadlo se velmi podstatně rozcházelo s pravdou života. Proto diváci (i herci a kritici) přestali novým hrám věřit.

Titulkem jsem připomněl Šaldovu stať Umělecký paradox. Přesně zní jedna Šaldova myšlenka takto — „tvorit znamená vždy nejprve: bořit“.

Odklon mnoha diváků od českého dramatu nastal právě proto, že jim leccos pobořilo. Ano, nové drama pobořilo mnoho literátské prázdnoty, salónního povídání, zdánlivých psychologických problémů, pobořilo mnoho pozlátka a lži, a odvážně začalo hledat a stavět uprostřed života, uprostřed dělníků a rolníků, jejich práci vyzvedlo jako hlavního hrdinu her. Ale opomnělo ukazovat na jevišti živé, zajímavé a vždycky složité lidi, což se ukázalo jako opomenutí s dalekosáhlými důsledky. Výsledky zůstaly za záměry. Nepodařilo se realizovat na jevišti proces proměny skrze pravdivé lidské postavy. Drama pobořilo salóny a maloměstácké dekorum, ale málo toho pobořilo v lidech. Když si připomeneme první sovětské porevoluční hry — satiry V. Majakovského, vynikne nám, jak proti rvavému patosu skutečného básníka bylo vlastně naše nové drama krotké, zase tak česky rozšafné a lyrizující, stále milující idylu a vyhýbající se dramatickým srážkám, jak bylo ve svém revolučním boření vlažné, popisující a povídající.

Dospělo ke krizi jednak pod tlakem společenské situace v údobí kultu osobnosti, která bránila kritičtější analýze skutečnosti, a jednak vinou vlastní slabosti a nezralosti, víc než pod tíhou rizika z nově nastoupené cesty. Neboť riziko podstupuje každý tvůrce v jakékoli době a situaci, vsází-li do hry celou svou bytost. Drama přivíralo a často zavíralo oči před pravdou, nevidělo skutečnost, dramaticčnost hledalo jen v diverzantech, kulacích nebo slabošských inteligentech, ale nepátralo po rozporech tam, kde opravdu byly. Vyjadřovalo nadšení lidu, ale nezobrazovalo pravdivě život — trpký paradox, jaký může tvůrce potkat. Místo leninského ideálu mnohokrát vyhlásovalo iluze. A největší iluzí bylo, že vydávalo nadšení za všemocný a vlastně jediný zdroj pokroku a budování. Velmi pozdě — a pak s jistou kocovinou — zjistilo, že nadšení je jen afekt, spontánní projev, který nelze prodlužovat do nekonečna, že jenom nadšením nelze ve XX. století, uprostřed moderní civilizace a techniky, vyřešit složité politické, ekonomické a filosofické problémy společnosti. Slabostí a nezralostí českého dramatu bylo, že necitlivě, až slepě, vnímalo nové proměny společnosti. Proto není divu, že v roce 1953 skončilo v krizi. Skutečnost se prudce měnila, ale drama setrvačností zůstávalo ve funkci agitátora, tvrdošíjně oslavovalo nadšení, hlásalo iluze o tom, jak se lidé rychle mění; zejména tato naivní představa — společná většině her — jako by znemožňovala dramatu pochopit skutečné vývojové procesy. Pro dnešního

J. Skřenkova jako Jenůfa ve hře G. Preissové Její pastorkyňa (soubor Tyl z Brodku u Přerova) — foto K. Konečný



posuzovatele je zvlášť zarážející, jak se uspokojovalo s okamžitým dílčím úspěchem a jak málo hledělo a vidělo kupředu.

Ano, musíme si znovu uvědomit, že to nebyly jen omyly dramatiků, že hry byly součástí propagandy v údobí kultu osobnosti, jednorázově sloužily praxi. (Srovnej např. článek M. Hoznauera v 3. č. Literárních novin „Nadšení kontra kritičnost.“) Slavily i krátkozrakost praxe, slavily českou improvizaci a flikování, české koumáctví, kterak ze starých strojů vydolovat kapitál, a napořád kritizovaly inteligenci, inženýry, pracovníky výzkumu zařadily jako inkousty. Jestliže takový postup improvizace a nadšení byl plně oprávněný jen v krátkém přechodném údobí, pak dnešní politicko-ekonomické rozborů velmi pádně ukazují, jak nedomyšlené a krátkozraké (a vlastně nemarxistické) bylo ideové působení těchto her, jak se dramatici dostali opravdu kamsi do neznámých končin národního hospodářství a pomáhali propagovat zanedbávání modernizace průmyslu, vědeckého řízení ekonomiky, společnosti — to všechno na úkor jednostranného vyzvedávání pracovního nadšení.

BYLO TO NUTNÉ?

Leckdo může oprávněně namítnout: dnes se to všechno snadno kritizuje. Ovšem, náš rozbor není namířen proti dramatikům či divadlům, neklasifikuje hry jako soudruh učitel ve škole, ale směřuje k jistému poučení, které můžeme vytěžit z historie pro přítomnost, neboť už dávno bylo řečeno, že historie je matkou moudrosti. A poučení zásadní je asi v tom, že nelze dojít k cíli pomocí nesprávných nebo nevhodných prostředků. „Cíl je souhrn prostředků,“ pravil Hegel, a nedávno po něm opakoval Sartre. Filosofova věta se vztahuje nejen na politiku a filosofii, ale zcela zřejmě i na umění.

České drama v nejlepší snaze sloužit společnosti, sloužit praxi, se vydalo oklikou na nepravou cestu: místo aby zintenzívnilo své možnosti působení uměleckého na proměnu a výchovu lidí, začalo se zabývat — jak jinak než vnějškově a povrchně? — otázkami hospodářskými. Postavy reportáží a agitek, výrobních her ztratily pravdivou lidskou tvář, byly to více či méně věšáky na ideje, které chtěli autoři sdělit. Z tohoto základního rozporu pramení i všechny další omyly a nedostatky našich původních her; autoři je netvořili jako umělecká díla, ale konstruovali jako šachové partie, dokazující určitou tezi.

Nebylo to tedy přece jen osudné zabloudění? Jaký užitek přinesly nové hry? Bylo to nutné?

Ne, nejde o osudné zabloudění, bylo to asi nutné. Nová společnost vyžadovala nové umění, jehož podobu a povahu bylo třeba objevit a vybojovat. První pokusy splnily — lépe či hůře — funkci průzkumníků, kteří hledali nové cesty umění.

Může zaznít otázka: bylo přece možné navazovat na zkušenosti naší i světové kultury minulosti i současnosti?

Vývoj umění je vždy velmi složitý a probíhá poněkud jinak, než vývoj ve vědě či technice. Je na čase citovat F. X. Šaldu a jeho Umělecký paradox: *O pokroku lze mluvit právem ku příkladu v historii stroje, kde každý pozdější vynálezce a opravce navazuje na předchůdce a kde všechny možnosti, ukryté v té které mechanické ideji, uskutečňují se pravidelným růstem, stoupající posloupností, práci generací klidně a nepřetržitě na sebe vrstvenou. Ale neprávem mluví se o rozvoji v historii dramatické básně nebo obrazu nebo sochy, kde růst děje se často tím, že se odhazuje práce celých generací jako obtížný balast, kde stoupá se proti proudu tak zvaných vymožeností časových, kde každý opravdový umělecký čin stojí nepřeko-*

nán následujícím, dovršený a uzavřený svět pro sebe, který nelze opravovat nebo zlepšovat.

Tento vývojový paradox můžete si ověřiti na všech velkých uměleckých tvůrcích, dnešních i starých.

Žádný opravdu veliký básník nebo jiný tvůrce nepokračuje pravidelnou prací a stavbou na svých předchůdcích: — naopak: zavrhuje pracovní rozvoj nedaleké minulosti a přítomnosti a probíjí se přes něj do minulosti a váže tuto minulost s budoucností svým činem — přes dne-



M. Hudská v roli Marie Antoinetty ve Feuchtwangerově hře Vdova Capetová (soubor Tyl z Jablonce n. N.) — foto Červinka

šek, proti dnešku — přes včerejšek, proti včerejšku. Velikost jeho jest stejně v odvaže, kterou odmítá nakupenou práci, nakupené tak zvané vymoženosti doby — jako ve vlastním tvůrčím činu, kterým předjímá rozvoj budoucnosti. Tvořit znamená vždy nejprve: bořit. Jen sentimentální hlupci a nevědomci odlučují obojí činnost — vpravdě jest to jen dvoji slovo pro touž věc.

(Pokračování příště)

• DILIA ve své ediční činnosti nezapomíná ani na soubory malých jevištních forem. Včas předkládá souborům sborník materiálů k 20. výročí osvobození ČSSR BARIKÁDA Z ROZKVETLÝCH KAŠTANŮ, solidně sestavený Františkem Veliškem. Materiál obsahuje dvě samostatné části. První z nich je nápaditě uspořádané literární pásmo z próz i poezie našich předních autorů, nevyžaduje nikterak náročnou inscenaci. Druhou část tvoří volný výběr poezie, sestavený bez vnitřního spojení.

• Jakousi doplňující „nepovinnou“ lekcí pro „absolventy“ Radokovy režijní školy, ctiskované v prvním čtvrtletí tohoto ročníku Amatérské scény, se mohl stát středeční večer v druhé polovině ledna — pokud jste si ovšem našli čas posedět dvě hodinky před televizorem a zhlédnout přímý přenos jeho inscenace Neveuxovy Zlodějky z města Londýna v Divadle ABC. Čs. televize tímto pořadem zahájila pravidelný cyklus Zveme vás do divadla, jímž chce svým divákům přibližovat pozoruhodné inscenace pražských i mimopražských divadel. Třebaže každá divadelní inscenace televizním přenosem i při sebevětší snaze kameramanů a režiséra poněkud utrpí, jistě seriál divadelních přenosů zůstane vítanou příležitostí seznámit se s výsledky práce mnoha našich předních scén, kam bychom se jinak jen těžko dostávali. Televize si pro tento cyklus našla povolaného a sympatického komentátora ve Václavu Voskovi, který nejen přednesl informativní úvodní slovo, ale navíc v přestávce přenosu hovořil — letmo sice, ale přesto zajímavě — s Alfrédem Radokem o jeho názorech na moderní divadlo vůbec a o režijní práci zvláště. Doufejme, že celý cyklus tak slibně, jak začal, bude ved

SPECIFIKA OCHOTNICKÉ DRAMATURGIE

Obecně vzato neexistuje žádná specifická ochotnická dramaturgie. Dramaturgie stejně jako režie, tvorba herecká, výtvarnická či hudební tvoří nutnou složku divadelního umění. Zvláštní postavení dramaturgie je v tom, že se výrazně orientuje na literárně dramatickou předlohu a že časově předchází práci herce, režiséra a ostatních tvůrců. Dramaturgie patří do období příprav a počátku tvorby divadelního uměleckého díla. To znamená, že umělecká koncepce divadelního souboru (proč hraje divadlo, co tím sleduje, k čemu se chce vyjádřit apod.) se rodí v praktické dramaturgii. Hledání textu, který vyhovuje představám dramaturga o budoucím díle, stejně jako působení dramaturgovi známých dramatických děl vede k rozhodnutí, jež pak dává do pohybu složitý mechanismus divadla. Dramaturgie v tomto období musí nutně spolupracovat s režii.

Dramaturgie tedy vytváří umělecký názor souboru, vytváří rámcový program kolektivu a vybírá konkrétní literárně dramatické dílo, které je základem procesu divadelní umělecké tvorby. Konkrétní divadelní inscenace pak manifestuje názor tvůrců na život, společnost, svět a často i na umění a vede k uměleckému poznání. Nelze jednoznačně určit, jaký je technický postup. Jednou je tu například umělecká představa a k té se hledá literární předloha. Jindy předloha sama představu nebo i program souboru vyvolá. Často jde o působení z obou stran.

Z toho, co bylo řečeno, plyne, že dramaturgie spolu s režii sjednocuje umělecký názor kolektivu, dává odpověď na otázku, co pokládají za umění obecně a co za divadelní umění, kde v kontextu historického vývoje divadla navazují, kde boří, které konvence uznávají a které ne apod.

Dramaturgie je důležitou složkou přípravy a počátku divadelní umělecké tvorby. Nelze tedy dát nějaký návod na to, jak dramaturgii dělat, stejně jako nelze naučit samotné umělecké tvorbě. Je však možno vytvořit objektivní předpoklady pro dobrou práci dramaturga v tom, že se objasňují základní principy dramaturgie, a dále je možno vypracovat technické pomůcky, např. bibliografii divadelní estetiky a teorie a bibliografii divadelních her. Je to jen malá pomoc, zbytek tvoří subjektivní podmínky toho, kdo dramaturgii dělá: jeho vzdělání obecné a speciální, znalost divadelních textů a jejich soustavné studium, úzká spolupráce s režisérem, případně s herci, výtvarníkem apod. To je ono spojení obecného programu s konkrétním uměleckým dílem, jak se objevuje v konečném výsledku — inscenaci. Souvisí to s tím, čemu říkáme dramaturgicko-režijní výklad hry.

V tomto dosud uvažovaném směru tedy neexistuje žádná specifická dramaturgie ochotnická nebo profesionální. Například, přijmeme-li zásadu, že těžiště amatérské umělecké tvorby je právě v oblasti tvorby, pak složka dramaturgie projevující se v přípravě a počátcích divadelní umělecké tvorby nemůže být jiná u amatérských souborů ve srovnání s profesionálními. Specifika se objevuje až v té oblasti, v níž dramaturg bere v úvahu složení a kvality souboru, zejména jeho hereckých sil, jeho uměleckou úroveň, vybavenost a schopnosti. V tomto smyslu je pak specifická dramaturgie každého divadelního souboru. Lze však zcela empiricky vystopovat specifičnost jednotlivých skupin amatérských souborů: špičkové, průměrné, soubory mladých, dětské soubory apod.

