

amatérská scéna



AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK III

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XII

ČÍSLO 2
ÚNOR 1966



Z činnosti příbramského divadelního klubu a z představení komedie J. Patrika Opalu má každý rád. Foto Pražák.



Kam dnes večer? Otázka, kterou si denně kladou tisíce mladých lidí. Všední, banální otázka. A přece na její ne vždy šťastné zodpovězení, na neschopnost zorganizovat užitečné a příjemně svůj volný čas, denně doplácí mnoho chlapců a děvčat nudou, pocitem prázdnoty — a třeba i něčím daleko horším. Vysedává se, kde se dá, bloumá se po ulicích. Teprve když se objeví někdo, kdo vysloví magickou formulku „A jde se!“ — je to pro všechny rázem „hotovka“. S takovým přítavným impulsem, vysloveným zřejmě vhodnou formou a v pravý čas, přišel v Příbrami okresní výbor ČSM ve spolupráci s divadlem. A tak se tedy jde — do divadla.

Už naši klasikové vycházeli z toho (za našich časů se to spíše jen proklamovalo než dělalo), že divadlo je život a jde zase... atd., apod.... a že tudíž existuje rozdíl mezi jevištěm a výkladní skříní s předloňským zbožím, před nimž se leckdo z dlouhé chvíle zastaví, ale které nikdo nepotřebuje. A to senioři českého divadla neměli tušení o tom, jakými kratochvilami obdaří lidstvo věk techniky, věk strojového umění na elektriku a z konzerv, umění na zmáčknutí knoflíku plynoucí třeba i mimo člověka a svádějící k netečnosti, která šla tak na nervy Bertoltu Brechtovi.

Divadlo bojuje o své místo v hierarchii potřeb soudobého člověka. Chce se organicky začlenit — vedle televize, filmu, sládrových zvukových kulís atd. — do stylu moderního života, do režimu intelektuální „výměny látek“ moderní společnosti. Nabízí se dvě cesty. Ta první směřuje dovnitř divadelní tvorby. Známe ji např. od meziválečné avantgardy, kdy se bořily přehrady mezi jevištěm a hledištěm a hrálo se i mezi diváky. Známe ji z úsilí vstřebat soudobou techniku, aby si divadlo podmanilo všechny ty vymoženosti moderní elektroniky, optiky atd. tvůrčí silou člověka-režiséra, jak to dokázal Alfréd Radok. Uvnitř tvorby hledá sílu i divadlo, které — třeba pod vedením O. Krejčí — dává zaznít hereckému umění, oproštěnému od klíše a kaširovaného jevištního iluzionismu.

Nabízí se však ještě druhá cesta: učinit z divadla — rozuměj z divadla jakožto instituce — kulturní a společenské centrum. Nepodceňujme tuto cestu z v e n ě í, spíše organizátorskou než tvůrčí. Může být neméně užitečná, a jde-li o mladého diváka, snad i účinnější.

Aby divadlo nebylo jen provozovnou, kam je divák vpuštěn, aby zhlédl divadelní kus a dost, aby se divadlo stalo střediskem společenského ruchu kolem umění vůbec — tak to chtějí v Příbrami. Mají to štěstí, že divadlo, klub s kavárnou, společenskými sály atd., restaurace — všechno žije pod jednou střechou. Děk podnikavým svazákům a neméně agilním divadelníkům patří občas celé divadlo i se společenskými místnostmi mladým — abonentům cyklu divadelních her.

Po představení, které začíná už v půl sedmé, do jedenácti probíhá zábava s tancem. Ke každé premiéře se ve foyeru divadla pořádá výstava obrazů. Do předplatného na letošní sezónu patří deset her: Manon Lescaut V. Nezvala, Osm žen R. Thomase, Plášť noci od J. Broszkiewiczze, z domácí klasiky Naši furianti, z pohostinských vystoupení představení Semaforu aj. Pět až šest korun stojí průměrně jedna vstupenka, společenský večer zdarma, výhodné autobusové spojení pro přesporní připraveno. Po vstupenkách se jen zaprášilo a divadlo muselo vypsát další cyklus.

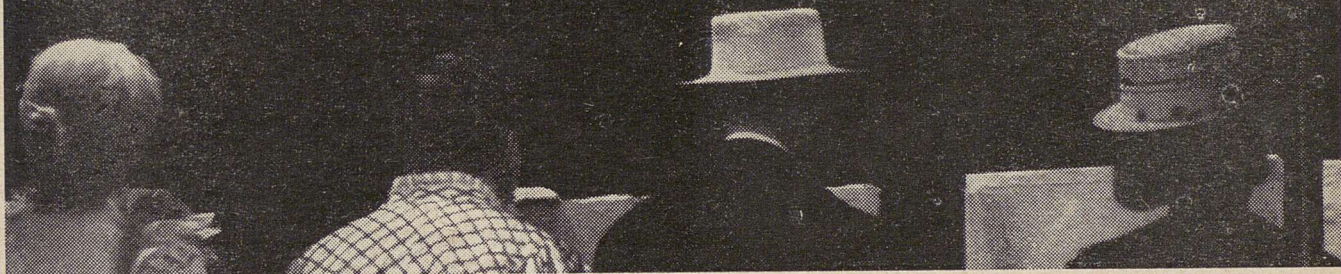
Naštívili jsme jedno z abonentních představení — inscenaci komedie J. Patrika Opalu má každý rád. Po představení hrály k tanci dva mládežnické soubory, program zpestřil kvíz a vyučování letkisu. Na dalších společenských večerech se snad projeví ještě více vlastní umělecké a společensky zábavné aktivity. Možná, že po některé hře by byla nálada jako stvořená pro besedu o problémech citového života, psychologie, morálky. Vytvořit takový mladý klub, kam by programově, anebo jen tak, z vlastního zájmu, přicházeli různí odborníci, umělci, pedagogové, popovídat si s mladými lidmi. Přinejmenším by se tak mohly navázat kontakty pro další, už organizovaná setkání v internátě, ve škole, vesnickém klubu. U stolu s kávou by se dalo hovořit s ředitelem divadla, s režisérem o jejich práci lépe než na připravené besedě. Jindy mohou dojmy z představení doznívat při tichém posezení s hudbou. Ne po všech hrách je totiž člověku tak do tance jako třeba po Patrickově komedii s happy-endem.

Ne, nechci radit a napovídat. Příbramští mají nápadů víc než dost, tolik, že by zbylo i pro jiná místa, kde si s mladým divákem dosud nedovedli poradit.

PAVEL VAVRUCH

POZNÁMKY

ZE SCHEERSBERGSKÉHO ZÁPISNÍKU



Sedím v rychlíku na Norimberk. V kapse pas s vízem do NSR a před sebou víc než 1800 km cesty do Scheersbergu, kde se koná od 24. září Mezinárodní týden amatérského divadla, jehož pořadatelem je Německý pohraniční spolek pro kulturní práci země Šlesvik a krajský výbor mládežnického spolku z Flensburgu. Vedle v kupé sedí členové souboru Kladivadlo, který tam má hrát.

Přehlídku, na které vystupovali amatéři z Itálie, NDR, Dánska a Švédska, zahájil ministr Země Šlesvik-Holštýn, dr. Schlegelberger.

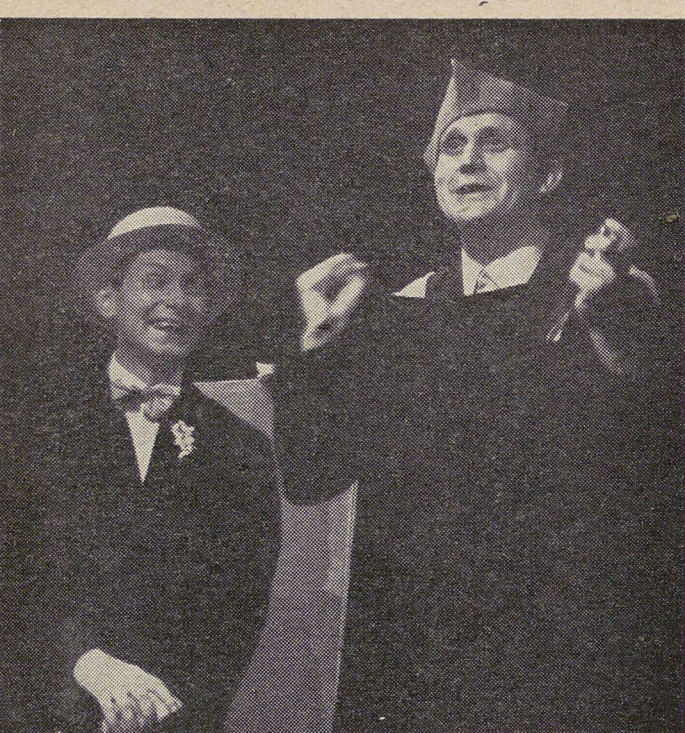
Přehlídka je organizačně řízena dvěma osobami, které prakticky zajišťují velmi brilantně její náročný týdenní program. Že jde skutečně o rozsáhlou práci, plyne z toho, že od 24. září do 29. září, tj. celkem za šest dnů, vystoupilo na scheersbergském jevišti 19 souborů. Hraje se s výjimkou prvního dne obvykle dopoledne, dvakrát odpoledne (15.— a 17.— hod.), večer a ještě jsou tzv. noční studia — tedy noční studijní představení. Připočteme-li k tomu, že Scheersberg je malá vesnička bez velkých ubytovacích kapacit, že letos na přehlídce bylo šest zahraničních souborů, že všechny zahraniční a všechny západoněmecké soubory zůstávají po celý týden v Scheersbergu a účastní se jednotlivých akcí (představení, přednášek a diskusí), pak vysvítá, jaká organizační práce na těchto dvou osobách leží.

Zastavuji se u této složky přehlídky proto, že celá organizace byla v mnohém poučná. Tak například všechna jednání s organizátory probíhala velmi neformálně při setkáních v divadle, při posezení mezi diskusemi. Nikde žádná nervozita, žádné zbytečné úřadování. Paní Ilse Grotheová a dr. Schmidt, kteří vše řídí, mají k dispozici řadu mladých lidí (jde o mladé učitele a učitelky), kteří podle jejich pokynů operativně zasahují, kde je třeba. Vedle toho znamenitě zorganizované stravování, odjezdy a příjezdy do místa našeho bydlíště v Neukirchen. S úsměvem jsem vzpomínal na obvyklé zmatky v hronovském Turistovi.

Po divadelní stránce přehlídku řídí tři lidé. Profesor dr. Ivo Braak, rektor pedagogické vysoké školy z Kielu, Petr Brunkert, vedoucí Domu mládeže (Jugendhof) z Flensburgu a Rudi Müller, vrchní studijní rada z Berlína. Tito pánové měli soubory mezi sebe rozděleny, před představením je publiku představili a hlavně pak řídili diskuse o jednotlivých inscenacích. Diskuse obvykle začínají ihned po představení. Obecenstvo zůstává sedět v sále, soubor vyjde před oponu a okamžitě začne debata. Bývá velmi rušná a zajímavá. Každý řekne bez zábrán svůj názor, třeba i nesprávný. Diskuse řídí jeden z jmenovaných pánů. Ale opravdu řídí — usměrňuje, vrací k zajímavým

názorům, komentuje. Byla to vždy pro mne brilantní ukázka šarmu, bystrosti a pohotovosti, to všechno podloženo znamenitou znalostí problematiky divadla a problémů amatérské práce. Trochu jsem tuto atmosféru Scheersbergu záviděl ve srovnání s našimi diskusemi. Je to u nás buď monolog poroty, nebo aréna, v níž se masa posluchačů přiklání postupně k různým řečníkům (viz poslední zážitky z hronovské sokolovny). A ještě jedna věc, která by mohla být poznámkou k problematice naší národní povahy (je to nyní dost v módě). Jde o úsměvnou atmosféru diskusí. Nikdo se neuráží, jestliže druhý s ním nesouhlasí, nikdo není zesměšňován, nikdo nepokládá nesouhlas za útok na svou osobu. Je to možná dáno mládím celé přehlídky — ale to je už další zajímavá stránka. Jak plyne z výpočtu pořadatelů, je do přehlídky zainteresován mládežnický spolek (Kreisausschuß und Kreisjugendring Flensburg), a to zřejmě ovlivňuje účast mladých. Navíc se v NSR amatérské divadlo hraje ve školách všech stupňů jako součást pedagogického procesu a snah o estetickou výchovu žáků. Není to žádná novinka — kdysi to bylo rozšířeno i u nás (vzpomínám v této souvislosti na svoje ochotnické začátky na boskovickém gymnasiu). Tak jsme viděli například v průběhu přehlídky šest školních souborů, ale i další byly mládežnické z okruhu pořádajícího spolku. Další sympatický rys přehlídky jsem viděl v tom, že účinkující soubory jsou po celý týden v místě, vidí celou přehlídku a účastní se diskusí o představeních. Umožňuje se jim tak konfrontovat vlastní práci s prací ostatních. Dochází k hlubšímu vzájemnému poznání. Je to něco, co nám chybí. Naše soubory se obvykle mnoho neznají, protože jen zcela výjimečně zůstanou na přehlídce až do konce.

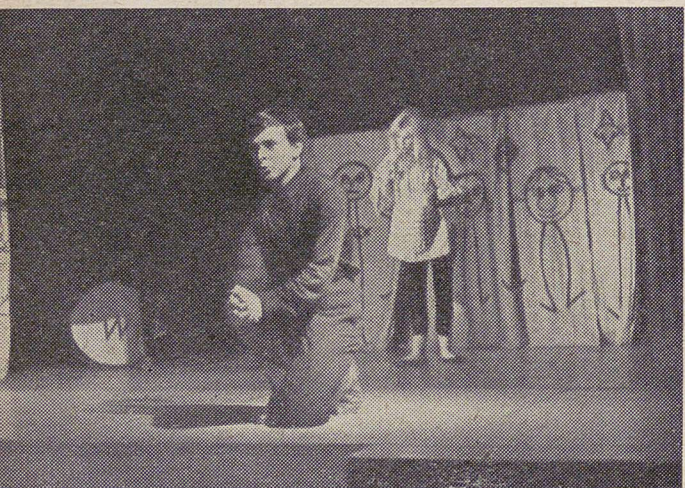
Nedostatkem scheersbergské přehlídky je programové přeplnění, takže při nejlepší vůli člověk nemůže všechno stihnout, nemá-li padnout vysílen už po dvou až třech dnech. Nehledě k tomu, že schopnost pozorně vnímat klesá kvadrátem času. Museli jsme si také jen vybírat a neviděli jsme všechno. I tak si však lze alespoň částečně obraz o amatérském divadle v NSR vytvořit. Lze říci, že úroveň velmi kolísá a jen ve zcela výjimečných případech lze mluvit o umělecké úrovni. V převážné většině jde o pokusy, které v podstatě splňují jen požadavky seznámení se s autorem. Tak například „Studio 55“ — soubor střední školy ze Salzgitteru — hrálo Braunův přepis Euripidovy hry Trojanjky. Byla to daleko víc součást výkladu látky o antickém divadle, s nímž se studenti takto blíže seznámili, než divácký zážitek. Naproti tomu představení Malého divadla souboru kulturního střediska mládeže z Hamburku bylo velmi dobré umělecké úrovně a byl to vážný a úspěšný pokus o divadelní uměleckou tvorbu. Tento soubor hrál



JUGENDHOF
SCHEERSBERG
24. BIS 30.
SEPTEMBER



INTERNA
TIONALE
AMATEUR
THEATER
WOCHE
1965



tří aktovky raného Eugèna Ioneska — Pozdrav, Autosalon a Vdavekchtivé děvče. Uvedl jsem tyto dva kontrastní příklady různého přístupu k amatérské divadelní práci, protože charakterizují inscenační výsledky západoněmeckých souborů na přehlídce. Ostatní soubory se pohybovaly uvnitř takto vymezeného prostoru, tu s větším nebo menším zdarem. K těm náročnějším cílům směřovala inscenace hry Příjď — v podtitulu Tanec smrti od Wolfganga Weyraucha v provedení scheersbergského divadelního kroužku. Šlo o svérázný útvar jevištní montáže vyrovnávající se s problematikou smrti. Do téže skupiny patřila hlavně dramaturgicky zajímavá inscenace hry sovětského dramatika Jevgenije Švarce Drak v provedení divadelního kroužku z Neustadtu. Stejně sem patřilo nastudování Mrožkovy aktovky Jelen dvou souborů (Pedagogická vysoká škola z Flensburgu a Skupina 63 ze St. Ingbert ze Saska).

K té druhé skupině patřila ukázka Brechtova „Übungsstück“, a to známé Střetnutí královen (Marie Stuartovna — 3. akt) a Střetnutí rybářek, stejně jako inscenace Satů pana Patelina podle starofrancouzské předlohy. (Hráli patnáctiletí až sedmnáctiletí žáci reálků z Neuß.)

Zvláštní postavení mají na přehlídce soubory z ciziny hlavně tím, že přece jen přivážejí do Scheersbergu inscenace do jisté míry ukázkové a více méně špičkové. Platilo to zejména o souboru Divadla pracujících vagónky z Görlitz a o našem Kladivadle, jehož obě inscenace se staly předmětem debat a obdivu. Byla to událost celé přehlídky. Kladivadlo uvedlo jednak v noci z 27. na 28. září v tzv. nočním studiu groteskní komedii Pavla Fialy s hudbou Milana Krejčíka „Másló“. (Byla otištěna v Repertoáru malé scény č. 10.) Hrálo i zpívalo se česky s pohotovým německým komentářem dr. Salamanczuka. Druhý den pak Kladivadlo hrálo hudební jevištní féerii Prsten z perli (šlo o nový pořad čerpající z některých textů a písniček kabaretu o Myšilidech a z Hudryjády a Skorokodýla). Toto představení se hrálo německy. Diskuse byla k oběma inscenacím 28. září po poslední oponě. Zde jsou mé zápisky z diskuse:

...Potlesk na konci představení nebral konce, opakují se písničky a v tomto ovzduší zahajuje Rudi Müller diskusi slovy, že Čechoslováci ukázali na velmi svéráznou divadelní cestu, která je pro mladé německé amatéry nesmírně podnětná. Pan Mirbt hovoří o hlubokém dojmu, který má z představení, obdivuje skromnost a odvahu souboru k vlastnímu sebevyjádření. Profesor Braak hovoří o lehkosti takřka mozartovské, s níž představení plynou, upozorňuje na hlubokou odlišnost obou inscenací a hovoří o přesné práci, s níž se vytváří vnitřní napětí večera. Pan Wolf z Mnichova, který po celý týden v diskusích neustále bouřil proti špatné jevištní řeči německých souborů, vstal a prohlásil, že se naučil od Čechů německé jevištní řeči, což bylo přijato s velkým potleskem. V průběhu diskuse se Rudi Müller zeptal pléna, zda by v případě, kdyby byl k dispozici text obou her Kladivadla, mohl některý německý soubor hry zahrát. Plénum sborově odpovídá, že ne, a pan Brunkert to vysvětluje: Ne snad proto, že to, co bylo z jeviště říkáno, se nás netýká. Co jsem slyšel, dotýkalo se i mne a problémy, vyvolané pořady, jsou i problémy naše. Pan Mirbt k tomu dodal, že snad je to dáno charakterem české duše, která má smysl pro poezii, naivitu a humor, což prý je Němcům cizí. Proti jeho názoru protestují mladí lidé z pléna, kteří tvrdí, že to není otázka češství, ale že je to dáno smyslem celé práce a že pro ně z toho vyplývá požadavek uvažovat o své práci dál. Jeden z diskutérů dokonce prohlašuje, že obě představení jsou dokladem jasného a uvědomělého životního stylu v Československu. Vyskytuje se názor, že takto je možno hrát divadlo, jenom když tvůrci jsou osobně zaujati pro problémy a jejich řešení, a konečně další uvádí, že by se vůbec měli zamyslet nad prací německých souborů, když jim z ciziny přijde taková vynikající ukázka inscenační práce, že nakonec musí říkat, že by to nedovedli. Na závěr diskuse pak Pavel Fiala odpovídá na některé otázky, zastavuje se i u otázky životního stylu a opravuje názor diskutéra z pléna — že představení nejsou výrazem životního stylu, to že by byl omyl, ale že jsou výrazem touhy po životním stylu. Odpovídá pak na některé konkrétní otázky: jak soubor zkouší, jak vzniká takové představení, jak si vybírá svoje spolupracovníky apod.