Tak zvané dětské divadlo přináší zcela samostatné problémy. Zde ovšem už nejde o dramaturgii v tom smyslu, jak jsme o ní hovořili shora, neboť se nejčastěji využívá některých prvků divadla pro účely pedagogické. Je však nutno připustit výjimku tam, kde se s dětskými interprety

(úmyslně neříkáme s herci) sledují umělecké cíle. V takových případech však těžiště umělecké tvorby spočívá na režisérovi a pak musíme připustit i přípravnou práci dramaturgie v onom širokém slova smyslu jako složku umělecké tvorby.

Specifika ochotnické dramaturgie se může tedy objevit jen v oblasti úvah o silách, schopnostech a vyspělosti souboru, s nímž dramaturg spolupracuje. Zde je nejmarkantnější rozdíl oproti profesionálním divadlům, která ve svém úhrnu mají k dispozici relativně vzdělané, vyspělé a školené síly herecké. Z tohoto hlediska můžeme pracovní rozdělit amatérské soubory do čtyř skupin:

1. Špičkové soubory s relativně zkušenými herci, ovládajícími základy herecké techniky, se zkušeným a vzdělaným režisérem v čele.

2. Průměrné soubory, začínající nebo i delší dobu pracující, které se opírají o několik talentovaných herců. Tyto soubory pracují nejčastěji s nadšením a touhou hrát divadlo.

3. Soubory mladých lidí, které divadlo přitahuje a kteří nechtějí dělat tradiční divadlo.

4. Dětské soubory, obvykle vedené zkušeným režisérem nebo pedagogem.

Rozdělení není dogma, existuje řada mezistupňů a často též soubor kolísá. Proto zdůrazňujeme pracovní charakter tohoto rozdělení.

Zvláštnost dramaturgie prvních dvou skupin spočívá v tom, že zdárný výsledek tvorby je značně omezen technickými možnostmi souboru a dramaturgie musí k těmto možnostem přihlížet a tím se výrazně v tomto bodě liší od profesionálního divadla. Tím není řečeno, že toto hledisko i u profesionálního divadla nehraje roli, jde ovšem o výraznou relaci, která může být zcela objektivně zjištěna mezi špičkovým souborem amatérským a třeba jen průměrným profesionálním divadlem v oblasti, kterou nyní sledujeme. Z těchto důvodů např. musí dramaturgie i špičkových amatérských souborů vyloučit ze svých úvah převážnou část vrcholných dramatických děl minulosti i současnosti. Vychodisko hledá ochotnická dramaturgie buď v tom, že kapituluje od podstaty dramaturgie a zužuje ji na pouhý výběr her, bez dalších nároků, jen aby hra mohla být obsazena a hrána; nebo nekapituluje před dramaturgií a orientuje se na určitý typ dramatických předloh, které je možno snadněji realizovat.

Budeme se pochopitelně zabývat druhou alternativou a pokusíme se zjistit, jaká je to oblast her, v níž si soubory uvedených skupin vybírají. V podstatě existují dva velmi výrazné typy dramatických textů, které do značné míry určují výběr konkrétních her v praktické ochotnické dramaturgii. První typ tvoří tzv. hry problémové (někdy jim říkáme hry à la thèse), druhý typ tvoří hry, které se zmocňují skutečnosti totálně, komplexně. Problémová hra v podstatě dokazuje a argumentuje předem danou tezi. (Teze je stanovisko, tvrzení, které někdo předkládá, nebo chystá se potvrdit argumentem — W. Kerr: Jak nepsat hru, str. 52.) Hra zmocňující se světa komplexně přináší poznání zprostředkované přes jednání postav, aniž toto poznání lze shrnout do jednoduché teze. Má ovšem téma. (Téma je předmět, či námět diskuse — W. Kerr; tamtéž.)

To má několikéré důsledky:

Problémová hra nevytváří velké lidské charaktery, neboť by se nevešly do předem připraveného plánu, jímž má být teze argumentována. V nejkrajnější poloze je problémová hra nudná, v opačné poloze je argumentace teze narušována vznikajícím lidským typem a charakterem. Hra, která se zmocňuje skutečnosti totálně, má základní téma, ukazuje jednající postavy v celé skutečnosti, se vši problematikou. Poznání nemůžeme formulovat v jednoznačný problém. Takové redukování tyto hry nesnášejí. Vytvářejí velké lidské typy a charaktery opět ve vši komplexnosti a složitosti.

Z toho dále plyne, že dramaturg amatérského souboru raději sáhne k problémové hře, v níž může snadno vystopovat základní myšlenku, problém, tezi. Je lehčeji realizovatelná v divadelní inscenaci a je to o to snadnější, o co jednodušší teze je hrou argumentována nebo často jen ilustrována. Dále záleží na způsobu argumentace nebo ilustrace a zde se už opět objevuje dělení, které jsme si z praxe pracovní vytvořili.

Špičkové amatérské soubory čerpají z oblasti problémových her, které se blíží pólu, v němž se postavy hry snaží autorovi dostat z předem připraveného schématu. Vybírají si hry, jejichž teze je složitější v tom smyslu, že vychází z komplikované situace moderního světa a případně ji složitěji argumentují. Z našich her sem patří např. Pávlíčková dramata (Labyrint srdce, Zápas s andělem). Do této oblasti patří i loni uvedená hra Igora Rusnáka Lišky, dobrá noc, Karvašovy hry (Antigona a ti druzí, Půlnoční mše). Patří sem Kohoutova tvorba původní i upravovaná, dále Čapková Matka, Bílá nemoc, RUR. U klasických her je situace poněkud komplikovanější v této oblasti, protože rozdílná situace společenskohistorická přináší různou míru komplikovanosti problémů a s tím souviselo i vedení argumentace, tvorba žánrů apod. Rozdíly vyplynou, položíme-li vedle sebe např. Ibsenova Strašidla nebo Noru, většinu komedií Klicperových, nebo některé komedie Molièrovy. Ze současné světové dramatické produkce patří do této oblasti např. Hubalek: Hodina Antigony, Figueiredo: Liška a hrozný, Miller: Všichni moji synové.

Ve všech citovaných hrách přes rozdílnost doby, charakteru problémů v nich dokumentovaných a žánrů lze vystopovat svár mezi konstrukcí důkazu teze a vznikem velkých lidských charakterů. Ve všech případech je patrna snaha přesvědčit o svých názorech solidní důkazní expertizou. Nejde nikdy o primitivní teze a primitivní důkazy.

Do druhé skupiny (hry zmocňující se skutečnosti komplexně) například patří téměř celý Shakespeare, z mladších klasiků převážná část pozdní tvorby Ibsenovy (Divoká kachna, Hedda Gablerová), Čechov, Miller: Smrt obchodního cestujícího, Tennessee Williams: Konečná stanice touha. Z našich pak bří Čapkové: Ze života hmyzu, z poslední tvorby obě hry Hrubínovy, Aškenazyho Host a zejména Majitelé klíčů Milana Kundery, poslední hra Topolova Konec masopustu a konečně i Havlova Zahradní slavnost. Všechny tyto hry mají témata, nelze je redukovat na tezi. Z vnitřní struktury uvedených her plynou i různé nároky při divadelní tvorbě. Hra problémová podrobuje člověka problému a jeho argumentaci. To znamená zjednodušení a snadnější práci amatérskému herci, který ke zjednodušení inklinuje. Maximálně se režisér snaží nezjednodušeně a zábavně vyjádřit položený problém a jeho argumentaci.

Soubory, které jsme nazvali průměrnými, sahají k problémovým hrám střední kategorie, které se buď vzdávají zápasu o lidský charakter jednajících postav a v nichž teze vyhrává svůj souboj, nebo čerpají z oblasti popisného realismu, kde hra tím, že v podstatě popisuje vnějším způsobem jednání lidí, argumentuje položenou tezi. Popisný realismus v divadle nemůže jít za hranice problémové hry, protože není s to komplexně o světě vypovídat. Ostatně u nás souvisí s národním obrozením a s národně buditelským posláním divadla (což je v podstatě opět teze). Patří sem česká divadelní klasika: Jirásek zcela, některé hry Tylovy (ne například Drahomíra), Mršíkova Maryša, hry Gabriely Preissové, Stroupežnický, J. Gregor-Tajovský, z novějších Stehlíkovy hry (Mordová rokle), Karvašovy hry (Diplomati, Meteor), hry Blažkovy, Dietlovy apod.

Jde vlastně o další stupeň zjednodušení, který méně zkušeným souborům vyhovuje a navíc ještě inscenační praxe těchto souborů v zárodku potlačuje i zdání postav her vymknout se z postavení argumentu. Čím větší je v tomto směru svár postav se schématem, tím žalostnější bývá výsledek v konečné inscenaci těchto souborů a z druhé strany u popisného realismu může amatérský herec snadněji jednající postavy vytvářet, protože čerpá ze své zkušenosti,

využívá vlastního typu a přitom se stačí soustředit na vnější projevy.

Pokud jde o soubory mladých lidí, kteří nejvíce inklinují k netradičním formám divadla, je situace velmi složitá. Tyto soubory jsou nesusměřitelné s profesionálním divadlem právě proto, že jde o mladé lidi. Jejich názor na život, umění a divadlo je často protikonvenční. Tuší slabiny problémových her a protikonvenčnost je odcizuje popisnému realismu. To všechno vedle jiných vlivů táhne tyto soubory k textům, které mohou podle nich komplexněji vypovědět názory mladých lidí na svět. Činí tak většinou pro pochopitelnou nemožnost hrát Sofokla, Shakespeara nebo Millera cestou důrazu na slovní vyjádření svých názorů. Přichází na pomoc kabaret, scénka, písnička, vtip, aforismus apod., což ve svém souhrnu dává hlubší výpověď o současném světě a názorech tvůrců než třeba Otec nebo Naši furianti. Dramaturgie má ovšem přes zdánlivě svízelnou situaci velké možnosti výběru při práci s montáží nedramatických textů apod. Oblast těmito soubory opomíjená jsou moderní aktovky, které jim mohou velmi přispět při hledání vhodných textů (Havel: Anděl strážný, Hoffmeister: Nevěsta, Mrožek: Karel; některé drobné scénky Voskovce a Wericha, např. Knihkupectví apod.). Tyto texty mají velmi blízko k tomu, co chtějí tyto soubory, jsou však podstatně lepší než mnohé samozásobitelské výtvořiny. Oblast výběru je tu nejkomplicovanější, ale také nejširší.

O zvláštnosti dramaturgie divadla hraného dětmi jsme se již zmínili. Protože převážně jde o pedagogické cíle, k nimž se některých prvků divadla užívá, nelze zde z obecného hlediska hovořit ve stejné rovině, jako u skupin dospělých nebo mladých souborů. Zobecnění by se mohlo pohybovat převážně v rovině pedagogiky, což by si vyžádalo samostatnou práci, která je odlehla našim úvahám o amatérské dramaturgii.

★

Ústřední poradní sbor pro divadlo se v minulém roce zabýval touto problematikou a ustavil zvláštní dramaturgickou sekci, jež se i na stránkách Amatérské scény několikrát pokusí o konkrétní dramaturgické podněty, kterými by bylo možno přispět k řešení současné společenské platnosti jednotlivých skupin amatérských souborů. Výsledkem činnosti dramaturgické sekce je i naše dnešní úvodní úvaha.

Dr. ZDENĚK KOKTA

Jindřův záběr z inscenace Hubalkovy hry Hodina Antigony v provedení ZK Dolu J. Šverma v Chomutově



REŽIE

Alfréd Radok

N. V. GOGOL

ALFRÉD RADOK

III. dějství

Pokoj v domě Agaty Tichonovny.

Výstup 1.

Agata Tichonovna sama, pak Kočkarev.

- 1 Agata: To je opravdu těžká věc — taková volba! Kdyby byl jeden, nebo dva, ale hned čtyři: [a ty teď vybírej! Nikanor Ivanovič není ošklivý, ačkoli je trochu vychladlý; Ivan Kuzmič taky ošklivý není. A abych řekla pravdu, Ivan Pavlovič je sice trochu tlustý, ale zato muž jak se patří. Co mám tedy, prosím, dělat? Baltazar Baltazarovič je zas muž plný důstojnosti a vnukající úctu. Ani povědět nemohu, jak je těžko se rozhodnout! Kdyby tak člověk mohl dát ústa Nikanora Ivanoviče pod nos Ivana Kuzmiče, přidat k tomu trochu nenucenosti Baltazara Baltazaroviče a spojit ji s figurou Ivana Pavloviče — hned bych se rozhodla. Ale takhle — jdi a rozmysle se;] až mě z toho hlava bolí. Myslím, že bude nejlíp nechat rozhodnout los. [Spolehnout se na vůli boží:] koho vytáhnu, toho si vezmu. [Napíšu každého na lístek, stočím jej do trubičky, a ať se stane, co se stát má.] [Jde ke stolu, vyndá nůžky a papír, nařeže lístky a stáčí je, hovoří dál.] Neblahý je život děvčete, zvláště zamilovaného. Žádný muž nepochopí, ba ani pochopit nechce. Tak — už jsou všichni! Teď je dáme pěkně do kabelky, zamhouříme oči, a ať se stane, co se stát má.
- 2 [Vloží lístky do kabelky a míchá je rukou.] Hrůza! ...] Kdyby Bůh dal a já vytáhla Nikanora Ivanoviče! Ne, proč právě toho? Raději Ivana Kuzmiče. Ale proč Ivana Kuzmiče? Proč by ostatní byli horší? ... [Ne, ne, nechci ... ať přijde, kdo přijde.] [Hrabe se rukou v kabelce a vytáhne místo jednoho lístku všechny.] Uch! Všichni! Všechny jsem vytáhl! A srdce mi tluč, jako by se chtělo rozskočit! Ne, jednoho, jednoho! Jednoho jenom! [Vloží do kabelky lístky a míchá.] [V tom okamžiku vejde tiše Kočkarev a postaví se za ní.] Ach, kdybych tak vyndala Baltazara ... co to říká! Nikanora Ivanoviče ... Ne, nechci, nechci! Koho osud dá, koho dá osud! Kočkarev: Vyndejte Ivana Kuzmiče, ten bude ze všech nejlepší. Agata: Ach! [Vykríkne a zastře si oběma rukama obličej, bojíc se ohlédnout.] Kočkarev: Co jste se tak lekla? Nebojte se, to jsem jen já. Na mou duchu, vezměte si Ivana Kuzmiče!