Diskuse skončila pozdě v noci a dostává se mně spolu s Pavlem Fialou a dr. Salamanczukem pozvání na jakési oficiální sezení v předvečer ukončení MTAD. Pozvání nám



tlumočí pan Gerd Lausen, Landrat z Flensburgu. Tam pak za účasti pořadatelů, hostů z Německa a hostů ze zahraničí děkuje všem, kdo se zasloužili o průběh letošního MTAD, nehodnotí jednotlivé soubory, ovšem výslovně uvádí, že nikdo, kdo byl přítomen po oba dva dny, kdy hráli Českoslováci, na tyto večery nezapomene. Je to opět vysoké ohodnocení, které je všemi přítomnými bouřlivě přijato.

Ukázalo se znovu, že naše amatérské divadlo může v mezinárodních relacích přinášet nesmírně plodné a cenné příspěvky k divadelní práci. Mimo to vystoupení Kladivadla s oběma inscenacemi mělo i obrovský vliv na názory mladých západních Němců o našem společenském životě. Náš soubor totiž prokázal v prostředí NSR, že mladí lidé v ČSSR dovedou nejen udělat dobré divadlo, tedy odvést uměleckou práci, ale že divadlo dělají s osobním zaujetím a svobodně, což pokládám za velmi významné. Navíc se ukázalo, že problémy, kterými žijí naši mladí lidé, jsou stejně blízké i mladé generaci v NSR a že tedy vzájemné poznávání je pro obě strany užitečné.

Na závěr ještě několik poznámek:

Součástí vystoupení Kladivadla byla i malá výstavka, která vzbudila obrovský zájem. Spočívala v tom, že na jednotlivých panelech byly fotografie nejrůznější řezané a panely byly výtvarně doplněny nejrůznějšími střepey starého železa. Na výstavě hrál flašinet, hrála se tam ruleta o české pivo a celá výstavka měla poněkud recesní charakter, který měl pomoci vytvořit příslušnou náladu k večernímu představení.

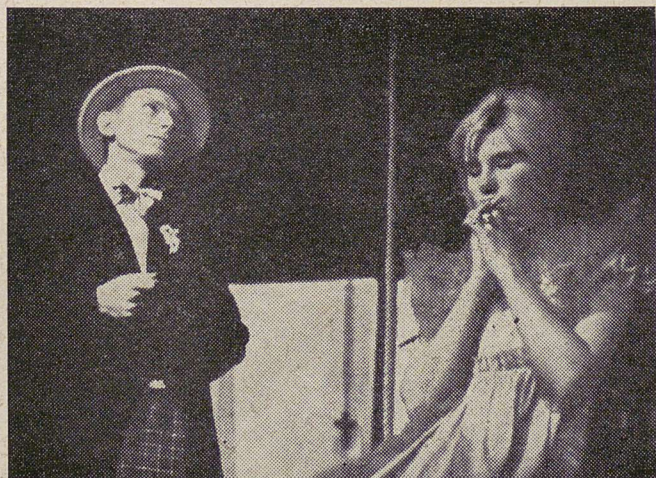
Italové hráli rozvernou komedii Nicolò Manzariho „Dio Salvi La Scozia“ (Bůh zachrání Skotsko). Komedii ve stylu našich her Štechových odvedl soubor Voci Nuove z Milána nepříliš nápaditě, ale s pravým italským temperamentem. Zajímavá byla reakce publika, které po inscenaci doporučilo nediskutovat. Právem! Nebylo upřímně řečeno o čem.

Podstatně lépe si vedl soubor z NDR, Divadlo pracujících vagónky z Görlitz, které uvedlo Kleistův „Rozbitý džbán“. Inscenace byla rok studována a výsledkem bylo dobré tradičně pojaté představení, které bylo příznivě přijato.

Na závěr nám uspořádali pořadatelé autokarový výlet k západnímu pobřeží. Přivítalo nás bouřlivé Severní moře a opuštěná umělá pláž, bičovaná větrem a vlnami, byla předzvěstí loučení a odjezdu. Večer 29. září uzavřel pan Landrat Lausen před naplněným divadlem Mezinárodní týden amatérského divadla. A pak odjezd, zastávka v Hamburku, Frankfurtu nad Mohanem a Norimberku, hranice — a jsme opět doma. S mnohými dojmy, s pocitem dobře vykonané práce, s posíleným ochotnickým sebevědomím a s vědomím, že ten svět přes všechny rozdíly přece je jen jeden a všude žijí lidé a všude žije divadlo.

ZDENĚK KOKTA

Nahoře štáb československé výpravy, ostatní snímky z vystoupení souboru Kladivadlo na německém zájezdu a v Divadle Na zábradlí. Foto Červený.



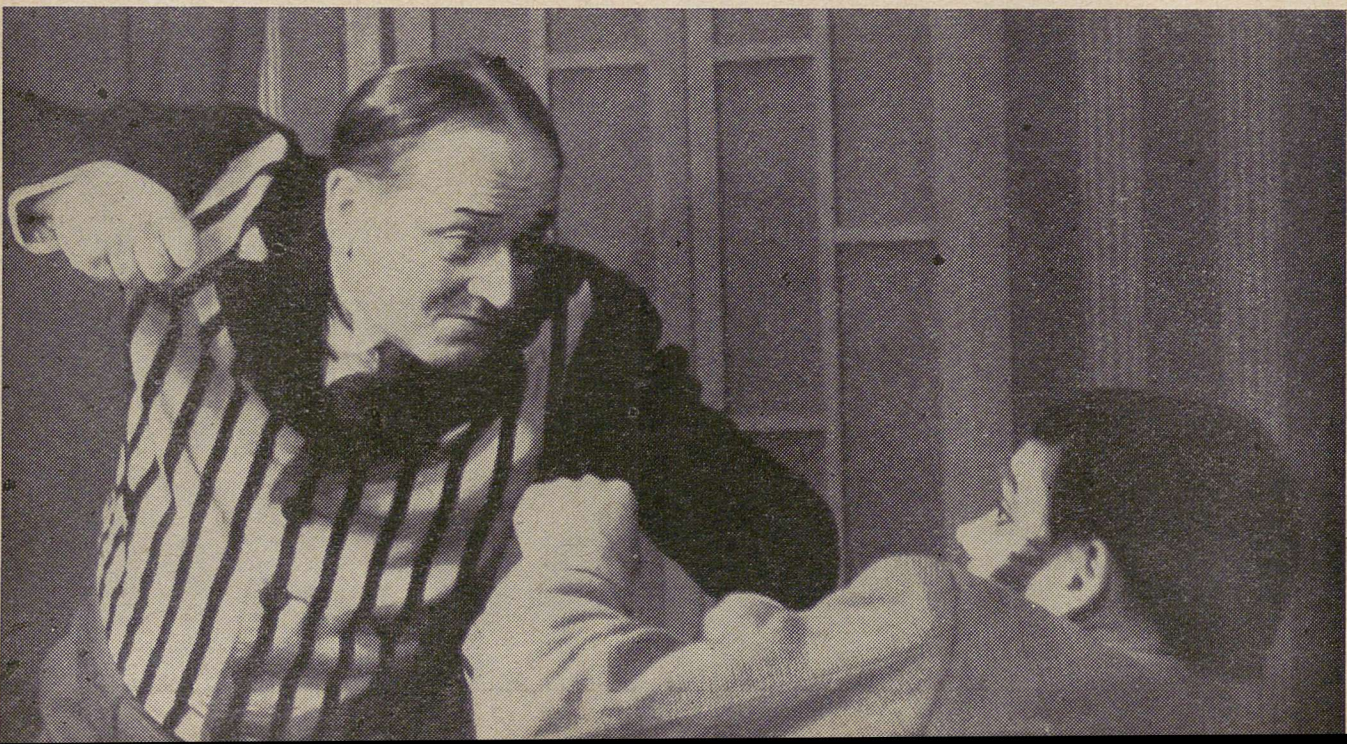


Okres pOd mikrOskOpem

Okres Uherské Hradiště má 85 obcí. V ochotnickém divadelnictví patří v současné době k našim nejaktivnějším okresům. Protože jeho metodička L. Vaňková přesně ví o situaci v každé obci (což bohužel není právě pravidelným zjevem), můžeme uvažovat nad čísly a statistickými údaji, vypracovanými v prosinci 1965. Prozrazují ledacos zajímavého.

Přímo okresní specialitou je pravidelná činnost dětských divadelních kroužků na školách. Takových mají 31 — pokud pravidelnou činností rozumíme každoroční a už řadu let systematicky vyvíjenou dětskou divadelní činnost pod vedením jednoho nebo několika učitelů. Takováto

činnost se rozvíjí i za nejtěžších podmínek, tak např. o obci Svárov se ve zprávě píše: *Velmi malá obec, v níž ředitel školy každoročně uvede divadelní představení. Protože v obci není sál, uvádějí svá představení v přírodě. V r. 1965 zahráli Popelku, v létě r. 1966 určitě uvedou novou hru.* — V Uherském Brodě pracuje školských souborů dokonce několik: Kroužek II. ZDŠ pod vedením členky SRPŠ L. Svobodové loni zvítězil v STMP s Pasáčkem vepřů, letos připravuje pohádku Princezna a šašek; další dva dětské divadelní kroužky vedou T. Milička a B. Štátná, soustavnou činnost rozvíjejí i v odborném učilišti CHEPOS (loni uvedli Mladou gardu) a nově byl ustaven soubor při III. ZDŠ. — Dále pracuje na okrese ještě 16



školských souborů nepravdivě. Tvoří je i děti, které chodí za kroužkem do sousední obce, kde je možno hrát divadlo.