- 1 Vše vyzdobeno. Čtyři stoly v místnosti. Jídlo, stříbro, lahve, přebory, sklenky — viz plán. Kočkarev: Za oknem A. Snaží se přilákat Arinu. Arina: Pláče. Zdobí stoly. Právě přichází ke stolu A, uvidí Kočkareva, jde za ním do chlívků A. Duňaska: Na štaflích, čistí lustr, zastrkuje do něho svíce ... Agata: Odřikává zatím svůj monolog.
- 2 Kočkarev: Přichází [za souhlasu Ariny] a překvapí Agatu. Štěpán: Jde s bednou hned za Kočkarevem, bednu odkládá poblíž A — pak odejde. Arina: Přejede z A na C. Skrytě ze dveří C pozoruje jednání Kočkareva s Agatou.

V „epizodní“ roli Duňasky A. Morávková



- Agata: Jej, já se stydím: vy jste poslouchal.
[Kočkarev: To nic, to nic; vždyť patřím do rodiny, přede mnou se stydět nemůžete; ukažte svou tvářičku.
Agata (odkrývají napolo obličej):
Jej, já se ale opravdu stydím.
Kočkarev: Vezměte si Ivana Kuzmiče
Agata: Jej.
[Vykríkne a zastře si zase tvář rukama.]]
Kočkarev: Opravdu, je to vzácný člověk, zdokonalil své oddělení... slovem... zázrak, a ne člověk.
Agata (odhaluje pomalu tvář):
Jak? A co ten druhý? Nikanor Ivanovič je přece taky hezký člověk.
Kočkarev: Ten? To je houbec proti Ivanu Kuzmičovi.
Agata: A proč?
3 Kočkarev: To je přece na dlani. Ivan Kuzmič, to je člověk... povídám vám, to je člověk... no, to je člověk... no, k pohledání člověk.
Agata: A Ivan Pavlovič?
Kočkarev: A Ivan Pavlovič je houbec, všichni jsou houbec.
Agata: Všichni?
4 Kočkarev: Sudte sama, srovnávejte: to je nebe a dudy; na jedné straně Ivan Kuzmič! Na druhé ten plevel: Ivan Pavlovič, Nikanor Ivanovič, čert ví, co jsou zač!
Agata: Ale jsou přece tak — ... slušní.
Kočkarev: Slušní! — Dráči, surovci, rváči! Chcete dostat druhý den po svatbě nabančeno?!
Agata: Ach, panebože! To by bylo — nic horšího by se mi nemohlo stát.
Kočkarev: To bych řekl! Není nic horšího!
5 Agata: Tak podle vás by bylo nejlíp vzít si Ivana Kuzmiče?
[Kočkarev: Ivana Kuzmiče; ovšem, že Ivana Kuzmiče.
(Stranou.)
Tohle bychom, jako měli. Podkolesin sedí v cukrárně, měl bych pro něho honem skočit.
Agata: Tak vy myslíte Ivana Kuzmiče?]
6 Kočkarev: Jiného ne než Ivana Kuzmiče.
Agata: A těm ostatním odřící?
6 Kočkarev: Samo sebou odřící.
Agata: A jak to mám udělat? Já se stydím.
6 Kočkarev: Proč se stydět? Řekněte, že jste ještě mladá a že se ještě nechcete vdávat.
Agata: Nebudou tomu věřit a začnou se vyptávat: co, jak, kterak.
7 Kočkarev: Když to chcete skončit jedním rázem, tak jim jednoduše řekněte: „Sypťe odsud, hadrníci!“
Agata: [Jak bych mohla něco takového vyslovit!
Kočkarev: Jen to zkuste: uvidíte, jak vypadnou.
Agata: Ale vždyť to bude, jako bych jim nadávala.
Kočkarev: Ale vždyť už je nenávidíte, tak je to jedno!]
Agata: Ale to není hezké... rozzlobí se.
Kočkarev: To toho bude, když se rozzlobí! Kdyby to mělo mít nějaké následky, to by bylo něco jiného; ale ti — ti vám nejvýš naplívají do obličeje a bude...
Agata: Tak vidíte!
(Zvonek.)
Kočkarev: Ale co je na tom? Jiným naplivali taky a kolikrát, na mou čest! Znáám jeden případ: mužský jako obraz, krev a mlíko; mořil svého šéfa a trápil o přidavek ke gázi tak dlouho, až se milý šéf dožral a naplival mu do obličeje, na mou duši! „Tady máš, povídá, ten svůj přídavek a plav, darebáku!“ Ale přídavek mu přece jen dal. Co tedy na tom, že naplívá? Něco jiného by bylo, kdyby nebyl po ruce šátek, ale on jej měl pěkně v kapse — vyndal [jej] a utřel se.

3 Rozbalování bedny.

4 Vybalil trpaslíka, nese ho Agatě.

5 Obdivuje trpaslíka.

6 Kočkarev se postavil pod štafle, dívá se Duňašce pod sukně, obtěžuje ji, Duňaška vykřikuje, hihňá se, Kočkarev přitom mluví s Agatou, která se „stydí“.

7 Duňaška slézá se žebříku, odnáší žebřík na C, ale v tu chvíli ji zastihne na C zazvonění. Duňaška opře tedy žebřík jen o dveře C a jde na A a pak otevřít do D.

Autorem snímků z Radokovy inscenace Ženitby v Komorním divadle je M. Tůma



- 8 [[V předsíni je slyšet zvonění.]]
Někdo jde: asi z nich; nemám chuť teď se s nimi setkat. [Nemáte tu jiný vý-
chod?]
- 9 Agata: [Arciže máme. Zadní schody.] Ale abych pravdu řekla, já se celá třesu.
Kočkarev: To nic, jenom neztrácejte kuráž! [Sbohem!
[Stranou.]]
Přivedu co nejrychleji Podkolesina.]
- V ý s t u p 2.
Agata Tichonovna, Čubkin.
- 10 Čubkin: Přišel jsem, milostivá, schválně o něco dřív, abych si s vámi pohovořil
o samotě a v klidu. O úřední hodnosti víte, myslím, už všechno: jsem koležský
asesor, představení mne mají rádi, podřízení mne poslouchají...
- 11 Nedostává se mi jen jednoho: družky života.
Agata: Ano, prosím.
[Zvonek.]
Čubkin: Teď jsem družku života našel. Tou družkou jste vy. Řekněte rovnou:
ano, či ne?
[[Dívá se jí na rámě, stranou.]]
Tohle, panečku, není žádná žízala, jako bývají tyhle Němky — ta má něco na
sobě.]
Agata: Já jsem ještě tuze mladá... mám na vdavky ještě dost času.
Čubkin: [Panebože, proč tedy dohazovačka lítá jako posedlá?] Chcete snad říci
něco jiného — vyslovte se...
- 12 [[Je slyšet zvonění.]]
[Klepání.]
[Hromě! Člověk se nemůže ani jak se patří dostat do proudul]
- V ý s t u p 3.
Tytéž osoby a Ževakin.
- 13 Ževakin: Odpusťte, milostivá, přišel jsem snad trochu brzy.
[Obrací se a vidí Čubkina.]
- 14 Ach, tady už je... Uctívá poklona, Ivane Pavloviči!
Čubkin: [[stranou]]
[v objetí]
Já ti stojím o tvou poklonu!
- 15 [Stranou.]
Tak jak, milostivá? Řekněte jen slovíčko: ano, či ne?
[[Je slyšet zazvonění.]]
[Klepání.]
Zas někdo [zvoní]!
[Odplivne si vztekle.]

V ý s t u p 4.
Tytéž osoby a Anučkin.

- 16 Anučkin: [Přicházím snad, milostivá, dřív, než poručí a přikazuje slušnost
a dobrý mrav...]
[Vida ostatní, vykřikne a zdraví.]
Moje poklonal Ach vida, Baltazare Baltazaroviči...
Ževakin: [objímá Anučkina]
Ach vida, Nikanore Ivanoviči...
Anučkin: [objímá postupně dále Čubkina]
Ach vida, Ivane Pavloviči...!
Čubkin: [[stranou]]
[v objetí]
Vlez mi na záda s tou svou pokladnou! [Sám rohatý tě přinesl,] proč sis ne-
zlámal ty své hubené jedenáctky, [než sem došels?]
[[Nahlas.]]
[A opět se otočí na Agatu.]
- 17 Tak co, milostivá, rozhodněte se, já jsem člověk práce, moc času nemám: —
ano, či ne?
Agata [zmateně]:
Ne, není třeba, není třeba...
[Stranou.]
Nevím sama, co mluvím.
- 18 Čubkin: Jak „není třeba“? V jakém smyslu „není třeba“?
Agata: Nic prosím, nic... Nemluvím o tom...
- 19 [Nabývající odvahy.]
Sypte odsud...!
- 20 [[Stranou praskne rukama.]]
- 21 Panebože na nebi, co jsem to řekla?
Čubkin: Co „sypte“ odsud? Co to znamená „syptat“? Račte dovolit, co tím sypaním
myslíte?
[Založí si ruce v bok a dívá se na ni hrozným pohledem.]
Agata [se mu podívá do obličeje, vykřikne]:
Jej, nabančí, nabančí!
- 22 [Uteče. Čubkin stojí s ústy dokořán. Na pokřik přiběhne Arina Pantěleimonovna,
podívá se mu do obličeje, vykřikne: to víš, že [taky že] nabančí! [A uteče.]]
Bodejt by nenabančil!
- 23 Čubkin: No tohle! Co je to za komedii?

- 8 Vložka:
Čubkin [nevejde do místnosti, jen
hlas] Doma?
Duňaška [hlas] Doma, prosím.
- 9 Kočkarev se skryje za A, čeká, až
projde dveřmi Čubkin, pak odchod.
Proklouzne dveřmi A — za dveřmi
je slyšet zaječení Duňašky, jak ji
obtěžuje Kočkarev.
- 10 Ječení Duňašky za scénou — Agata
se jde podívat, co to ječí — jde na
schodiště C.
- 11 Čubkin jde až na schodiště C, přitom
útočí na Agatu, která před ním ješ-
tě ustoupí.
- 12 Čubkin ustoupí za kamna. Důvod:
chce se podívat, kdo klepe. Stává
se neviditelným pro přicházejícího
Ževakina.
- 13 Ževakin: Příchod na A, také přichází
s kyticí jako Čubkin, ale zprvu ho
nevidí, protože Čubkin je nyní kryt
kamny.
- 14 Ževakin: Obejme Čubkina — vzájem-
ně se objímají.
- 15 Čubkin: Opět se otáčí k Agatě, pře-
dešel Ževakina, to znamená: Ževa-
kin stojí za Čubkinem.
- 16 Anučkin: Příchod, hned však vidí že-
nichy. Má velký pukét.
- 17 Kočkarev: Příchod. Vykukuje ve dve-
řích A, dává znamení Agatě, aby
se odhodlala ženichy vyhodit.
- 18 Čubkin jde ještě blíže proti Agatě,
proti schodišti C. Anučkin a Ževakin
jdou současně s Čubkinem proti
Agatě.
- 19 Agata: Jako by se bránila, vlezte za
žebřík, který hodí proti ženichům;
žebřík [šťafle] padne na prostřený
stůl B, který demoluje.
- 20 Duňaška: V téže chvíli, kdy padá
žebřík, přichází na A, vyprskne smí-
chy, pak do všeobecného zmatku
ječí smíchy — prohlíží si ženichy,
kteří ustupují. [Pravděpodobně zů-
stane na A až do odchodu Ariny
a Agaty.]
- 21 Kočkarev: Padá žebřík. Vidí pohromu
— smích. Skryje se na A, ale za
kamna.
- 22 Arina: Vyjde ze dveří C, vezme zou-
falou Agatu do náruče, v dorozumě-
ní s Kočkarevem přivukuje: „to víš,
že nabančí, bodejt by nenaban-
čil...“ — a odvádí Agatu do dveří
C.
- 23 Duňaška: Utíká z A na C, vezme žeb-
řík, kterým rozhání ženichy, kteří
se chtějí vrhnout za Agatou a Ari-
nou. Duňaška žebřík odnáší dveřmi
C pryč.

REDAKČNÍ POZNÁMKA

Gogolův text a Radokova režijní kniha jsou přetištěny podle stejných zásad jako v prvních dvou lekcích. Redakční ko-
mentář k této a poslední lekci otiskneme v příštím čísle Amatérské scény, kde cyklus zakončíme. Pro ty z vás, kdo
pozorně čtou naše lekce, máme návrh: Napište nám, co si sami myslíte o dosud zveřejněných ukázkách, čeho se doha-
dujete o Radokově režijní metodě, zda a jaký má pro vaši práci význam seznamování s prací našich předních režisérů,
přejete-li si pokračování. Nejlepší odpovědi odměňovat nebudeme, ale poctivě zodpovíme každý dotaz a odpovědně uvá-
žíme každý seriózní námět k obsahu Amatérské scény.

Začali jsme tím, co si Kamil Marek myslí o amatérském divadle, zda má vůbec v dnešní době smysl hrát amatérsky divadlo. Řekl mi:

Myslím si, že i v současné době má smysl dělat ochotnické divadlo. Nedomnívám se, že by to byla jen zábava. Amatéri leccos tím, že dělají divadlo, získávají. Poučují se a vzdělávají. Ostatně považme, co všechno v minulosti ochotnické divadlo naší kultuře dalo, kolik znamenitých umělců vyšlo z ochotnického divadla, jaký význam mělo ochotnické divadlo v obrozené době pro národní uvědomění, jakou divadelní tradici u nás pomohlo vytvořit. Ale amatérské divadlo je i dnes stále živé a pomáhá vytvářet zájem o divadlo a umění. Od samotných amatérů vyžaduje především lásku, obětavost a často si žádá převážnou část osobního času toho, kdo se mu chce věnovat. S tím časem je největší potíž. Moje zkušenosti se soubory v poslední době ukazují, že lidé mají nějak stále méně času, vznikají potíže se směrností, takže často soubor nedostuduje hru právě proto, že se členové nemohou řádně scházet. Tím víc je třeba obětavosti a trpělivosti při studiu, když navíc uvážíme, že stoupají i nároky na amatérské inscenace. Dalším problémem je složení souborů. Zjistil jsem, že ve většině souborů převládá tak zvaný střední věk amatérů, potom jsou staří dlouholetí ochotníci a konečně nastupuje nejmladší generace. Zde jsou největší problémy, protože mladí lidé se pro práci v amatérském divadle leckde dost těžko získávají. A je to otázka dost zásadní, myslím si, že by se pro vyřešení generačního problému mělo něco organizačně udělat. Já jsem se přesvědčil, že pro získání mladých lidí jsou důležité výsledky práce. Jestliže vidí dobrý výsledek, jsou ochotni pokračovat v práci. Je to otázka taktu, určitého pedagogického přístupu k nim a s tím konečně úzce souvisí i problém vedoucích souborů. Mladí lidé by měli mít stále pocit tvořivé práce. Jen ta je dovede zaujmout, nadchnout, takže se pak sami dožadují pokračování. Je-li v souboru schopný vedoucí, který dovede vést, který dovede odhadnout možnosti mladých lidí, který dovede vhodně stupňovat nároky, pak nepochybně mladé získá. Zajímavé přitom je, a to jsem si také ověřil, že mladí lidé velmi brzo poznají, jestli ten, kdo stojí v čele, něčemu rozumí, něco umí. Jestliže zjistí opak, ztrácejí zájem, což je zcela pochopitelné.

Na tomto místě jsem Kamila Markovi do jeho úvah zasáhl a upozornil na zajímavý rozpor, který se ukazuje. Na jedné straně objektivně zjištělný nedostatek času u některých mladých lidí a na druhé straně naprostá neohospodárnost s volným časem u jiných mladých lidí. Poukazují na to, že ve svém zaměstnání se u soudu často setkávají s mladými lidmi, kteří nemají naprosto žádné zájmy, kteří tráví svůj volný čas, myslím čas po zaměstnání, tak, že se doslova flákají po městě nebo po vesnici, nečtou, nezajímají se

o veřejný život, léta nebyli v divadle a dokonce i do kina chodí jen zřídka.

Ano, to je pravda. Tím spíš však by mladí lidé měli být získáni pro nějakou zálibu, a myslím si, že na příklad amatérské divadlo by takovým mladým lidem, o nichž hovoříš, pomohlo rozšířit obzory a dát jim to, co se jim nedostalo například v rodině, ve škole a podobně. Poznali by, co jim doposud bylo utajeno, poznali by, co to tedy je divadlo a umění, a otevřely by se jim tak nové, nepoznané světy. A stalo by se tak cestou zábavnou, cestou tvořivé práce. V tom vidím také velký etický význam amatérského divadla. V tomto smyslu je možno hovořit o etické výchově, která ostatně tak úzce souvisí s uměním. To všechno by měli mít na mysli ti vedoucí souborů, kteří s mladými lidmi pracují. Já si vůbec myslím, že velmi často v souborech chybí trpělivost k získání mladých lidí.

V dalším rozhovoru se ptám Kamila Marka na jeho osobní zkušenosti při práci se soubory.

Když jsem v roce 1955 přišel do Olomouce, hned jsem se zapojil do spolupráce s amatérskými soubory. V těch letech se pořádaly nejružnější kursy v oblasti bývalého Olomouckého kraje. Tyto kursy byly trojího druhu, protože soubory byly rozděleny do tří kategorií. U těch začínajících souborů šlo opravdu o základy divadelní práce, hovořilo se o jevištní řeči, o práci režiséra, o práci herce, vsunovaly se obvykle i ukázky ličení a cílem bylo, aby se zájemci v co nejkratší době co nejvíce dozvěděli. U souborů druhé kategorie byly už vyšší nároky, věnovalo se víc času rozborům her, podrobně se rozebírala práce jednotlivce na konkrétní roli, pracovalo se na vztazích mezi jednajícími osobami

apod. U nejvyspělejších souborů jsem obvykle volil jinou taktiku. Chtěl jsem, aby se režiséři a herci, kteří obvykle již prošli různými školeními a kursy, naučili pracovat samostatně na konkrétním divadelním úkolu. Jezdil jsem na zkoušky, nechal jsem soubor pracovat samostatně a toliko jsem jej usměrňoval, nebo jsem s režisérem konkrétní problémy samostatně probíral a on je pak sám pod mým dohledem uskutečňoval. Snažil jsem se vždycky u těchto vyspělých souborů podporovat autoritu režiséra, u něhož jsem poznal vážné záměry a talent. Myslím si, že by obdobné typy vzdělávání ochotníků měly být uskutečňovány i v budoucnu, bylo by však potřeba, aby někdo celou tuto vzdělávací práci koordinoval a řídil k nějakému cíli. Dále si myslím, že ke každému souboru je naprosto nutný osobitý přístup. Vždycky jsem se snažil při této práci sblížit s členy souboru, aby měli pocit, že je mezi nimi jejich přítel, který jim rozumí. Zjistil jsem si jejich potíže, bolesti i radosti, jejich zájmy, a teprve pak jsem mohl účinně pomáhat. Za vyvrcholení této pedagogické práce mezi divadelními amatéry pokládám svou činnost v ochotnickém Studiu, které bylo před třemi lety založeno při Okresním domě osvěty a Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Zde šlo ovšem výlučně o práci s mladými lidmi. To, že jsme se vedle teorie především orientovali na praktickou divadelní činnost a nastudovali v průběhu tří let tři inscenace, přineslo pro všechny členy Studia nesmírný užitek. Já osobně jsem tak získal neocenitelné zkušenosti v práci s mladými lidmi.

Na tomto místě začal Kamil Marek vyprávět o práci na poslední inscenaci Studia.

Tom Sawyer se objevil v našem repertoáru tím způsobem, že dr. Václav

Studio olomouckého DOS uvádí Toma Sawyera; foto K. Konečný



● V únoru se v ÚDLUT sešli metodici krajských osvětových středisk, aby projednali otázky spolupráce v tomto roce. Byli seznámeni s hlavními úkoly ÚDLUT hlavně na úseku edičním. Pomoc průběhu STMP, příprava krajských přehlídek, otázky způsobu výběru pro některé akce (jako Krnov, Písek a Hronov), evidence souborů a některé organizační záležitosti, to byly další body společného a užitečného jednání. V únoru se po delší době sešel i Ústřední poradní sbor pro divadlo. Jeho členové byli informováni zástupcem Východočeského kraje o přípravách 35. Jiráskova Hronova. Byla vyzdvížena nutnost aktivní spolupráce jak při výběru souborů z kraje, tak při akci samé, hlavně v přípravě ústředního hronovského semináře. Dále byly prohořeny otázky průběhu STMP v krajích a na okresech a možnosti přímé pomoci průběhu soutěže a všech akcí s ní spojených. S.

● Krajská přehlídka v oboru amatérského divadla bude ve Středočeském kraji uskutečněna v druhé polovině května. Součástí přehlídky bude setkání divadelních ochotníků Středočeského kraje a seminář o amatérském divadle, jeho vývoji a problémech v letech 1945–65. Zajímavý a podnětný program si určil pro jubilejní rok krajský poradní sbor v Plzni. Kromě zajištění III. krajských divadelních dnů v Klatovech připravují Plzeňští pro plénum (rozšířené o metodiky osvětových domů, předsedy okresních poradních sborů a členy okresních porot) cyklus čtyř přednášek, z nichž první (o závěrech z výzkumu amatérských divadelních kolektivů) se již uskutečnila. Dále připravují zahájení dvouletého studia pro vyspělé režiséry, výstavu amatérské scénografie a zajišťují i přímou účast členů KPS-D na letních festivalech, kterých je v kraji několik a kde vesnické soubory mají příležitost ukázat výsledky své práce v jubilejním roce. Východočeští se s plnou odpovědností připravují na 35. Jiráskův Hronov. Výběr souborů, příprava celostátního semináře o cestě ochotnického divadla za posledních dvacet let, metodika diskusních kroužků, příprava veřejných diskusí, to vše bylo už v lednu projednáváno na společné schůzce zástupců Krajského osvětového střediska a ÚDLUT. S největší pravděpodobností se objeví na letošním Hronovu i uskutečněná myšlenka okresních dnů jako zajímavý podnět pro krajské přehlídky a festivaly ostatních krajů v příštích letech. Jistě je výtečný i nápad uspořádat krajskou přehlídku vesnických souborů. Bude v Poličce pravděpodobně koncem dubna a její součástí bude seminář pro vedoucí divadelních vesnických souborů na téma jak obohacuje LUT kulturní život vesnice (k tomuto tématu vydává ÚDLUT překlad zajímavé práce polské autorky D. Boczkowské „Úloha ochotnického divadelního souboru na vesnici“). S.

● Nielsen vyspěl amatérské divadelné súbory, ale aj niektoré profesionálne divadla (medzi nimi aj Slovenské národné divadlo) prejavili záujem o hru Jána Hudeca Galejníci, ktorá vyšla víťazne zo súťaže Osvetového, ústavu v Bratislave. Úryvok z tejto hry prinieslo prvé číslo časopisu Umelecké slovo.



Kamil Marek uprostřed členů Studia

Renč, který zdramatizoval známý román, dal tuto svoji práci Studiu k dispozici. Hned po první čtení zkoušky hra celý soubor nesmírně zaujala. Obsazení se provádělo tak, že po přečtení a rozboru jednotlivých postav celý soubor obsazoval jednotlivé role. Obsazení bylo velmi spontánní a zajímavé na tom bylo, že zcela souhlasilo s mou představou. Pak jsme pracovali na hře u stolu. Moje zkušenost mi říká, že je vždycky lépe déle pracovat u stolu, a to z toho důvodu, že herec si velmi dobře osvojí text. Postava se může dobře rozebrat, mohou se stanovit správné akcenty, důrazy a daleko lépe se aranžuje, protože herci je postava již jasná. Po čtených zkouškách jsme přistoupili k aranžování. Zvolili jsme si asistenta režie, který se mnou spolupracoval. Rozdělili jsme si práci tak, abychom využili všech, kteří na zkoušky dojdou třeba i ze vzdáleného okolí. Část hry, kterou jsem naaranžoval, jsem předal asistentovi, který potom na této části dál pracoval, případně s alternantem. Nejdříve jsme si v základním hrubém aranžmá postavili celou hru a potom došlo k propílování jednotlivých úseků a výstupů. Byla to taková jemná práce na propílování těch míst, která se nám jednak nedařila nebo na která jsme kladli zvlášť důraz. Moje praxe při práci na hře je taková, že se snažím vycházet z možností jednotlivých herců. Ke každému volím osobitý přístup. Je zbytečné podle mého soudu přepínat a natahovat tam, kde to prostě dál nejde nebo jít nemůže. Tato praxe musí být respektována u tohoto souboru, který je velmi různorodý. Vedle toho jsem v těch místech, kde se mi herecký výkon nelíbil, ukládal i domácí úkoly, trpělivě jsem vysvětloval, hledal jsem způsob, jak daný úkol zvládnout. Provokoval jsem fantazii jednotlivých herců, aby práce byla také zábavná a nestala se bezduchou dřinou. Myslím si, že práce na inscenaci Toma byla jak pro soubor, tak pro mne radostná. Byla to tvůrčí činnost, která přinášela každou zkoušku něco nového, něco, co herce zajímalo. Když se chýlila příprava inscenace ke

konci, provedli jsme tzv. předváděcí zkoušku, na kterou přišli soudruzi z divadla, ti přinesli nové podněty a připomínky, jež jsme v souboru potom podrobně probrali a znovu se pustili do práce. Zkoušeli jsme ještě tak dlouho, až jsme si řekli, že můžeme jít před obecenstvo. Je dobré nestanovovat si naprosto přesný termín, nešturmovat a neodbývat práci a vyjít s ní na veřejnost, až je skutečně hotová. To by mělo platit pro amatérské soubory obecně. Vždyť v tom je jedna z výhod amatérského divadla, že se nemusí úpěnlivě vázat na stanovené termíny, jak tomu bohužel často je u profesionálního divadla.

V inscenaci Toma se objevili vedle amatérů i dva mladí profesionální herci. Nedělalo to nějaké potíže při studiu hry?

Ne, protože tito dva mladí profesionální herci, kteří byli mezi nás přizváni, aby nám pomohli obsadit postavy, na které jsme z vlastních řad neměli představitele, si velmi brzy porozuměli s ostatními členy Studia. V žádném případě se neobjevila žádná nadřazenost nebo nafoukanost. Naopak v průběhu práce zmizel jakýkoliv rozdíl mezi profesionálem a amatérem. Všichni byli členy Studia a všichni si vzájemně pomáhali.

Když jsem nedávno hovořil s Petrem Novotným, členem Studia, tak mi vyprávěl, že docházelo mezi jednotlivými herci a tebou jako režisérem často k diskusi o jednotlivých scénách a podobně. Že jsi byl ochoten přijímat jiné názory, což se mu velmi líbilo. Je to pravda?

Ano, je to pravda. Jestliže má režisér neústupnou koncepci a není ochoten s hercem diskutovat, nastává zejména u těchto mladých adeptů nechuť k práci a často i nedůvěra. Ztrácí se u nich pocit tvůrčí práce. Jestliže tedy někdo přišel s nějakým svým nápadem, otevřeně jsme před všemi o tomto nápadu debatovali, zkusili si to případně, a když bylo možno tento nápad přijmout, tak zase veřejně jsem řekl — ano, je to dobré, přijímám.

Je to opět jedna z pedagogických pouček, protože jakmile by byl takový mladý člověk ve své iniciativě sražen, víckrát by se svým nápadem nepřišel, a to by byla základní chyba.

Od práce Studia jsme převedli hovor na spolupráci Kamila Marka se souborem Bezručova divadla pracujících ZK ROH Železáren Petra Bezruče v Olomouci. Jde o soubor vyspělý, kde je celá řada zkušených herců. Je pochopitelné, že i spolupráce profesionála zde má podstatně jiný charakter než ve Studiu.