Pravidelně pracujících souborů dospělých amatérů jsme ve zprávě napočítali 29. Jsou dokonce i menší obce, kde pracuje několik ochotnických souborů. V Ostr. Lhotě hrají divadlo při ČSPO, Sokole a Červeném kříži (loni hráli Půlnoční mši, Nový život a Dům u doktorů). K tomu ještě přistupuje 6 obcí, kde se hraje nepravdivě. To všechno jsou čísla v dané situaci našeho amatérského divadelnictví dosti radostná, byť ovšem nesrovnatelná s počtem souborů např. padesátých let. Zajímá nás především otázka, zda postupuje proces ubývání souborů. Proto jsme ve zprávě vyhledali i obce, kde se hrávalo, ale hrát přestalo nebo přestává. Je jich víc než dost: Boršice u Buchlovic, Březová, Buchlovice, Bzová, Dol. Němčí, Drslavice, Hradčovice, Jalubí, Jankovice, Javorovec, Kněžpole, Komňa, Krhov, Kudlovice, Lopeník, Mařatice, Místřice, Ostr. Nová Ves, Osvětinany, Podolí, Polešovice, Rudice, Staré Město, Suchá Loz, Sušice, Tupesy, Újezdec u Luh., Velehrad. — Proč?

Zpráva udává několik skupin důvodů: *Není režisér. Každým rokem ochotníci hru vybírají, ale nenacvičí. — Není vedoucích. Každoročně si vypůjčují divadelní texty, ale hra se nesehraje. — Dlouho se pracovalo ve velmi špatných podmínkách, až se přestalo. — Ochotníci před čtyřmi lety nacvičili hru Sládcí, ONV představení zakázal a od té doby soubor stagnuje. — Několikrát pokus nacvičit hru s ochotníky ztroskotál. — V obci se už po několik let adaptuje sál. — Soubor stagnuje pro nedostatek zájmu. — Soubor nepracuje pro nedostatek času ředitele školy. —*

Ve zprávě se objevuje i šest obcí, kde se nový soubor rodí nebo začíná obnovovat stará tradice: Babice, Bílovice, St. Huť, Strání, Topolná. Bohužel daleko méně než těch, které odumřely.

Z materiálu, který nám byl pramenem pro tento článek, lze dále vyčíst minulý i plánovaný repertoár souborů, zaměstnání režisérů (většinou učitelé) a jiné zajímavé věci. Při jeho studiu jsme v redakci velice zatoužili mít aspoň takovýto materiál (že nemůže jít do větší hloubky při daném ani perspektivním stavu metodických kádřů na okresech, to chápeme) ze všech okresů. Tuto touhu by patrně s námi sdíleli pracovníci divadelního oddělení ÚDLUT. Protože stav je bohužel takový, že v posledních letech vyvozujeme dalekosáhlé závěry o stavu československého ochotnického divadelnictví, aniž bychom se opírali o znalost faktického stavu. Naše neinformovanost jde tak daleko, že nemáme tušení, kolik souborů vůbec ještě máme, kolik a jak vzdělaných lidí v nich pracuje, co hrají, kolik návštěvníků vidí jejich produkce atd.

Vypracovali jsme si různé teorie, například o tom, že prudce se zvyšujícím nárokům obecnosti neodpovídá jen mírnější vzestup úrovně amatérské umělecké práce — možná, že je to pravda, ale kolik toho opravdu pozitivně víme o nárocích např. vesnických lidí na uměleckou produkci? A jak to je opravdu s vlivem televize? A se zájmem mladých lidí? A s postavením učitele, který se na škole chce věnovat dětskému divadlu? Atd.

Každý z nás — a to nemyslím jen redaktory tohoto tisku a hrstku pracovníků ÚDLUT, nejagilnějších krajských pracovníků z povolání a aktivistů — každý z nás zájemců



Členové souboru přestali hrát doma a pracují v městském souboru. — V obci lidé nemají zájem o divadlo. — V minulosti jeden z neaktivnějších souborů, po smrti předsedy poradního sboru se odmlčel. — Pokusy o oživení souboru, který v minulosti hrával, ztroskotávají. — Není sál. — Po smrti režiséra se soubor rozpadl. Ale odumřejí i soubory dětské, zpravidla proto, že učitel, který věřil ve smysl dětského hraní, byl přeložen jinam, nebo výjimečně i pro nezájem rodičů, kteří nepřišli při představení ani povzbudit své vlastní děti.

Snímky K. Konečného na této dvoustránce jsou ze Šamberkovy komedie Blázinec v prvním poschodí, kterou uvádí soubor z Brodku u Přerova.

o divadlo z libosti má nutně omezené názory vyplývající z větších nebo menších příležitostí vidět a poznat situaci na různých místech. Ovšem bez systematického organizování těchto informací (obávám se, že ani bez opravdu vědeckého průzkumu situace) se nedostaneme daleko.

Co může v dané situaci ochotnický časopis? Bohužel, ne příliš mnoho. Něco snad přece. Situace vesnických ochotnických souborů bude letos stát v popředí našeho zájmu. Pomozte nám! Pište, jak vy na okresech a v místech vidíte tyto problémy. Pomozte nám najít poctivější odpověď na otázku, zda a jaké divadlo potřebuje dnešní naše vesnice a co stojí v cestě tomu, aby je měla.

J. BENEŠ

CO JE VESNICKÝ SOUBOR?

Projevovaly se různé názory — například že vesnický soubor je každý, kde pracuje určité procento lidí zaměstnaných v zemědělství nebo určité procento lidí bydlících na vesnici, nebo jiné určité procento kohosi nebo čehosi. Pak bylo také provedeno například překřtění na „soubory pracující ve ztížených podmínkách“, čímž došlo opět k zamíchání skupin a kategorií — protože, jak známo, nepracují ve ztížených podmínkách jen vesnické soubory, někdy dokonce právě naopak. Ostatně pojem ztížené podmínky je relativní.

Ponecháme-li stranou podobná hlediska, kritéria a pohledy, dojdeme nakonec k tomu, že vesnický soubor je ten, který nějakým způsobem soustavně ovlivňuje, lépe snad zasahuje do kulturního života vesnické obce, který tvoří aktivní součást tohoto života a v jehož celé práci by se měl tento život podle možností zrcadlit.

Faktem zůstává, že velká většina vesnických souborů jsou kolektivy s poměrně málo zdařilými představeními (pomineme-li ovšem výjimečné špičky, jakou byl například v minulosti velmi aktivní soubor Dynamo Stránčice v okrese Praha-východ a další) a že se tedy začal ztotožňovat pojem vesnický soubor s pojmem soubor průměrný nebo dokonce podprůměrný (měřeno výsledky práce).

DIVÁK, HEREC A UPLATNĚNÍ

Snad na tom i něco je, třeba hned proto, že vesnické soubory mají ve srovnání s vyspělými městskými například nesrovnatelně menší možnost výběru představitelů pro svá představení, mají často opravdu i po technické stránce daleko menší možnosti, a ty tradiční lpí na svých tradicích někdy velmi houževnatě, byť to byly i tradice nedobré.

Přesto však, zvláště dnes, kdy je to s návštěvností kulturních podniků obecně velmi špatné, mají vesnické soubory na svých představeních plno (pochopitelně především v domovské obci), návštěvnícký problém řeší mnohem snáz než vyspělejší soubory městské a nacházejí tedy co do vztahu k divákovi mnohdy i větší společenské uplatnění. I když se třeba představení „odveze“.

A proč to tak je? Asi proto, že v menší skupině lidí, jakou představuje obyvatelstvo jedné vesnické obce, jsou a mohou být vzájemné vztahy mnohem těsnější, zainteresovanost lidí na události, jakou znamená příprava a uskutečnění ochotnického představení, je větší nejen proto, že to je svým způsobem kulturní a společenská událost, ale taky proto, že jsme zvědaví, jak bude vypadat ten a ten, když hraje toho a toho. A to není skutečnost, která se dá podceňovat. Je jistě pravda — o tom konečně bude ještě řeč — že otázka uměleckého přínosu je v případech třeba těch „odvezených“ představení diskutabilní. Je však na druhé straně taky pravda, že se tu navozuje soustavně (i méně soustavně) nejen ve členech souborů, ale i v divácích atmosféra, která nutí dělat a dívat se. Která nutí — a to i při sebešpatnějším představení — být aktivní, nespát, ale mít zájem.

Je jistě velmi důležité dbát o to, aby představení vesnických souborů byla co nejlepši, aby měla znaky tvůrčího přístupu k práci, který je na celé zájmové umělecké činnosti nejcennější, a aby, třeba velmi nedokonalými prostředky, něco říkala. Nejen členům souborů, ale i divákům.

Je ovšem na druhé straně stejně důležité si uvědomit, že vesnické soubory nemají (kromě okresních přehlídek) širší uplatnění než ve svém působišti a ideálně v blízkém okolí (pochopitelně s dobrým představením), že zmizel zdravý soutěžní duch, který je nutil dělat víc a líp.

Je sice pravda, že hlavní funkci zájmové umělecké činnosti je nutno vidět v tom, do jaké míry ovlivňuje kulturní aktivitu členů souborů, a až ve druhé řadě — a velmi výjimečně — i v působení na širší okruh lidí výsledkem své práce, — v našem případě představením — jako uměleckým dílem, či spíš jako dílem, nesoucím určité znaky umělosti. Když ale něco udělám, a mám pocit, že jsem udělal, co jsem mohl, mám v podvědomí touhu ukázat lidem, co jsem to udělal a jak. A tak tedy všechny divadelní a jiné soubory chtějí pochopitelně alespoň zčásti demonstrovat výsledky své práce v reálné podobě.

V době kampaně pro vesnické soubory byly organizovány řady přehlídek v okresech, v krajích a jedna dokonce celostátně v Jindřichově Hradci. Kampaně přešla a přešly i přehlídky. Jistě jsou i jiné důvody než ty, že už je po kampani, ale přece jen — není to dobré.

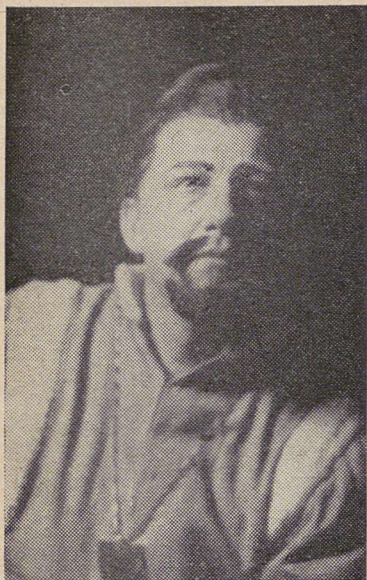
Vesnické soubory se totiž nemohly, nemohou a asi dlouho ještě nebudou moci měřit s vyspělými městskými. Ty vyspělé pak tedy procházejí stále — a už ustáleně — krajskými a ústředními přehlídkami, zatímco má s a těch ostatních (protože je jich asi pořád ještě většina) se může jen dívat a mít vztek. I ten sebeschopnější soubor má totiž svou hranici, za níž už nemůže. A tady — při vši účtce k hlediskům kvality představení — ten stejný metr přece jen asi škodí. Soutěžit by přece měl rovný s rovným, protože ani v běžném životě nemůžeš jít s mečem na kanón. Totiž můžeš — ale napřed víš, jak dopadneš.

CO JE TEDY HLAVNÍ?

Pochopitelně aby se hrálo — a navíc co nejlíp. Tak nejlíp, jak každý může. Aby lidé měli zájem o práci ochotníků a vážili ji nejen podle výsledku představení, ale i podle všeho ostatního. Není to obhajoba argumentu, který se tak často — bohužel — ozývá při kritickém hodnocení ochotnických představení — že totiž to všechno lidé dělají ve volném čase, z lásky, zadarmo a bez jakýchkoli nároků. Tento argument obstát nemůže, protože to, co se předkládá veřejnosti, musí mít svou úroveň.

Aby to kýžené představení nebylo jedinou metou všech členů souboru, ale aby těch společných zájmů bylo víc. Aby takové kolektivy lidí se sžily natolik, že společný zájem je přinutí společně myslet a dobírat se stále nových věcí. Aby to prostě bylo všechno v co nejlepším pořádku.

HELENA VEDRALOVÁ



E. Klenová: Hejtmán Talafús. Inscenace souboru OB Hradec Králové-Malšovice.





NESAMOPAŠNÝ



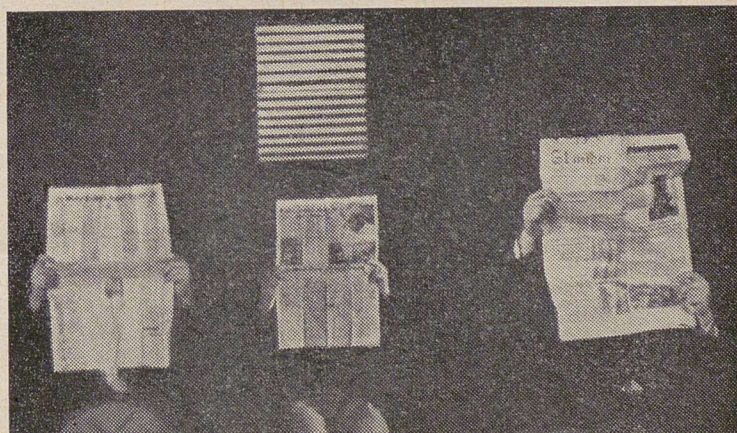
Bratislavský súbor vzbudil o sebe interes za jedno hronovské popoludnie — prakticky za jednu hodinu čistého času, čo trvalo jeho predstavenie. A bola to bomba aj pre členov súboru, nielen pre divákov. Prípady tohoto druhu sa stávajú, ale predsa len veľmi zriedka — spravidla úspech na vyššom fóre býva výsledkom dlhoročnej činnosti, potažne potvrdzovaním dávno známej dobrej reputácie toho-ktorého súboru. Je veľmi ťažké pre toho, kto sa pokúša o spätný pohľad, vybrať z tak krátkej (trojročnej) činnosti súboru prvky, ktoré by mohli nadobudnúť určujúci charakter pre „líniu práce“. A pretože výsledky tejto práce, hoci mali čo do kvality charakter vzostupný, neboli nijako mimoriadne úspešné a za pochopiteľného a logického stavu, že kvalita je kritériom záujmu, nie je možné, aby sa podujal na túto úlohu niekto zvonka. No zároveň som si vedomý toho, že ten, kto ju robí znútra, nevyhne sa určite nekritičnosti, tobôž vtedy, keď vývin súboru súvisí tak trochu s vývinom jeho samého. S týmto handicapom sa púšťam do práce, ktorá by mala čo-to objasniť a charakterizovať.

Klíma súborov žiacko-študentských je známe. Keď opomenieme skupiny autorské, ktoré majú predsa len iný charakter, možno hovoriť o rôznych typoch ľudí, ktorí sa rozhodnú robiť divadlo: tí, čo sa mu mienia venovať ako životnému povolaniu a hľadajú každú príležitosť, aby ešte pred vstupom na fakultu skúsili alebo cibrili svoje dary od boha (spravidla vstupom na fakultu ich styk s amatérskym divadlom



POHLAD SPÄŤ

Z činnosti OB Bratislava-Nivy: J. Svare, Nahý kráľ (vlevo nahore), J. Verne-P. Kohout, Cesta kolem světa za 80 dní (uprostred vlevo a vpravo dole), V. K. Kleperra-A. Radok, Divotvorný klobouk (vpravo nahore a uprostred). Foto Horvát.



končí a vzťah k nemu ochladne niekedy až do pohrdania) ; tí, čo hľadajú „azyl“ — ako to charakterizoval Antonín Brousek — a je zaujímavé, že úpenlivo ho vyhľadávajú najmä študenti techniky (náš súbor tvoria sami študenti techniky, a ostatné dva bratislavské študentské súbory, ktoré sú mi známe, tak isto) ; a nakoniec tí, ktorí sa nedali presvedčiť prijímacou komisiou, že sú netalentovaní a tvrdohlavo robia divadlo ďalej (a niekedy lepšie, ako ich šťastnejší konkurenti). Je jasné, že vzťah týchto ľudí k divadlu je rôzny — od úpornej snahy a zažratia do roboty cez vzťah futbalový („zahráme si“) až po príležitostne-rekreačne-extravagantný. Ten určuje i vzťah k práci a vôbec neurčuje názory na divadlo. Tie sú najrozličnejšie a sú v prudkom vývoji, ovplyvnenom zo dňa na deň nejakým sugestívnym diváckym zážitkom, čo je ostatne charakteristické. Jednotiaci je snaha robiť dobré divadlo. (Či dobre — to je už problém.)

Z takejto situácie vznikol aj súbor Osvetovej besedy Nivy v Bratislave. Najprv ako školský súbor pri elektrotechnickej priemyslovke, neskôr ako internátny súbor, až z dôvodov finančno-priestorových zakotvil tam, kde je teraz. To je prehistória. Ešte treba spomenúť — aby sme dali cisárovi, čo je cisárovo — že iniciatíva vzišla zo školského výboru ČSM. (Možno to trochu skresľuje fakt, že vtedajší predseda je teraz jednou z duší súboru.)

Z toho, čo bolo v začiatku práce — okrem pätnástich viac-menej neskúsených hercov a jedného úplne neskúseného režiséra — hodno spomenúť akúsi „dramaturgickú náročnosť“. Hoci neboli ešte známe vnútorné možnosti, jasné bolo to, že sa musia robiť veci, ktoré okrem možnosti „vyjadrenia životného pocitu“ a možnosti ukojiť neustále nutkania k recesii poskytnú aj široký priestor pre hru — od slova hrať sa. (Tu je kdesi spoločná rovina názoru na divadlo v tomto súbore — hra vo všetkých jej významoch — teraz sa už prirodzene pridružuje aj zachovanie patričných pravidiel — čo vtedy ešte nebolo, pretože nebola znalosť týchto pravidiel.)

Týmto textami boli (resp. sú):

Verne-Kohout: Cesta okolo sveta za 80 dní; Švarc: Nahý kráľ; Fux: Hamlet IV.; Sachs: Samopašné hry; Klicpera-Radok: Divotvorný klobúk. Ani teraz neviad, že každá z týchto vecí je v podstate inej poetiky. Inscenačná práca súboru sa im snažila dať jednotný charakter.

Jedno musím zdôrazniť: nedá sa hovoriť ani v takomto krátkom období o vývoji hereckého kolektívu. Študentské súbory trpia nesmiernou fluktuáciou — takže vo väčšine prípadov sa využíva to, čo je momentálne k dispozícii. (Príklad jeden za všetky: Viola Kováčová začínala rolou sedliacky v Sachsovi prácu v súbore.) Sú výnimky — bez nich by ostatne súbor nemohol existovať, no ich vývoj je v podstate totožný s vývojom režisérskeho (nevím, či môžem to slovo použiť) názoru. O tom by som chcel (i vzhľadom na moje postavenie v súbore) písať. Vyzerá to síce ako vyčleňovanie seba samého, ale ja si naopak myslím, že je to výsledok kolektívny, výsledok práce jadra — oných výnimiek.

Pri prvej inscenácii, Kohoutových variáciách na Verneho Cestu okolo sveta za 80 dní existovalo len veľmi chabé vedomie tvaru. Bolo to len uvoľnenie poľa (a viac nevedomé ako vedomé) pre zmienenú hru — do ktorej každý, včetně režiséra, vkladal to, čo sa mu len trochu zdalo byť vhodným. Nazdávam sa, že je to postačujúca charakteristika i pre prácu i pre výsledok. (Oficiálnym vyjadrením tohoto výsledku bolo úplné, ale predsa úplne neodborné „znosenie“ vonkoncom nechápavým porotcom v najnižšom kole STM. Našťastie nikto nebol až tak hlúpy, aby ho bral vážne. Už by asi súbor neexistoval.)

Postrádané vedomie tvaru, či úsilie o tvar začínalo pomaly vystupovať v inscenácii Nahého kráľa. Zdôrazňujem, že pomaly, a dodávam, že ani tu nevystúpilo celkom, ale len v častiach. A boli ešte v menšine. Ale práve v týchto častiach boli základy neskoršieho Hamleta IV. a Samopašných hier.