Obvykle se účastním diskusí kolem výběru hry. Tento soubor má vždy několik her v zásobě, které se čtou, pak se o nich debatuje, než dojde k definitivnímu rozhodnutí, co se bude hrát. Chtěl bych upozornit, že jde o soubor, který chce dělat moderní divadlo, který se chce vyjadřovat k otázkám zajímavých členy souboru, a ve svém středu má skupinku velmi progresivních lidí. Obsazení si soubor dělá zcela sám a se mnou obsazení toliko konzultuje. Jakmile se hra začne číst, účastník se čtených zkoušek, rozborů hry a jednotlivých postav a dál si soubor studuje hru sám. Já pak přicházím do souboru asi v polovině práce, zhlédnu výsledky, obvykle je s režisérem proberu, provedeme opravy v těch místech, kde režisér a soubor přijmou moje kritické připomínky, a znovu odcházím a vracím se do souboru teprve v závěrečných fázích, kdy studium hry končí. Zde se opakuje

obvykle totéž jako dříve, že řeknu souboru svoje připomínky, které jsou předmětem rozboru režiséra a podkladem pro poslední fáze závěrečné práce na inscenaci. Je to jakýsi vyšší stupeň spolupráce, kdy soubor si v průběhu zcela vlastního a samostatného studia hry u mně ověřuje výsledky své práce dříve, než jde na veřejnost.

Na závěr rozhovoru.

I když organizační struktura není podle mého názoru právě nejlepší, přesto si myslím, že například poradní sbor pro divadlo v Olomouci pracuje dobře. Je jen potřeba, aby tato práce byla dobře chápána i od souborů. Aby využívaly pomoci, která se jim nabízí a kterou je ochoten Okresní dům osvěty poskytnout. Jsem přesvědčen, že se nedá hovořit o nějaké stagnaci u souborů, které jsou dobré. Ty, které byly nedochůdné, ty poměly samy a jinou budoucnost stejně neměly. To, co je dobré, to se udrželo. Podívejte se například na soubor Bezručovců. Dnes má svých asi dvacet obcí, kam pravidelně zajíždí. Ověřil jsem si, že lidé se tam na ně těší, že je často zvou, aby s další inscenací opět přijeli, aniž by věděli, co to bude za hru. Prostě dobrá divadelní práce i v našem technickém věku si najde svého diváka. To platí o divadle vůbec, bez rozdílu, zda je profesionální nebo amatérské.

Rozmlouval Zdeněk Koka



Z činnosti žižkovské Malé scény: Sicilská komedie (foto Baptista), Drak je drak (foto Olmer)

Langrův Případ malíře Günthera v provedení téhož souboru (foto Olmer)



Porada, která nebyla zbytečná

Ve 3. čísle bulletinu Divadelní výchova se pokusilo divadelní oddělení ÚDLUT položit několik otázek učitelům literárně dramatických oddělení lidových škol umění. Šlo nám zatím jen o to, jak se v praxi osvědčují navržené osnovy literárně dramatických oddělení, zda je možné, aby celou šíří látky zvládl jeden učitel či zda je nezbytná kombinace většiny počtu specialistů, a jak se zatím daří zajišťovat všeobecnou kulturní informovanost žáků.

Výsledky ankety i názory a úvahy účastníků, které byly otištěny ve 4. čísle Divadelní výchovy, nutily k zamyšlení, zda celý úsek má takovou podporu ze všech příslušných míst, jakou si zaslouží a jaká mu byla při zrodu právem přisuzována. — Co asi učitelé literárně dramatických oddělení od nás potřebují, jak bychom jim i my — přestože nemáme vliv na jejich řízení — mohli pomoci? Třeba i skromným dílem. Vždyť přece jejich úkol, vychovávat děti k umění a uměním, probouzet a žít v nich lásku k literatuře, k poezii, k divadlu, je snad i náš úkol, náš zájem... To byly naše úvahy, které nás vedly k tomu, že jsme uspořádali schůzku s učiteli literárně dramatických oddělení LŠU. Rozhodně nebylo tedy úmyslem schůzky ukládat úkoly — na což nemáme ani právo — ale chtěli jsme se s nimi sejit, slyšet jejich zkušenosti (a zatím zřejmě neměli mnoho příležitostí, aby je někde řekli), abychom jim podle našich možností pomohli a dohodovali se o spolupráci. Přijelo jich dvacet. Informovali jsme je především o našich edičních možnostech, o naší snaze věnovat se soustavně shromažďování repertoáru pro dětské kolektivy [to jsme ještě netušili, že se později objeví úvahy, zda se touto oblastí máme vůbec zabývat], o našich přípravách k vydávání repertoárového listu pro dětské skupiny. A seznámili jsme je s naším plánem na otevření lidové univer-

sity pro obor „Estetická výchova“ s předpokladem, že i pro učitele LŠU by mohla být velmi užitečná.

V živé diskusi se ukázalo, jak vítají učitelé každou výměnu zkušeností, každou pomoc a spolupráci. Jak jsou po některých stránkách literárně dramatická oddělení nedostatečně vybavena. Např. materiály si shánějí učitelé sami, sami si je opisují, nebo dokonce je opisují děti ve vyučovací hodině. Na schůzce se objevily i nedostatky všem zasvěceným již dostatečně známé. Třeba rozdílnost organizace v přijímání žáků. Stanovený věk byl 12—13 let (správnost této věkové hranice je diskutní), do některých tříd chodí i děti osmileté, některé školy mají zvláštní třídy pro dospělé, v jedné pražské třídě je dokonce posluchačka téměř šedesátiletá. A pro jaký věk jsou dělány osnovy? — Není jednotnost ani v placení zápisného a školného, značné rozdíly jsou v honorování učitelů. Ke všem těmto problémům, kterým se nebylo možno v diskusi vyhnout, jsme mohli pochopitelně pouze říci, že na ně upozorníme. Což se stalo. Ukazuje se, že tento obor je zatím většinou jen na okraji činnosti LŠU, v praxi se osnovy neosvědčují, učitelé si pomáhají jak mohou. Jiný způsob výuky volí učitelka-herečka, jiný způsob učitelka-čestínka a opět jiný učitel-metodik osvětového domu. Jistě je řada dobrých výsledků z dosavadní práce, ale vezmeme-li v úvahu, že literárně dramatická oddělení pracují už hezku řádku měsíců, nemělo by docházet k tomu, o čem píšeme, a co tak překáží učitelům v účinné práci. Už proto, že jistě většina z nich, a zřejmě všichni, kteří se zúčastnili společné schůzky, pracují s chutí a nadšením. Schází jim jen jedno: větší zájem a podpora těch, kteří je řídí. Proto asi byli vděční i za tuto informativní a konzultační první schůzku.

J. Šindelář

• Prečítajte si vo februárovom čísle Umeleckého slova:

Z čoho má herec umelecky tvoriť? Akú zodpovednosť má k sebe a obecenstvu? Stačí iba rutina a šablóna pre prácu profesionálneho herca? Na tieto i ďalšie otázky odpovedá Ladislav Chudík, šéf činohry Slovenského národného divadla. A hoci jeho kritický hlas triafa predovšetkým profesionálnych divadelníkov, nezaškodí, keď sa nad týmito otázkami zamyslia aj amatéri. Rudo Thrun sa zasa zamýšľa nad súčasnou dramaturgiou amatérskych súborov a rozdeľuje ju na prehliadkovú a masovú. O tom, čo ostal dlhý detským recitátorom vlnajší Hviezdoslav Kubín, píše Želmíra Tarcalová, učiteľka slovenčiny. V čísle sú ďalej ukážky z novej tvorby národného umelca Ladislava Novomeského, preklady básní A. Voznesenského, ukážky z tvorby mladých autorov, pravidelná rubrika ABC o umeleckom prednese, jazykový kútik, pohľady zo zahraničia, noticky o nových divadelných hrách, edičný plán Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry v oblasti dramatickej tvorby a pokračovanie literárno-divadelnej súťaže, v ktorej možno vyhrať deväťdňový zájazd na Balaton, fotografický prístroj Flexaretu VI a zájazd do Bratislavy s návštevou predstavenia v SND, pobyt na Hviezdoslavovom Kubíne a veľký počet hodnotných kníh. Umelecké slovo vychádza mesačne, ročne predplatné je 24 Kčs a možno si ho objednať prostredníctvom Poštovej novinovej služby alebo priamo v redakcii Bratislava, Gorkého 17. -č-

• Po Jízdenca za frank se divadlo RADAR predstavilo, tentokrát už na vlastnej scéne v Praze 7, s ďalším programom z veršů svého autora Jaroslava Čejky s názvem Jízvičky (básně a kontrabas). Autor se v tomto pásmu odpoutává od protiválečné tematiky minulého programu, ve značné míře se zbavuje zbytečné konstruktivnosti veršů a básnivého předávání zážitků získaných „z druhé ruky“. Poezie Jízviček už má bezprostřední kontakt s posluchačem, je upřímnější, víc vypovídá o autorovi, který si sám pro sebe snaží upřesnit a vysvětlit svůj vztah k lidem a věcem kolem sebe. I když je i na tomto pásmu ještě trochu negativně znát autora značná štellost a tu a tam se v jeho básnických obrazech dá najít falešný tón při objevení „velkých pravd“, je to proti Jízdenca za frank krok kupředu pro autora i pro soubor. sk

• Soubor KRUH — Malá scéna při Kulturním a společenském středisku v Mariánských Lázních oslavil



pořadem Závěť dokonalého dědečka své pětileté trvání. Foto V. Vrby je z tohoto pořadu.



Záběry J. Červeného z Únosu Sabineek na scéně Divadelního souboru ZK Vagónka Tatra — Smíchov



Únos diváka...?

Přiznám se bez mučení, že jsem trochu na rozpacích, co si o poslední premiéře smíchovské Tatrovky myslím.

Zcela zřejmě je mi jedno: boj o diváka dostoupil na všech frontách své kritické fáze, v níž nezbývá než nasadit nejtěžší zbraně. Shodou okolností se tu vyplatí počítat s nepřímou úměrou; jako nejtěžší kalibry se v bitvě o diváckou přízeň osvědčují právě ty nelehčí žánry — mimo jiné jistě také proto, že byly po řadu let vyhoštěny daleko za hranice uznávané (protože ideové) tvorby.

A tak i Divadelní soubor ZK Vagónky Tatra-Smíchov, ježto nemíní nechat své diváky dezertovat do poklidné samoty ozářené stínítkem televizního přijímače, vykral náročnou, leč líbivou komedii ÚNOS SABINEK: v úpravě, kterou z původního textu F. a P. ze Schönthanů pořídil Julian Tuwim, z polštiny pak přeložila M. Janišová; texty písní doplnil O. Ornest, melodiemi vybavil dr. J. Smetana — takže byla po ruce dvoudílná hudební komedie, v níž vedle režiséra J. Vojtíška měli dost práce i korepetitor M. Matějko j. h. a choreografka J. Fantová. Samozřejmě nelze vůbec nic mít proti tomu, že soubor sahá po lehčím a snáze prodejném zboží; zvláště pak, jde-li o soubor, jehož dramaturgie už přinesla určité hodnoty — a přináší je současně v představeních pro dětské obecenstvo: naposledy Kvapilovou Princeznou Pampeliškou. ALE... (Tohle neodbytné slůvko se mi chce patrně jako refrén vnučovat v každém dalším odstavci.)

Recenzentovy rozpaky začínají hned s úvodním obrazem. Celá ta historie kolem pana profesora Karpíška, který napsal divadelní hru, kterou secvičil divadelní společnost, která má ve svém středu bohémského herce, který se zamiluje do páně profesorovy dcery, která... atd. ... tedy celá ta historie — která nakonec samozřejmě dobře dopadne — se začíná prezentovat jako jakési divadlo na divadle. S voláním „Přijeli herci!“ vtrhnou sólisté i kompars do sálu, vpochoďují na jevišti, jež po vstupní písní okupuje ředitel divadla Leonard Vrdy-Bučický, aby „velectěnému publiku doporučil svůj soubor do vzácné přízně“, načež dá připravit scénu a zaranžuje první výstup, během něhož ještě funguje jako návodce, mává režijní knižkou atd. ALE — sotva A. Karger zmizí z jeviště, nenápadně se ztratí i princip divadla na divadle a dál už se hraje jenom ta historie kolem pana profesora; teprve když se Kargerův Bučický znovu objeví, objeví se s ním zase nový náznak hry na divadlo, avšak vždy jen na chvíli a ne důsledně.

Nemenší rozpaky vznikají nad tím, jak rozdílně jsou aranžovány jednotlivé scény. Už ten zahajovací rumraj vyvolává představu, že soubor využije předlohy a jejího zpracování k tomu, aby si z celé té stářícké záležitosti udělal důkladnou legraci — co s tím jiného? — pořádně se přitom vyřádil a divákům poskytl notnou

porci lehké sice, ale dobré zábavy. A té se také na mnoha místech smíchovské inscenace dočkáš: zvláště tam, kde dostane svou příležitost buď A. Karger, nebo R. Moučka — představitel klasického filologa Karpíška. ALE — zatímco třeba například udělaná scéna usmíření rodiny Karpíškovy, kde režie nešetří vtipnými nápady (do rodinného kruhu seskupěného po způsobu secesních fotografií vtančí vily se svící a vlajicemi řízami, aby té „dojemné“ náladě vytvořily „důstojnou“ stafáž) a výborně shazuje celou tu idyllickou selanku měšťáckého štěstíčka, je brilantní ukázkou ohromné komiky (a obecenstvo ji akceptuje a dobře se baví), najednou ohromně přilhlíží sentimentálnímu duetu mladého milovnického páru, podbarvenému tklivým brumdem sboru, což se tu předvádí bez sebemenšího náznaku parodie zcela vážně (a obecenstvo to akceptuje a aplauduje více než nadšeně!).