Fuxov Hamlet IV., majúci veľmi mnoho spoločného s hrami Osvobozeného divadla, utrpí veľmi mnoho presadením z českého prostredia. (Myslím, že nemusím zdôrazňovať, že nie významove, ale tvarove.) A najmä vtedy, ak na Slovensku neexistuje žiadna tradícia divadla tohoto typu. Pri realizácii sa zámerne nebral ohľad na podtitul Cirkus Elsinor, režisér Štefan Havlík sa pevne sústredil na tvar inscenácie, a ten mu vyšiel. Slabinou bolo nie celkom dostatočné zvládnutie herecké. Pri vysokých nárokoch, aké kladú tzv. kabaretné hry, je to pochopiteľné.

A teraz prichádza na rad inscenácia Sachsa. O nej by som sa chcel rozpísať najširšie, jednak preto, že má pre súbor význam prenesmierny, a potom preto, že záujem redakcie Amatérskej scény o ňu a o prácu na nej je vlastne príčinou napísania tohto článku.

Najprv o voľbe. Precedentný význam má mnoho počutého a čítaného o práci poľského režiséra Dejmeke na stredovekých textoch, vídená inscenácia Kyrmežera v Divadelnom štúdiu VŠMU a — iste sa budete čudovať — Mastičkář. Prinútil ma totiž sám osebe pozeráť sa na stredoveké texty okom nielen študenta divadelnej vedy, od toho je už len krok k preblesknutiu možnosti realizácie a výsledkom je vášnivé zaujatie pre stredoveké texty (ešte stále trvajúce). Sachsove frašky — veľmi živé, ale už i pričesané, veľmi zomknuté v tvare ale i uvoľnené — existovali našťastie v slovenskom preklade. A je to i jediný preklad tohoto žánru. To je aj škoda, aj tak trochu ostuda. Tak z príčin rozličných padla voľba na Sachsa.

Zo skúseností z ostatných inscenácií sme už mali jasnú predstavu o čomsi, čo by som sa pokúsil nazvať štylizovaná forma angažovania sa herca vo vzťahu k divákovi. Dalo by sa to označiť aj ako lacné kupovanie diváka, na to by nemusel byť nik zlomyseľný, ale aby bolo jasné: rozumieme pod tým sústavnú prácu s vedomím predpokladaného účinku každej zložky hereckého prejavu na diváka. Na prvý pohľad je to samozrejmosť, ale ak je táto požiadavka uplatňovaná dôsledne, nie je to tak jednoduché. Tu sme sa práve dostávali do potýčiek s predstavami o „hraní realistickom“ a museli sme ich odbúrať až nemilosrdne. Overili sme si, že rytmus inscenácie je veľmi dôležitý komponent účinku, a túto skúsenosť sme ďalej uplatnili v presnom (niekedy až metronomickom) vypracovaní jednotlivých scén a ich spojenia do celku. (Pri práci na Sachsovi už existovali dokonca rytmické diagramy jednotlivých frašiek.)

Podnet k realizácii Sachsa ako divadla v pohybe alebo skôr divadla v behu, leží v Sachsovom texte. Ono totiž náš pôvodný úmysel so Sachsom bol celkom iný a vo vzťahu k výsledku priam diametrálne odlišný. Ale keď sme špekulovali nad fraškou Žeravé železo, dynamika, obsiahnutá v dialógu sedliaka a sedliacky nad rozžeraveným kovom vyšla na povrch tak prenikavo, že jednoznačne určila postup. Text v tomto mieste bol i svojou rytmickou štruktúrou úplnou partitúrou pohybu. V texte sa hovorilo o kruhu — a jeho vyjadrením sa stal neustály kruhový pohyb v realizácii. Táto časť nás prinútila k tomu, aby sme takýchto miest hľadali v texte viac — niekde boli, niekde sme museli text potlačiť čiastočne a na dvoch-troch miestach úplne. Tu sa stal len zvukovou kulisou situácie a nazdávam sa, že to nie je taký veľký priestupok, najmä vtedy, ak aj textu ide len o vyjadrenie situácie a my sme sa snažili vyjadriť ju tak, aby ju divák videl a bola mu jasná. (Výčitky o nezrozumiteľnosti textu, ktoré na adresu týchto miest padli, majú korene asi v období, keď sme chodili do divadla iba počúvať — a to bola, prepáčte, viac-menej otrava.) Štruktúra Sachsových textov nie je však vždy rovnaká. Zatiaľ čo napríklad Ostrý dym, alebo Žeravé železo majú charakter výlučne dialogický — a tento dialóg je dialógom v akcii, fraška Potulný scholár v raji má charakter prevažne monologický, monológy sú popisné a okrem toho neobsahuje ani jedinú akciu, charakteristickú pre frašku. Tu sme sa zamerali na scholára — zlúčili sme jeho exhibície slovné s exhibíciami pohybovými (gestickými), s požiadavkou až hypertrofie gesta — a tak sme sa snažili priblížiť frašku duchu ostatných troch.

Nebola to práca ľahká. I keď sme pri obsadzovaní brali ohľad viac na pohybové schopnosti herca, na schopnosť onej kalkulácie s akýmkoľvek pohybom. Veď skúšky sa často podobali viac fyzminútovkám — predstavte si situáciu, keď herečka musí obehnúť asi sedemkrát okolo javiska, zrýchľovať tempo a ešte navyše kričať desať veršov textu. (Aj tak si myslím, že toto možno žiadať iba od amatéra.)

Pohybová pripravenosť, na ktorú sme boli často dotazovaní, spočíva takisto v už spomenutom uvedení si mesta, rozsahu, významu a účinku i toho najmenšieho gesta. Vtedy herec zabudne na to, že on vlastne niekedy nevie, „čo s rukami“ — text (a najmä veršovaný) sa mu stane akousi partitúrou, na každom mieste vie, čo má, ba musí urobiť, a je voľný a ľahký.

Zakončiť sa tento článok ani nedá. Pracujeme ďalej, každý deň objavujeme nový problém, takže by som mohol písať skoro do nekonečna.

L. VAJDIČKA



ZÁPAS

S MÝM TĚLEM

Další rozhovory o AMU

Nikdy jsem si nemyslela, kolik to dá práce, aby člověk správně chodil, aby ovládal svoje pohyby. Stále se hlídát, abych dodržovala osu těla, nechodila v předklonu, v záklonu, s jedním ramenem výš a s druhým níž — to už dá tolik námahy a přemáhání, že se nakonec unavím jenom z toho, že se snažím chodit normálně. Pohybovou výchovu nás učí pan profesor Halmazňa...

Š: Pane profesore, mohl byste mi říct, co se vlastně na AMU vyučuje při pohybové výchově?

H: U nás tvoří pohybová výchova čtvrtinu veškeré výuky: jednak tělesná výchova, která je zaměřena speciálně pro jeviště, kromě jiného se učí studenti šermu, akrobacii, děvčata umělecké gymnastice; dále máme ještě zvláštní gymnastickou průpravu, na kterou navazuje dobový a lidový tanec, děláme hereckou pohybovou výchovu, kde se posluchači učí pohybově se vyjádřit, vytvořit pohybem nějakou charakteristiku.

Tělocvik mě fakt baví, i když nenávidím atletiku, ale ráda cvičím na nářadí. I akrobacii dělám ráda, i když to teda dá zabrat, ty kotouly a skoky plavmo, to množství nejruznějších stojek, nebo bradla — to už jsou dost obtížné cviky.

Š: Já jsem vám ještě neřekl, že bych chtěl letos dělat přijímací zkoušky. Mohl byste mi říct, jaké máte požadavky z pohybové výchovy na uchazeče o přijetí?

H: My v první řadě chceme, a teď to budeme zvlášť vyžadovat, aby každý, kdo se hlásí na AMU, měl nějakou pohybovou průpravu, aby už předtím chodil třeba do gymnastiky, nebo do šermu, zkrátka, aby k nám už přišel aspoň částečně pohybově připraven. Sem přicházejí lidé inteligentní, kteří hodně čtou, chodí do divadla a na

přednášky, ale my bychom chtěli, aby byli inteligentní i pohybově.

Museli jsme na přijímačkách dělat kotoul přes rameno, různě jsme chodili podle bubínku, na hudbu, představovali jsme různá zvířata, znázorňovali sporty nebo různé profese, dělali jsme mimicky pohádku pro děti, já jsem třeba dělala cikánku, opici, šenkýřku... ale to už jsem ti říkala posledně.

S: A jak to vypadá v praxi? Jak vám chodí připravení adepti po pohybové stránce?

H: Dost špatně. Objevuje se velmi málo pohybově nadaných studentů a těm se ještě často stane, že nejsou přijati, protože jsou herecky průměrní, nebo podprůměrní. Nebo sem přijde výtečný sportovec, který třeba skáče krásná salta, ale nedovede se pohybově vyjádřit, nedovede třeba znázornit osiku ve větru. Moje přání by bylo, abych si mohl zájemce o herectví shromáždit už rok před přijímacími zkouškami a pracovat s nimi, abych viděl, co v nich je. Při přijímačkách to jde těžko za půl hodiny odhadnout schopnosti každého jednotlivce. Já třeba vím, co dokáže udělat i z talentovaného člověka tréma.

Já jsem se nijak zvlášť na přijímací zkoušky z pohybové výchovy nepřipravovala, ale chodila jsem cvičit předtím do gymnastiky a teď se mi to ohromně hodí. Měl bys vážně chodit cvičit, protože to je pak hrozně trapné, když se musíš dívat, jak jiní jsou pohybově vyspělí a ty se s tím nemůžeš stále vypořádat.

Š: Já už jsem slyšel mockrát, že se pohybová výchova na AMU přehání, že je toho zbytečně moc, že to, co se tam studenti naučí, nebudou tak nutně potřebovat, jako třeba zpěv a dikci.

H: S tím samozřejmě nemohu souhlasit. Pohybová stránka je nedílnou součástí hereckého projevu. Není trapnějšího pohledu než na herce, který se neumí pohybovat. A přitom může mít krásný hlas, může mít inteligentní projev, když mu chybí pohybová průprava, pak by měl hrát v rozhlase. Viděl jsem nedávno jeden film, kde herec jel na kanol. Na tom, jak si ten člověk počínal, bylo jasné vidět, že to pádlo dostal do ruky hodinu před natáčením. Podívejte se třeba na západní filmy! Jak tam jsou lidé pohybově všestranní! Nebo jsem viděl v Moskvě v Armádním divadle herce, který hrál tanečního mistra. Ten umělec byl tak pohybově nadaný, že u nás by to málokterý tanečník zatančil tak, jako on. A přitom to byl výborný herec.