Další — nikoli však poslední — důvod k rozpakům poskytuje vůbec to, že soubor hru uvádí jako hudební komedii. ALE — až na jmenované už R. Moučku a A. Kargra (jehož hlasový fond je zvláště bohatý) nedisponuje přitom tak fundovanými zpěváky, aby tento žánr mohli utáhnout; zejména dámská část souboru má se svými party nemalé potíže.

Není snad nutno pokračovat ve vypočítávání všech rozporů a nedůsledností, jaké smíchovská inscenace přinesla. Je totiž také spravedlivé povšimnout si snahy o plnokrevné komediální výkony i u ostatních interpretů, třebaže její výsledky nejsou ve všech případech stejné. A zcela určitě je potřeba ocenit vtipnou, malebnou a funkční výpravu F. Ježka, která nejen poskytuje režisérovi dostatečný prostor pro rozehráni jednotlivých scén, ale dovoluje mu obratné aranžovat přestavby bez retardujícího použití opony.

ALE — přes to všechno, co je na představení smíchovské Tatrovky sympatické, jsem od souboru — když už si zvolil právě tento text — čekal víc.

A tak mi snad přátelé z Vagónky promínou, že se nepřipojuji k hlasu onoho nadšeného diváka, kterého jsem o přestávce zaslechl prohlašovat, že „takhle báječně to zahrají jenom ochotníci, a profesionálové to nikdy nemohou dokázat!“ Nezlobte se na mne — ALE já jsem Únos Sabineek unesen nebyl.

J. VEDRAL

• Podle rozhodnutí Ústřední soutěžní komise STMP se koná letošní 35. Jiráskův Hronov jako celostátní akce, přičemž pořadatelé jsou KNV v Hradci Králové a ONV Náchod. Osmý Srámkův Písek je krajskou přehlídkou MJF s přízváním okolních krajů.

HLEDÁTE HRU?

Velimir Lukić

DLOUHÝ ŽIVOT KRÁLE OSVALDA

Velimir Lukić (nar. 1936 v Bělehradě) patří rozhodně k zajímavým zjevům současného jugoslávského dramatu. Vydal zatím tři knihy veršů a napsal čtyři dramata: Zkamenělé moře, Valpuržina noc, Sibylla aneb Bertův povoz a Dlouhý život krále Osvalda. Lukićův vztah k realitě je neobyčejně aktivní a pronikavý. Nezobrazuje skutečnost konvenčním realistickým způsobem, neusiluje o přesné fotografické zachycení vnějších stránek života, ale snaží se vystihnout základní vztahy, zákonitosti a principy. Ani v jedné své hře nepodává umělecké svědectví o konkrétním společenském systému, jeho institucích a zákonech a všem, co dohromady plodí a vyvolávají, ale postihuje naprosto přesně podstatu vztahu mezi lidmi a určitým mocenským aparátem. Tato vážná obecnější zamyšlení nad současným světem nepostrádají ovšem bohatý dramatismus, humor a hutný děj.

V Dlouhém životě krále Osvalda (1962) se tyto znaky vyhroutily do krystalicky čisté podoby. Lukić zde podává precizní uměleckou analýzu ahumánní podstaty moderní byrokratické státní moci. Osvětluje nejen, že taková autorita existuje pouze díky zručnímu mechanismu lži, podvodů a násilí, ale ukazuje navíc proces charakteristický pro současný svět, v němž je pomíjena nejlidštější podstata člověka a člověk je ztotožňován se svou společenskou funkcí. Dramatický děj Dlouhého života krále Osvalda se neodvíjí v běžném slova smyslu, ale rozvíjí se důsledným opakováním, kombinováním a variováním základních situací. Rovněž postavy jsou silně odindividualizovány, nevyvíjejí se v pravém slova smyslu, pouze se pohybují, udávající tak míru své závislosti na vnějších silách.

Příběh této tříaktové tragikomické frašky se odehrává na královském dvoře v jednom imaginárním městě. Hru otevírá dialog Strážného královny Konstancie s poslem krále Osvalda, poručíkem Kristiánem. Kristián je pověřen oznámit královně, že král se „ověnčen vavříny“ vrací z desetiletého válečného tažení. Přichází však v kritickou dobu, kdy ke Konstancii nikdo, ani Strážný, nesmí vstoupit. Proč, to zjistí z náznaků Strážného: královna se v tu dobu oddává svému milenci Romanovi. Dokonalé utajení nevěry si zajistila násilnou smrtí všech, o nichž se domnívala, že by mohli o jejím poměru něco vědět. Strážný je poslední, kdo ví a předává tajemství Kristiánovi. To je oba stojí život. Konstancie s Romanem se dohodnou likvidovat Osvalda.

KONSTANCIE: ... Zkusme něco jiného.
ROMAN: Co?

KONSTANCIE: Odstranit Osvalda.

ROMAN: A jít pak před soud pro vraždu krále.

KONSTANCIE: Neřekla jsem odstranit krále, nýbrž jen Osvalda.

ROMAN: Osvald je přece král, to je totéž.

KONSTANCIE: To není totéž, jestliže zůstane král.

ROMAN: Nerozumím.

KONSTANCIE: Jednoduché. Jestliže zmizí Osvald a zůstane král, může nás někdo pohnat pro vraždu krále?

ROMAN: Ale jak zmizí Osvald a zůstane král?

KONSTANCIE: Osvald zemře tajně, ale zůstane jeho uniforma a znaky královské moci. Když si někdo jiný oblékne tu uniformu a připevní znaky, nikdo si nevšimne, že to není Osvald.

ROMAN: Ale občané si všimnou, že to není obličej jejich krále.

KONSTANCIE: Nikdy žádný občan nepohlédne do obličeje svému králi a žádný z nich nevěří, že král má vůbec nějaký obličej.

ROMAN: Ale podvod odhalí jeho rádcové a generálové.

KONSTANCIE: Ti znají velmi dobře jen znaky moci a uniformu; obličej si nepamatují, protože jim nic nefká; a kdyby si toho některý z nich přece jen všiml, neodvážil se to říci, protože si bude myslet, že si toho všiml jenom on a že by byl obžalován z velezrady, kdyby to vyslovil.

ROMAN: Konstancie, přece jen jsme ztracenil

KONSTANCIE: Proč?

ROMAN: Co Emilie a Dominik? Myslíš, že nepoznají obličej svého otce?

Emilie a Dominik jsou královské děti, které rovněž vědí o matčině nevěře. Dominik, aby uchoval život, utekl. Emilie byla vyhlášena za epileptičku. Rozhovor Konstancie a Romana zůstává nedokončen, protože jiný Strážný oznamuje králův vstup do města. Osvald přichází, Konstancie vyslechne z úst generála Gérarda, pobočníků a důstojníků ódu na činy svého pro všechny nepostradatelného a nenahraditelného chotě a odchází s ním do komnat. Gérard, nejbližší Osvaldův spolupracovník, přijímá zatím městskou delegaci. Královští manželé (Konstancie a Roman, který zavraždil Osvalda) se vrací a dochází na Konstanciina slova: nikdo nic nepozná.

Druhým dějstvím vstupuje do hry Emilie, která se marně domáhá přijetí u královského otce a náhodou zahlédne Romana v králově oblečení a s královskými emblémy. Přichází Dominik a Emilie mu sdělí pravdu: matka s Romanem odstranili Osvalda, Roman je falešný král. Když Dominik otce pomstí, je i s Emilií ovšem zatčen a souzen pro vraždu krále. Konstancie s Gérardem se radí, jak oznámit městu královu smrt. Očekává je královská rada. Jejím zasedáním je zahájeno třetí dějství.

GENERÁL GÉRARD: Pánové, sedněte si. Nebude mluvit královna, nýbrž já. Musím vám objasnit, proč jsme se po tak dlouhé době zase jednou sešli... Tedy, o čem jde: tvrdí se, že král je mrtvý, a je fakt, že existuje mrtvola. Ale stejně tak je fakt, že existuje i nedotčená královna uniforma a odznaky moci a království a že se tato uniforma s emblémy právě nyní nalézá v trůnní dvoraně, kde přejímá pověřovací listiny cizích velvyslanců. To tedy znamená, že jednak je král mrtvý, neboť existuje mrtvola, a jednak je tu královská uniforma, která skvěle vykonává všechny královské funkce. To by samo o sobě ještě nebyl žádný zvláštní problém, kdyby se neobjevila jistá

nebláhá okolnost. Chytili jsme králova vraha.

Další zasedání rady je tlumočeno Gérardem, který seznamuje Konstancii s jednotlivými členy rady a jejich funkcí v životě města. Gérard ví, co kdo předem řekne, jak to bude přijato atd. Nejen výsledek, ale i průběh rady je tedy předem dán a znám.

GENERÁL GÉRARD: ... V souladu s tím, co řekl vážený předřečník, navrhuji tedy odsoudit Dominika k smrti, jelikož komplikuje situaci, Emilií také, jelikož také komplikuje situaci. Veřejnost nebudeme informovat o tom, že jsme je odsoudili k trestu smrti, neboť bychom museli říci, proč jsme je odsoudili, a kdybychom řekli, proč jsme je odsoudili, mohlo by to také komplikovat situaci. Proto v městském listu oznámíme, že v antiměstském listu, který nevychází, bude uveřejněna obšírná zpráva o tragické smrti Emilie a Dominika. Děkuji, zasedání rady končí.

Vyskytnou se sice drobnější komplikace, ale i s nimi si Gérard poradí.

KONSTANCIE: I tohle jste vyřešil skvěle. Nesmíme tedy nikomu prozradit, že král je ve skutečnosti mrtvý.

GÉRARD: Královno, dávejte pozor na to, co říkáte. On není mrtvý.

KONSTANCIE: Jak to, že není mrtvý. Já to snad nejlépe vím.

GÉRARD: Usnesl jsem se v radě, že není mrtvý. A kromě toho, jděte do trůnní dvorany a podívejte se, jak důstojně vypadá ve společnosti zahraničních velvyslanců, a přesvědčíte se, že není mrtvý.

KONSTANCIE: Ale to je uniforma...

GÉRARD: Promiňte, Veličenstvo, budete-li nadále hovořit tímto tónem, budu vás žalovat pro velezradu. Jak se odvažujete tvrdit, že uniforma, znaky a král nejsou totéž?

KONSTANCIE: Ale já myslela...

GÉRARD: Veličenstvo, připomínám vám, že jste povinována poslušností svému manželovi a králi.

KONSTANCIE: Ale já už nemám manžela.

GÉRARD: Jak to, že nemáte manžela?

KONSTANCIE: Je přece mrtvý.

GÉRARD: Je váš manžel král?

KONSTANCIE: Ano.

GÉRARD: A podle rozhodnutí rady je král živ?

KONSTANCIE: Ano.

GÉRARD: Máte tudíž manžela a váš manžel je živ a žije proto, že je král.

I všichni ostatní se chovají k prázdné uniformě tak, jako by v ní byl živý člověk. V jejich vztahu k představiteli autority a moci se vlastně vůbec nic nezměnilo. Dokonce i Dominik a Emilie, kteří byli ve vězení „přivedeni k rozumu“, provolávají před popravou čest a slávu otci a prosí ho za odpuštění. A Konstanciin „osud“ končí rovněž — ostatně stejně jako celá hra — naprosto jednoznačně.

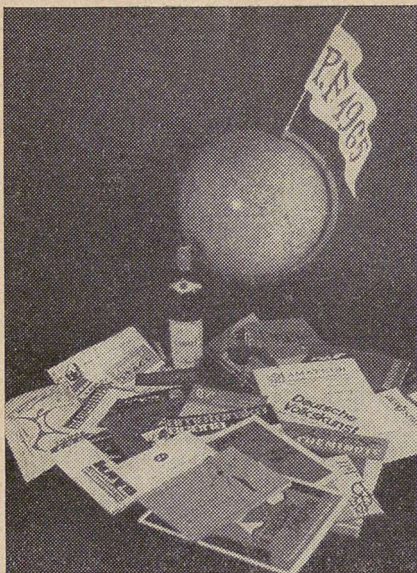
KONSTANCIE: Zrcadlo, zrcadélko moje, Řekni, mocnější než Osvald — kdo je? Jeho tvář je výtvar lidí pouhý, Jenom ti mu vytvořili život dlouhý. Vlád pevnou rukou, byl strašidlem světa, Přelhl zimu a pak mnohá léta. Jednoho dne prudký průvan dějin Odnes všechny jeho děsné podoby — kam — nevím.

O této příhodě, to už je jiné povídání. Líbej mě, Osvalde, celou noc —

do svítání. (Objímá uniformu a stále více se do ní zavrtává.)

Ukázky ze hry jsou citovány z českého překladu Mileny Kirschnerové, který vyšel v lednu v DILII.

HELENA SUCHAŘÍPOVÁ



Mezinárodní konkurence

FRANCIE

Jednu z otázek, kterou jsme položili v naší loňské mezinárodní anketě, si kladou v úvahách na stránkách divadelních časopisů a ve svých dopisech představitelé francouzských amatérů. Uvažují — podobně jako my — o tom, jaký je hlavní smysl amatérského divadla v současné době.

Pierre Boyries, představitel *Confédération générale des oeuvres laïques* (Generálního svazu amatérského umění) z Paříže:

V této naší neklidné druhé polovině 20. století, která nemůže překonat převraty, způsobené světovými válkami v první polovině století, se dovolávají ideologie — vzájemně se tupící více méně v míru — nového humanismu. Všechny kladou nutnost kultury do popředí požadavků moderního člověka. Je skutečně pravda, alespoň u nás ve Francii, že nikdy nebyla touha po kultuře tak silná jako dnes. Ale snad je to způsobeno bouřemi, které dosud zmítají světem, snad nepokojem denního života a nervovým rozčilením, které je jeho výsledkem, že lidé pocítují potřebu nabytí znovu své citlivosti v tvůrčí práci: hudbě, malbě, tanci, divadle atd. Všechna uvedená „amatérská“ umění se rodí z touhy doplnit kulturu tvůrčím činem, který přináší poznání vlastního nitra, zároveň probouzí citlivost a vrací jí její původní bohatství, jež se ve styku s moderním životem téměř ztrácí.

Položme si otázku: způsobil to rozvoj schopností člověka proniknout a pochopit svět, který ho obklopuje, nebo naopak touha vyhnout se, zapomenout, utéci před nesnázemi? Nebo je to jen touha po rozptýlení?

Tyto tendence se zcela jistě vyskytují také v amatérském divadle. Ta druhá vede často až k degradaci, která spočívá v hraní absurdního a pošelilého repertoáru, nedbajícího žádných základních pravidel dramatické tvorby.

Francouzský svaz umělecké výchovy amatérů (UFOLEA) se již 30 let

snaží rozvíjet, podporovat a pomáhat oné první tendenci, kterou projevují jak soubory vytvořené po osvobození, tak soubory mladých, studentské kroužky apod. V posledních deseti letech se setkáváme také s dosti častou tendencí profesorů francouzštiny vyučovat klasikům nikoliv tradičně nudným způsobem, který kdysi žáka ještě více vzdaloval od mistrovských děl, nýbrž tím, že je žákům zpřístupňují hrou.

UFOLEA se také nespokojuje jen organizováním amatérských divadelních souborů, ale pomáhá jim hledat smysl jejich práce.

Je třeba z toho vyvozovat, že soubory, které takto dosáhly vysoké kvalifikace, mohou soupeřit s profesionálními soubory? Odpovídáme rozhodně: ne! Amatérské soubory nejsou konkurenty souborů profesionálních: ony je pouze doplňují. Připravují těm, kteří dělají dobré divadlo, publikum, schopné ocenit úroveň představení a porozumět jeho obsahu. A tak v četných místech, kde pracují krajová divadelní střediska nebo kam se pořádají profesionální zájezdy, se často vytváří široká spolupráce se společností Lidového vzdělání, která pracuje vedle amatérského souboru, což dovozuje dvakrát nebo třikrát do roka vypravit jeden nebo dva autobusy do sousedního města. Také tím přispívá UFOLEA amatérskému divadelnictví, které zaznamenává v posledních letech značný rozmach.

René Rabault, představitel *Fédération catholique du théâtre d'amateurs français* (Katolické federace francouzského amatérského divadla) v Paříži:

Ve svých velkých epochách divadlo shromažďovalo lid kolem velkých témat, která byla všem společná: hercům i divákům. Dá se konstatovat, že amatérské divadlo, zrozené v lůně lidské společnosti a přispívající prostřednictvím některých svých členů ke kulturnímu prospěchu celku, opět nalézá tuto velkou funkci, když nějakým způsobem vyjadřuje ducha této společnosti — obce. Spíše než kdykoliv jiný mohou tu místní amatéři hrát nenahraditelnou roli. Tu, po které toužil Copeau, veliký divadelní reformátor 20. století, tu, kterou předvídal.

Ve chvíli, kdy od nejprostších k nejvzdelanějším lidem letí jedna velká myšlenka, která je jim svou podstatou společná, publikum, sjednocené již z jiných než divadelních důvodů, se cítí bok po boku na stejném stupínku a připraveno otevřít srdce představení. Sním o amatérském divadle. Je to příležitostné divadlo pro výjimečné dny, dlouho připravované, sdrůžující v průběhu přípravy účastníky, kteří vládou perem, štětcem, dlátem, jehlou, kleštěmi nebo kladivem, kteří dovedou přiložit k ústům trubku propagace, nebo organizovat práci, nebo být pomocníky herců, snažících se dostat náročnosti svého mistra — režiséra. V takovém souboru by měl mít každý svůj úkol podle svých možností. Soubor by měl usilovat o příležitostné využití všech znalostí svých členů od řemeslnické dílny k vyučování hudby nebo k tělocviku a fotografování, a přispívat ke kulturnímu obohacování celého kolektivu diskusemi a rozho-

vory. Má dávat podněty k diskusím, rozhovorům, k prohlídkám výstav, k podněcování touhy po něčem vyšším a dalekém.

Henry Moine, *président Fédération Nationale des Sociétés françaises de Théâtre amateur* (Národní federace francouzských společností amatérského divadla) z Paříže:

Každá z našich soutěží v roce 1964 byla svědkem uvedení jedné nebo více dosud nevydaných her — některé z nich jsou nesporně dobré a zajímavé. Domníváme se, že je to právě tato stránka hledání a dotváření dosud neznámých nebo jen velmi málo známých her, na kterou se napříště má více zaměřovat zájem když už ne všech našich spolků, tedy alespoň těch, které mají možnost pokusit se o prožití tohoto uchvacujícího dobrodružství.

Cílem a účelem soutěže divadelního umění, kterou pořádá pravidelně Národní federace francouzských společností amatérského divadla — každoročně se jí zúčastní asi stovka souborů — je nejen vzbudit mezi nimi soutěživost, ale také umožnit těm, kdo se zajímají o jejich činnost, aby si uvědomili vývoj vkusu a tendenci práce souborů.

Tyto soutěže skutečně vzbuzují zájem všech krajů Francie, stejně jako všech kategorií společnosti — od těch nejskromnějších a nejmladších až po nejnáročnější a nejvyrovnanější. Soutěže umožňují také pronést vážný a platný úsudek o průměrné hodnotě snah, sledovaných s takovým zanícením a nezištností tisíci přívrženci dramatického umění, kteří přišli z různých krajů, patří do všech věkových skupin a pocházejí ze všech společenských skupin, ale přesto jsou sjednoceni stejnou láskou k divadlu.

POLSKO

Pro rozvoj divadelního života v Krakově má nemalý význam činnost krakovského klubu přátel divadla, který pořádá večerní cykly, jakési divadelní university pro zájemce, dále diskuse po premiérách za účasti příslušných režisérů, besedy s herci, příležitostné přednášky apod. Klub má po dvou letech více než 6 tisíc členů. V jeho programové řadě zasedají vedle kritiků, pedagogů a představitelů společenských organizací zástupci ochotnických divadel.

POZDRAV Z KYPRU

Divadelní soubor Protoporiakon Theatron Lemesou z Limassolu nám napsal srdečný dopis. Zajímá se o korespondenci s některým z našich souborů. Píše: „Nepochybujeme o tom, že existuje mnoho zajímavého ve vaší divadelní práci. Z mnohého se jistě můžeme poučit při rozvoji amatérského divadla naší země. Budeme šťastni, když navážeme těsnou spolupráci.“

NOVÉ MATERIÁLY, TECHNIKY A TECHNOLOGIE VE SCÉNOGRAFII

SPOJOVÁNÍ TKANIN LEPENÍM PŘI ZHOTOVOVÁNÍ DIVADELNÍCH KOSTÝMŮ

V minulých číslech časopisu Amatérská scéna jsme se zmínili o způsobu spojování tkanin při výrobě měkké dekorace, kterým lze úspěšně nahradit dosavadní způsob aplikování ozdob pomocí šití. Dnes navážeme na tuto publikovanou látku a technologické postupy, které zde byly podrobně rozvedeny, a ukážeme si, jak lze technologii spojování tkanin pomocí lepidel využít při zhotovování divadelních kostýmů nebo při úpravě povrchu (vzhledu) kostýmů vypůjčených, aniž by vzniklo nebezpečí jejich poškození nebo zničení. Metoda spojování tkanin lepením není v oděvním průmyslu technologií novou. Takovým způsobem pracují některé závody v ČSSR i v zahraničí již několik let. V divadelní praxi jsme však tuto technologii neznali a proto nepoužívali. K jejímu vyzkoušení a postupnému zavádění v divadelní práci bylo přistoupeno proto, že je zřejmé, že tato nová technologie do značné míry sníží namáhavost práce i ušetří finanční náklady. Při zkouškách technologie lepení byla použita řada kaučukových lepidel nejrozličnějšího složení. Pro naši práci a aplikaci v divadlech vybrali jsme lepidlo nejjednodušší a pro divadelního pracovníka nejdostupnější, a to termoplastické lepidlo družstva Rohoplast v Praze, vyráběné pod označením LBK. Podrobnosti o tomto lepidle, jeho vlastnostech, způsobu jeho nanášení na textilní materiál a další, byly již v naší rubrice uvedeny. Nebudeme se tedy těmito otázkami dále zabývat a předpokládáme, že náš čtenář se s obsahem článku o spojování tkanin při výrobě měkké dekorace již seznámil.

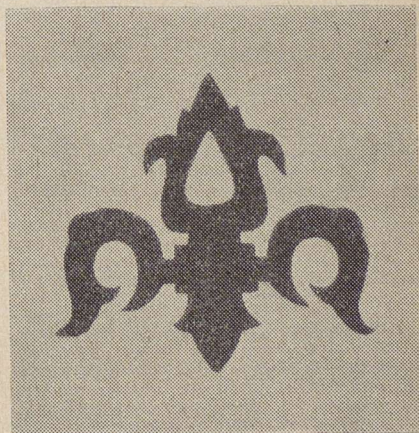
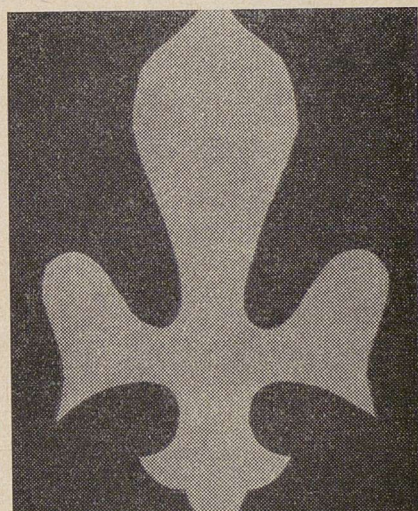
Protože v dnešním článku si vezmáme oblast výroby nebo úpravy divadelního kostýmu a nikoli již měkkých dekorací, je nutno k publikované technologii připojit několik doplňujících poznámek. V minulém článku jsme popsali způsob celoplošného nanášení lepidla LBK na podkladový textilní materiál. Takový způsob nanášení je vhodný tam, kde z takto upravené tkaniny vystřihujeme nejrozličnější tvarované ozdoby, které potom vhodným způsobem upevníme na oděvní část divadelního kostýmu (zažehlením nebo rozvlažením pomocí alkoholu). Takovým způsobem můžeme např. ozdobit dobovou sukni, plášť nebo kabátec (obr. 1.). Uvedený příklad byl proveden takto: Doboový ornament byl vystřižen podle papírové šablony z červeného saténu a na černý samet byl zažehlen přes hadřík (zabránění vzniku lesku na černém sametu). Jde-li o ornament symetrický, lze toho docílit pouhým přeložením tkaniny opatřené lepidlem. V případě, že ornament takto na kostým upevněn je pro příští divadelní hru nepotřebný, postačí celou plochu ornamentu namočit v denaturovaném lihu (potřít štětcem, klůčkem atp.) a po 2–3 minutách lze, bez nebezpečí, že poškodíme podkladovou tkaninu, ornament snadno sejmut. Zbytky lepidla LBK odstraníme klůčkem namočeným v lihu. Podobným způsobem byl zhotoven ornament (obr. 2.) vystřižený z černého sametu a zažehlený na bílém dytýnu. Upevnění ornamentu je dostatečně pevné a pružné. Podmínkou však je, že takto upravený divadelní kostým nebude chemicky čistěn (lepidlo rozpouští trichloretylen) ani prán v teplé vodě a s přídavkem pracích prostředků. Jde tedy o povrchové upravení krátkodobého charakteru, vhodné právě pro amatérskou

praxi. Potřebujeme-li však na část divadelního kostýmu upevnit větší plochy tkaniny opatřené lepivým nánosem, je potřeba si uvědomit, že nános nelze provádět v souvislé ploše, jak jsme uváděli v minulém článku, ale je nutno nános provádět v podobě mřížky, bodů apod. Je to nutné proto, že zasklý film lepidla je neprodyšný, a při větších plochách, delším nošením v teplém prostředí jeví se nebo při větší fyzické námaze se zvyšuje pocení účinkujícího. Naproti tomu lepidlá mřížka nebo bodové nanesení umožňuje dobré „dýchání“ kostýmu a zvyšuje příjemný pocit při jeho nošení. Jednodušší to zřejmě bude při úpravě některých částí divadelního kostýmu (doplňků), ať již to je obuv, pokrývky hlavy a další. Jiný příklad využití technologie spojování tkanin pomocí lepidla ukazuje obr. 3. Jde o dámský kostým zhotovený pro operu Zkrocení zlé ženy v krejčovnách Národního divadla v Praze. Popsanou technologií byly provedeny různotvaré černé ozdoby, které v daném případě měly z hlediska výtvarného pojednání představovat techniku volné kresby. Stejným způsobem byl zhotoven mužský kostým do téže hry. V obou případech bylo postupováno stejně, a to tak, že černé nebo bílé nepravidelně široké proužky byly nastříhány z metrové tkaniny (dytýnu) opatřené lepivým nánosem. Tyto proužky byly podle návrhu výtvarníka našpendleny na divadelní kostým a postupně na tvrdé podložce (prkenném stole potaženém lněným plátnem) zažehleny přes hadřík. K zrychlení práce lze špendlení proužkových ozdob nahradit bodovým přivařováním s pomocí mírně ohřáté elektrické pájky. Dotykem horkého konce pájky lze ozdoby nebo proužky na několika málo místech dostatečně „přistehnout“, což plně postačí k dočasnému upevnění na textilním podkladu, než provedeme nutné upevnění zažehlením. Při používání elektrické pájky (např. 80 W/220 Volt) je nutno dát pozor, aby pájka byla dostatečně horká (asi 160–170° C), avšak nepálila upravovaný textil. V podstatě nejde o práci nikterak složitou a lze ji po několika malých zkouškách s úspěchem provádět. Uvedenými způsoby, tj. zažehlováním s pomocí elektrické žehličky nebo rozvlažováním lepivého nánosu pomocí lihu, lze povrchové upravit nejrozličnější textilní materiály a součásti scénické výpravy. Podobným způsobem lze technologii spojování tkanin pomocí lepidla LBK zdárně využít při ztužování límců a klop kabátů, kapsových patek, k upevnění vložkových materiálů nebo podšívky i k lemování sukni a podobných kostýmních částí. Tuhost vyztužovaných kostýmních částí může být různá a je odvislá od druhu použité tkaniny, množství naneseného lepidla LBK, velikosti a tvaru. Forma nánosu lepidla (plnoplošná, mřížková, bodová) se volí podle funkce oděvní části kostýmu nebo jeho doplňku. Prakticky to znamená, že části, oblékané bezprostředně na tělo nebo spodní prádlo, by měly být upraveny jako částečně prodyšné. Vžehlením tkanin opatřených lepivým nánosem lze např. formovat saka, vrchní části uniforem atp. U tvarů nebo velikostí náročnějších lze tkaniny opatřené lepidlem nažehlovat v jedné nebo více vrstvách na sebe. Lepivých nánosů na textilních lze použít také k vyztužování jiných materiálů, imitujících např. kůži. V takovém případě použijeme vhodně vybarvený dytýn nebo tkaninu s nánosem PVC. Obdobně upravujeme a tvarujeme různé pokrývky hlavy.