My třeba dostaneme v hodině židli a máme si na ni různé sedat: jako dítě, stařena, diplomat, chuligánka, nebo máme na té židli udělat artistický výstup, klauna, nebo drezúru zvěře.

Š: Mne by zajímalo, jak se ten předmět známkuje, nebo jak se z pohybu skládají zkoušky?

H: Zkoušky se liší od jiných tím, že se na ně nelze připravit za dva dny, jako třeba na Dějiny divadla. Tady záleží na pravidelné docházce, když někdo onemocní,





Na hořejším snímku profesor Halmazna při hodině pohybové výchovy. Fotografoval Jiří Pražák.



musí brát zvláštní hodiny, aby své spolužáky dohnal. Semestrální zkouška je vlastně normální vyučovací hodina, kde se v kostce probere celý semestr. Každý dostane úkol, který dřív nedělal, aby ukázal, jak umí pohotově vytvořit charakter pohybem. Musí ukázat, že je schopný pohybově — že třeba umí plavat, ale že taky dovede pohyb dotvořit fantazií — že udělá třeba plavajícího zajíce.

To je obyčejná hodina, ale jsou tam nejtěžší cviky. Dělal jsem rytmickou etudu, pak etudu s míčkem — a ta byla hrozně těžká, dokazovali jsme pružnost nohou, páteře, nebo jsme cvičili u tyče. Je to taková malá předváděčka.

Š: Co myslíte, je pohybová výchova u studentů oblíbená?
H: Já nevím. První ročníky jsou tu vlastně na zkoušku a ty tedy dřou, ale jestli mají opravdový zájem, to nevím. Někdy se jim to líbí, to poznám. Oni jsou i v tomhle věku velmi hraví. Když jim vymyslím nějakou hru, jsou nadšení.

To je těžký, já jevištní pohyb moc ráda nemám, protože si tam připadám dost trapně. A když se mi povede se zbavit toho pocitu trapasu, pak něco dělám ráda, tam jsou některé etudy dost zajímavé, ale stejně mám radši tu akrobatiku...

H: Já bych chtěl, aby oni čekali na tu pohybovku, abych si s nimi mohl sám zacvičit. Měli by to mít daleko raději, to znamená, že by se měli při tom víc potit. Protože mít rád tento předmět znamená pro ně taky dělat víc, než předepisují osnovy. V dnešní době moderní civilizace pokroku pohybová stránka u lidí zaostává. Lidé víc jezdí, než chodí, jejich pohyb je stále omezován. A to přece musí být krásný pocit, když si někdo může říci: Pohybuji se a dovedu se pohybovat.

POKUSY A POLEMIKY

„Dvanáctičlenná skupina se moří s obrovskou bednou. Rudolf, Pepík, teolog, příruční, hráč, cestář, holič a Jaroušek; dále jeden Rus, jeden Dán a dva Francouzi. Rytmus „Hej — rup! — Hej — rup!“

V pozadí pravidelně přecházejí obrovité holínky.

Přiběhne uříčený Zdeněk.

Zdeněk (*sotva dechu popadaje*): Kluci, tak Áda prý — — — (*Naznačí, že Hitler byl odbouchnut nebo pověšen.*)

Všichni strnou. Holínky přestanou přecházet.

Podsaditý muž (*v publiku, uprostřed řady, vykřikne*): Ale ne, takhle to nemůžete hrát, to se musí udělat docela jinak, bez toho výkřiku, diskrétně, v polotónech. Musíte mluvit málo, a když, tak pokud možná o něčem jiném, než co chcete zahrát. Psychologicky na to musíte jít!

Pepík: Aha, a la Čechov!

Podsaditý muž: Novodobě ovšem, novodobě. Polyekran není? Ne? To je škoda!

Po několika dalších replikách se táž scéna opakuje, ovšem v náležitém zparodování:

„Všichni vlečou obrovskou bednu. Konečně ji položí.

Podsaditý muž (*napovídá*): Za scénou je slyšet pochod. Všichni naslouchají.

Teolog: Už jde.

Podsaditý muž (*napovídá*): Pauza!

Vběhne Zdeněk, hned se však zarazí a s ukázněnou mnoho-významností se rozhlíží.

Rudolf: Copak?

Podsaditý muž (*napovídá*): Pauza!

Rudolf: Co je?

Zdeněk: Nic...

Podsaditý muž (*napovídá*): Dlouhá pauza!

Pak Zdeněk něco šeptá Rudolfovi do ucha.

Rudolf (*s hrůzou*): To není pravda!

Zdeněk: Na mou duši. Tak to končí.

Teolog: Stejně je to jedno.

Jaroušek: Co se stalo?

Pepík: Co? Mluvte rychle! Co je!

Zdeněk (*pomalů*): Právě byl (*Diskrétní gesto*)

Příruční: Já věděl, já věděl...

Cestář: Mám toho už akorát... Tarara, chasníku, sedím na patníku!

Teolog: Jestli není všechno jedno!

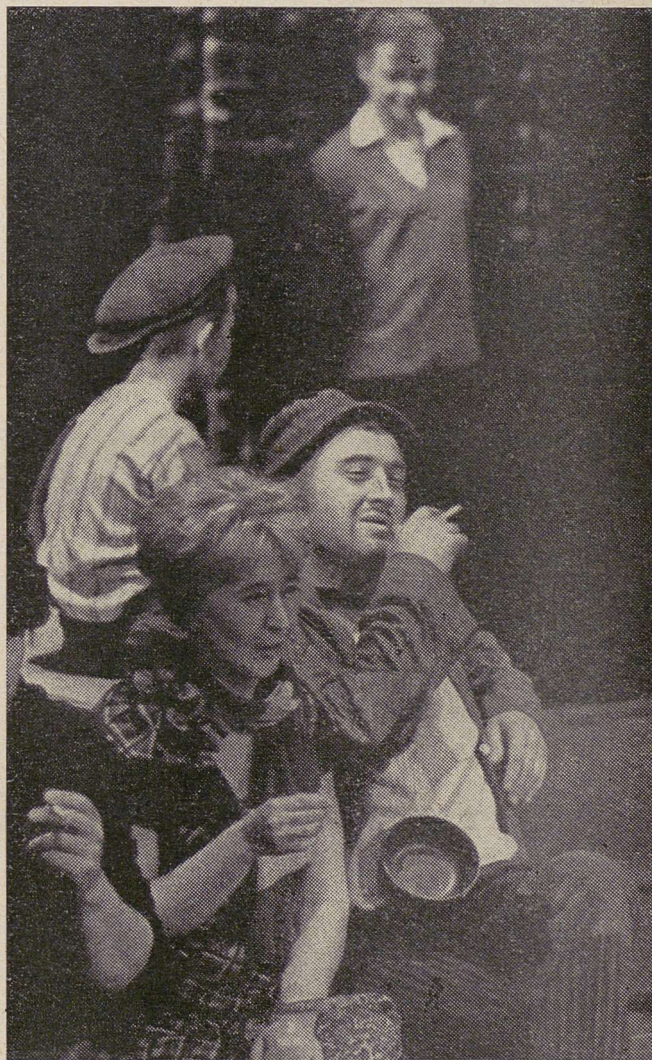
Podsaditý muž (*napovídá*): Středně dlouhá pauza!

Pepík: Ó, jak ta hudba hraje. Odcházejí, jdou pryč, a jeden odešel navždy, docela navždy. Nechali nás tu samy, bez pomoci, opuštěné...

Citované úryvky jsou ze hry Ludvíka Kundery *Totální kuropění*, která byla uvedena činohrou Státního divadla v Brně v červnu 1961. Parodovaným autorem je A. P. Čechov (konkrétně *Tři sestry*), ale hlavním terčem parodie byla činohra pražského Národního divadla, a to nejen proto, že hrála Čechova (vynikající Krejčova inscenace Racka), ale její umělecký styl. (Parodie ve hře pokračuje ještě zesměšněním vulgárně schematických her.) Kunderova hra — v naprostém souhlase s tehdejšími zaměřením brněnského divadla — polemicky vytýká a posmívá se Krejčově divadelní koncepci, především její iluzivnosti, psychologizování, zkrátka starý uměleckým postupům. V brněnské polemice bylo leccos z bouřliváckého postoje Majakovského (asi ne nadarmo inscenace Majakovského *Mysterie Buffy* byla prvním kamenem brněnského divadelního programu) vůči klasikům, včetně právě A. P. Čechova.

Není však mým záměrem zkoumat oprávněnost či ne-

oprávněnost minulých polemických půtek (polemika byla větším dílem přehnaná a nedomyšlená, jak v konkrétních případech, tak i v širších dimenzích, nepostihla vývoj Krejčovy dramaturgicko-inscenační práce, která nesetřvala u principů třeba Srpnové neděle, ale úspěšně se rozvíjela), ale uvedl jsem tento názorný příklad z Kunderovy hry *Totální kuropění*, abych představil jiný proud české dra-



Sochůrkův snímek z plzeňské inscenace Brechtova *Dobrého člověka ze Sečuánu*.

matiky šedesátých let, úzce spolupracující s brněnskou činohrou, která budovala svůj ideově umělecký program na zcela odlišných principech, a jak jsme viděli, v ironické polemice. Brněnské divadlo se obracelo proti konvencím tradičního kritického realismu uvnitř vlastního souboru i v celém našem divadelnictví.



SD Ostrava uvádí Eliotovu hru Rodinné shromáždění.

OHŇOSTROJ DIVADELNÍ IMAGINACE

Kunderovo Totální kuropění je hrou velmi zvláštní a podivuhodnou. Vymyká se zkušenostem a tradicím českého dramatu, s nímž má společného mizivě málo. Totální kuropění vlastně není drama, jak je známe. Není tu děj, členěný a dramaticky stupňovaný, směřující k velkým srážkám postav a dramatickým situacím; v pravém slova smyslu nejsou tu ani dramatické postavy; není tu stavba dramatického díla, na jakou jsme zvyklí už od Aristotela. Kunderova hra je nespíš scénické pásmo volně řazených dvaceti obrazů, z uměleckého hlediska je to montáž situací, v níž se mihá asi pětadvacet postav, často jen letmo skicovaných lidí, či němých epizodických rolí, jejichž osudy autor sleduje jen velmi útržkovitě a nesystematicky. Ostatně autorův podtitul charakterizuje hru jako „divadlo o mnoha obrazech, s mnoha osobami a jedním jazzbandem“.