Hovoříme-li v předchozích řádcích o technologii spojování tkanin pomocí lepidla, chceme tím jen navodit směr hledání a ukázat některé způsoby aplikování v divadelní praxi. Jsme přesvědčeni, že novou technologii lze v plné míře využít zvláště při výrobě většího počtu stejných divadelních kostýmů, zvláště v představeních s kompary. Při aplikování kostýmů sólových (zvláště baletních) bude vždy třeba uvážit funkci kostýmní části a její exponovanost v daném představení, scéně, pohybu. Je prozatím skutečností, že nová termoplastická lepidla jsou v oděvním průmyslu vyvíjena a hledány způsoby jejich využití, a ta, která jsou k dispozici a jsou pro naše divadelní pracovníky dostupná, mají omezené možnosti použití. Bude proto nutno neustále vývoj nových lepidel a jejich využití sledovat.

VALTER MELUZÍN

Fotografie z archivu Scénografického ústavu v Praze





Divadlo KOmedie a SATiry (KO-SA), soubor Domu kultury pracujících v Ústí nad Labem, uvedlo Černíkovu a Fuchsovu Akci H z repertoáru Večerního Brna. Foto Adolf Čejchan

DIVADELNÍ KŘÍŽOVKA

VĚNOVÁNO ČTENÁŘŮM CYKLU REŽIE: A. RADOK

VODOROVNĚ: A. Začátek tajenky. — B. Kočkovitá šelma; drahokam; citoslovce zavýsknutí; velký oheň; planeta. — C. Citoslovce (hle); ruský souhlas; část úst; příslovce způsobu; severský peníz; stejné souhlásky; mravokárný člověk. — D. Ruská řeka; autor tajenky v této křížovce; herec, který nemá jen křeč, ale i půvab (nápověďa: hrál Trigorina v *Rakoví* na ND); poetická kavárna; stejná. — E. Severský přezývka; tropické šfelenství; neoborník; režisér hudebních pořadů pražského rozhlasu; zápalná šňůra; řadová číslovka. — F. Nejvýznamnější režisér poválečné doby v našem divadle; dramatik prohraných lásek. — G. Anglický výraz „starý“; zkratka Národního shromáždění; vidiny ve spánku; svah; dánský ostrov; zkratka koňské síly; anglická číslovka (1). — H. Chemické značky uranu a argonu; tropický mravenec; italské město na Adži; drobný francouzský peníz; trumf; slovenské zvrtné zájmeno. — I. Chemické značky uhlíku a bóru; otázka na místo; známý režisér v brněnském divadelnictví; zkratka čisté váhy; zkratka železničního uzlu. — J. Sportovní zápasy; jednotka odporu elektrického proudu; slovenská spojka; krasová planina v Jugoslávii; citoslovce bolesti; tázací částice; kmenové vojenské těleso. — K. Výzva; druh úlu; tropičtí savci kopytnatí (tlustoši); masná kapalina; náš veletok. — L. Sady; tázací zájmeno; divadelní kritik, jemuž přezdívali *Nepolapitelný*; zkratka Rukopisu královédvorského; druh a rádce Mohamedův. — M. Italská řeka; přítok Kamy v SSSR; španělská chuť; model; obyvatel starověké Boiótie; chemická značka hliníku; roky. — N. Dílna na tření lnu; mytologická thébská královna stíhaná hněvem Héřiným a nakonec proměněná v bohyni Leukotheu; jítro; filipínská sopka na ostrově Mindanao; Finsko. — O. Dokončení tajenky.

mější herec z *Večerního Brna* (se zkratkou jména na začátku). — 4. Ženské jméno; družina přátel; slovní zub; šermířská zbraň. — 5. Chemická značka sodíku; vyhrazený obor působnosti; výtonidlo; skutky. — 6. Plošná míra; plemeno psů (zpětně); autor her s vesnickou tematikou; časová spojka. — 7. Tvrdá hudební stupnice; žlutí; zkratka strojních a traktorových stanic; květen; náš soudobý skladatel sborů a dirigent. — 8. Podle bible prvá oběť bratrovraha; silné provazy; sibiřský veletok; nevěřejná. — 9. Mužské jméno; zde; izraelské město; pakostnice; město RSFSR. — 10. Název písmene užívaného jako chemická značka dusíku; koně; norská metropole; lesklý nátěr; hlas holuba. — 11. Postava z *Prodané nevěsty*; kus ledu; značka nealkoholického nápoje; světelná záplava. — 12. Středoafričské jezero; pruh; část střechy; osobní zájmeno. — 13. Chemické značky argonu a fosforu; zkratka krajských komunálních podniků; sovětský černomořský přístav; umíněný zápor; hrob. — 14. Zahradá se zvířaty pro poučení a studium; cizí mužské jméno; řeka RSFSR; peruánské město; chemické značky argonu a kyslíku. — 15. Ruské město na západ od Moskvy; tvary ústrojenců (slovensky); předložka; tvar slovesa „okopat“. — 16. Kus hadu; německá řeka; pořadová číslovka; nedobrý; bájný pták. — 17. Setina hektaru; měchuřina na tabák; autor *Totálního kuropění*; chemické značky síry a uranu. — 18. Zkratka Domu módy; opak prázdnoty; hádanka; společenské středisko. — 19. Jeden ze staré gardy kabaretierů (Béda); nejstarší ze tří mušketýrů; čidlo zraku; vybízací citoslovce. — 20. Převracet prst pluhem; slovenská předložka; na kterém *Jiráskově Hronovu* se hrály *Perly panny Serafinky*? — 21. Socha (nespisovně); urvatí. — 22. Oživnout; plemeno.

SVISLE: 1. Zahavý hmyz; obal z tuhých desek. — 2. Číšnícký učeň; malé dítě. — 3. Pocit dlouhé chvíle; chemické značky bóru a fluóru; nejzná-

Pomůcka a kontrola k luštění: H. Atta. — J. Lika. — L. Anas. — N. Ino. — 9. Ako; Oš. — 14. Ica. — 16. III. — 19. Lak.

Z OBSAHU

Miroslav Kovářík: Krize malých forem?	1
Jitka Bodláková: O apelativních textech	4
Miloš Smetana: Mnoho paradoxů	8
Zdeněk Kokta: Specifika ochotnické dramaturgie	12
REŽIE: ALFRÉD RADOK	14
S Kamilem Markem o amatérském divadle a jeho práci s amatéry	17
Jaroslav Vedral: Únos diváka...?	20
Helena Suchařípová: HLEDÁTE HRU? (V. Lukič: Dlouhý život krále Osvalda)	21
AMATÉRSKÉ DIVADLO V ZAHRA-NIČI	22
Valter Meluzín: Spojování tkanin lepením při zhotovování divadelních kostýmů	23

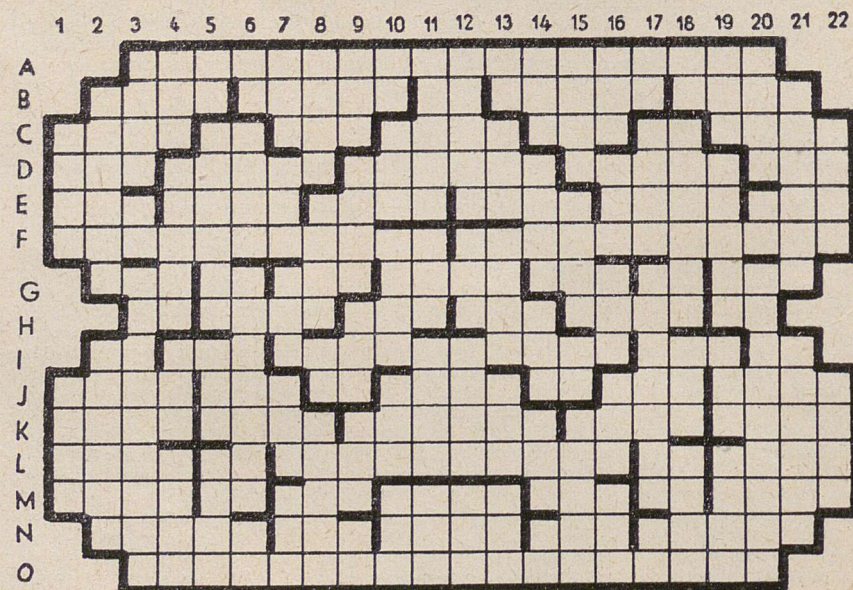
amatérská scéna

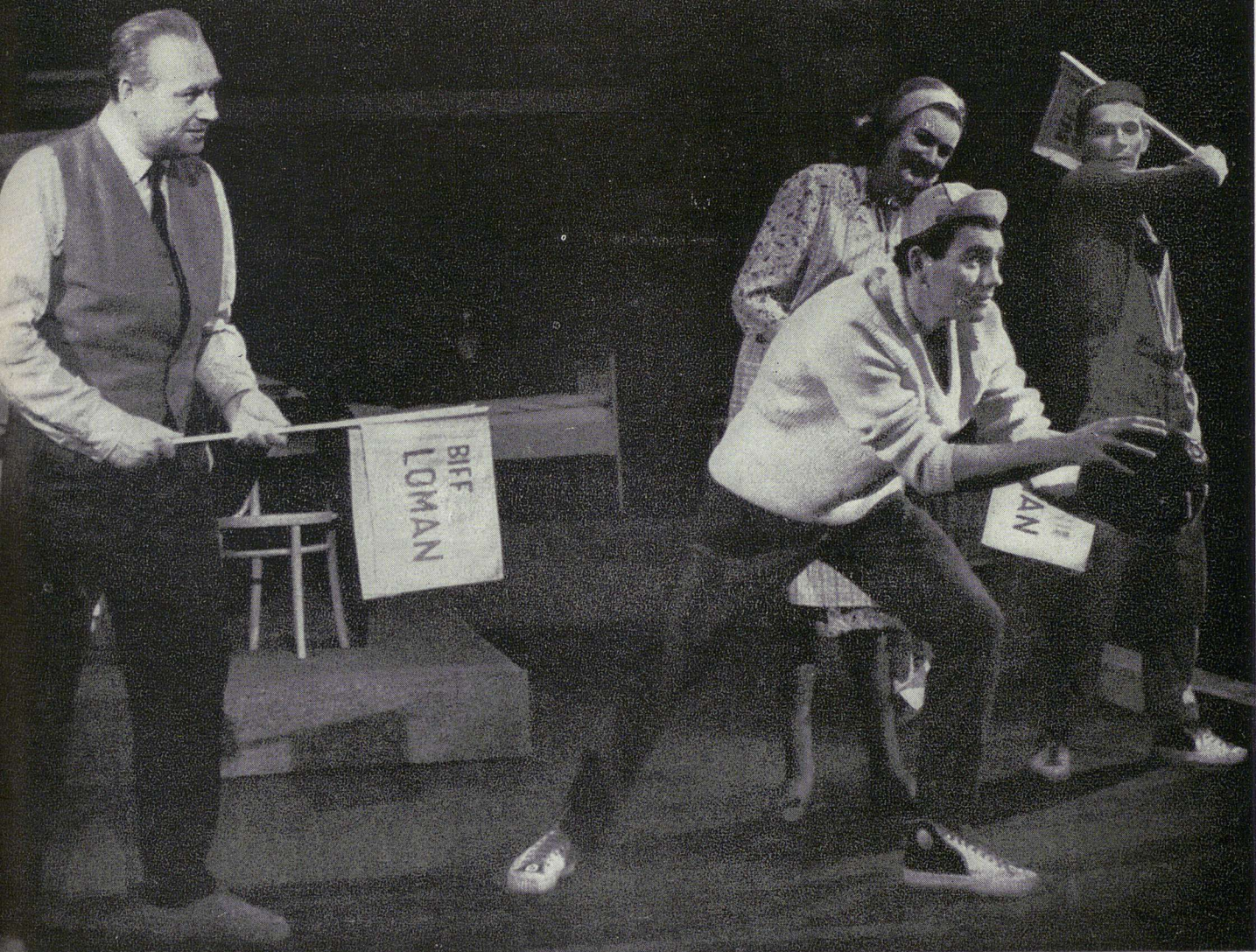
ročník II (Ochotnické divadlo, ročník XI), číslo 3, březen 1965

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 Vedral, Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Miloš Smetana, Jaroslav Sindelář, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Walletzky — Grafická úprava Valdemar Ungermann — 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 ledna 1965.

F-14*50060

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1965





V rámci druhého Divadelního festivalu pracujících, který pořádalo Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, uvedla činohra dvě premiéry. V režii J. Svobody Hubalkovu Lázeňskou sezónu (Die Stunde der Antigone) a v režii K. Pokorného Millerovu Smrt obchodního cestujícího. Na snímcích K. Konečného M. Procházková (Antigona) a M. Kahoun (Doktor Teiresias) Z. Hubalka a F. Řehák (Willy Loman), M. Malecká (Linda), L. Mareček (Biff) a A. Švehlík (Happy) z Millerovy hry.



J. ROBERT, J. DUVIVIER, H. JANSON: MARIE OCTOBRE. V REŽII F. ŠTĚPÁNKA UVEDLO
PRAŽSKÉ DIVADLO ČS. ARMÁDY. FOTO OLGA HOUSKOVÁ