V tomto volném rámci „divadla o mnoha obrazech“ obvieme mnoho nejrůznějších divadelních postupů a prvků. „Najdeme tu snad vše, nač si vzpomenem“ — píše Jan Kopecký v doslovu k Totálnímu kuropění (Orbis 1962). „Řeč ulice vedle řeči básně. Prózu, jež se s veršem střídá bez přechodu a přípravy. Humor prolíná se s tragikou, cynický vtip se zobecňujícím filosofickým zamyšlením. Tato hra křičí i šeptá, medituje i provokuje, útočí. Několik rovin prolíná se i střídá: skutečnost s vidinou, věrejšek s dneškem, i na budoucnost se myslí. Scény z dramatu se mění ve výjevy z reportérova deníku. Výjevy z činohry jsou sledovány scénami z estrády, kabaretu, muzikálu. Obraz ze života je tu přímo vedle pantomimické grotesky — a ta po boku poutového panoptika. Rytmuje to džez, a v něm se střídá kramářská píseň jarmareční inspirace s burianovským blues, ten zase s písní à la Brecht-Dessau, ten zase s jinou à la Ježek, a ten navíc s písní à la Semafor.“

Námětem této divadelně neobvyklé montáže je totální nasazení ročníku jedenadvacet, který byl v roce 1942 po-

lán do Říše — spolu se statisíci lidí z okupovaných evropských zemí — pomáhat udržet v chodu německou válečnou mašinerii. Mladí, nezralí lidé byli vrženi do prostředí nejen neznámého, ale hned do středu nepřátelské země, do srdce nenáviděného nacistického režimu, doprostřed válečné vřavy; odloučení od domácího zázemí prožívají nejen hrůzy války a bombardování, ale prožívají ve velmi deformujících podmínkách své lidské i společenské dozrávání. Pro tyto mladé lidi bylo totální nasazení určujícím zážitkem při vstupu do života, s kterým se museli vypořádat, jeho následky překonávat.

Metoda hry — prolínání několika rovin časových i žánrových — autorovi umožnila vytvářet krátká spojení mezi zobrazovanou minulostí na jevišti a přítomností a budoucností, zastoupenou lidmi v hledišti.

Významným prostředníkem tohoto kontaktu s obecnstvím jsou také četné songy, jimiž autor může vystoupit z časové roviny vyprávěného příběhu, a události hodnotit a apelativně se obracet k divákům. Takové přerušování časové posloupnosti je v Totálním kuropění vůbec dost časté, a několikrát je tohoto přerušení použito záměrně jako „ozvláštnění“, aby autor poukázal na charakter své umělecké metody, aby podtrhl její *antiluzivnost*. Kundera totiž zcela programaticky všemi prostředky útočí proti takovému divadlu, které se tváří, že na jevišti vytváří skutečný svět, kdežto jeho hra chce na scéně ukázat *umělou* skutečnost, která není žádným realistickým zpodobněním života, ale jen právě divadlem. Kundera chápe divadlo jako „*ohňostroj scénické imaginace*“, usiluje vytvořit „*podobství, které chce odhalit nedefinitivnost světa*“, touží po divadle, které „*sblíží drama s poezií*“; píše kolektivní drama, jež zobrazuje svět skrze množství osudů a situací. Jeho hra je pokusem napsat drama volného typu, které nedbá aristotelských zákonů, ale snaží se na drama „*aplikovat zákony moderní poapollinairovské poezie*“ (Bořivoj Srba).

Domnívám se, že se Kunderův pokus nezdařil plně, a zatím je přesvědčivější ve svých teoretických prohlášeních, než ve vlastním uměleckém zpracování.

Spravedlivé a velmi věcné hodnocení jeho hry podal Jan Grossman ve studii Programová hra Mahenovy činohry? (Divadlo č. 10/1961): „*Totální kuropění je svým obsahem*« namnoze křehčí, a skorem bych řekl komornější, než za jaké se vydává svou »formou«, a ještě křehčí než podoba, do které je posunuje inscenace. Je to o poznání útlejší kmen: všechny větve, které z něho bujně vyrážejí, dost dobře neunes. Přes velké rozpětí a žánrovou pestrost je podstata — a tím i síla — Totálního kuropění lyrickéjší, než asi připouští sám autor. Je však třeba, aby mi bylo dobře rozuměno: lyrickéjší ne v tónu, ve výrazu, v náladovosti — ale v autorově vztahu k látce. Dokonalé prožití látky je nesporně dramatikovi výhodou, ne-li, jak se říká, podmínkou jeho práce. Může však mít i svoje záporné rysy, zejména jedná-li se o látku pro autora osobně klíčovou a silně autobiografickou: toto nebezpečí se zde, domnívám se, projevuje. Nepřestávám ve hře cítit její jakoby deníkovou nebo vzpomínkovou genezi, pro níž lidské osudy, drobné příběhy, hluboké city vázané často na nepostřehitelné detaily, autora natolik fascinují, že nepocituje potřebu více je zviditelnit, zvětšit, objektivizovat. V tom je lyrický a lyricky mladistvý rys hry, která se dotýká skutečnosti spíše glosami, črtou, evokovanou vzpomínkou a subtilním záberem, a méně ji vypracovává charakterem a vztahem charakterů a fabulí — které by reminiscenci učinily zřetelnější a sdělnější... Platí-li co obecně pro drama všech typů, pak je to souvislost jeho odehrávání se: souvislost, chcete-li, třeba „*nesouvislá*“, bohatě ztratilifikovaná a plná odboček a vedlejších rovin. Ale čím je tato souvislost složitější, tím pevnější potřebuje výstavbu, objektivizaci a viditelnost: viditelnost celku jako celku, viditelnost celku jako souhrnu částí a viditelnost každé části v jejím vztahu k celku.“

NÁŠ ZNÁMÝ NEZNÁMÝ

V Poznámkách, které Ludvík Kundera připojil ke hře, ironicky napsal: „*Pro badatele opatřené mikroskopem autor podotýká, že ve hře neváhal použít drobných motivů z děl jiných autorů. Jsou to: Biebl, Böll, Brecht, Halas, Hérakleitor, Laforgue.*“ Kvůli přesnosti a plnější charakterizaci této hry — aniž bych však toužil zařadit se mezi „*badatele opatřené mikroskopem*“ — je třeba říci, že vliv jednoho autora z oně řady jmenovaných rozhodně přesahuje skrovné označení, že „*autor neváhal použít drobných motivů*“. Totiž: vliv Bertolta Brechta. Mohli bychom tvrdit — bez větší nadsázky —, že právě Brecht je inspirátorem této

hry, která nepoužívá jen „drobné motivy“, ale přijímá principy brechtovské poetiky „epického divadla“; Ludvík Kundera si je osvojil mimo jiné jako překladatel a zasvěcený vykladač Brechta, na jehož zásadách počala budovat svůj umělecký názor činohra Státního divadla v Brně v čele s režisérem Evženem Sokolovským a dramaturgem Bořivojem Srbou.

Možná, že bude užitečné v této souvislosti připomenout některé zásady Brechtova divadla, tím spíš, že náš vztah k Brechtovi prošel tak pozoruhodnými proměnami. Nejdříve byl Brecht zatracován — ve jménu Stanislavského — málem jako formalista a jeho umění téměř jako buržoazní, později byl předmětem velké divadelní módy, kdy se jeho hry hrály snad v každém souboru, aby se nakonec vyjevil náš dnešní vztah k tomuto umělci, který je dost rozpačitý: Brecht se dnes skoro vůbec nehraje, jeho vliv se uplatňuje minimálně, dokonce i brněnské divadlo, které kdysi vystoupilo s jeho jménem ve štítu, hledá teď jiné spojení pro své úsilí.

V nedávné anketě Divadelních a filmových novin (č. 3/1965) odpověděl režisér Jan Fišer na otázku, jestli byla Brechtova dramatika dostatečně zužitkována pro vývoj našeho divadla: „Brecht je dodnes pro naše divadlo problémem. Problém dramaturgický, režijní i herecký. Není to autor, kterého umíme inscenovat. Na jedné straně ho ctíme, uznáváme jeho silnou osobnost, jeho skvělý rukopis, souhlasíme s ním po stránce ideové a dokonce i víme, že je moderní, průkopnický a avantgardní. Přesto ho téměř nehrajeme... Jsou však země, a není jich málo, kde Brecht nezanedbal jen stopu, ale hlubokou brázdou. Vytvořil novou estetickou normu, probudil řady epigonů, ovlivnil hluboce moderní drama a někde se stal i mezníkem. V kapitalistických státech jde Brecht ideově proti srsti. Teď se vnučuje přirozeně řada otázek. Je nám Brecht vnitřně cizí? Je to autor příliš agitací? Je jeho výrazová forma vzdálená naší tradici? Je nám snad příliš německý?“

Brecht — poučen dávnými divadelními kulturami (např. čínským divadlem) — vytvářel divadlo, které bylo důsledně antiluzivní a protiromantické, což je opravdu přímým protikladem toho realistického dramatu a divadla, které je naší tradicí nejbližší. Vycházel z názoru, že ve vědeckém století divák vyžaduje a potřebuje básnickou analýzu skutečnosti a nikoli iluze a symboly. Snad základní devízou jeho dramatiky byl názor (formulovaný v odpovědi F. Dürrenmattovi), že „dnešní svět se na divadle zobrazit dá, avšak jenom tehdy, pojmáme-li jej jako svět, který lze změnit“. Celá jeho tvorba vycházela z tohoto pokrokového a aktivního stanoviska. I proto se vysmíval takovému divadlu (dávídlu), které diváka jenom ohlupuje, natolik mu sugeruje iluze o skutečnosti, že divák nemůže samostatně uvažovat a hodnotit, protože je strháván předvedenou hrou. Kladl důraz na to, aby divák mohl do hry vniknout svým úsudkem. „Protože publikum přece není seznámo, aby se vrhlo do fabule jako do řeky a dalo se neurčitě vláčet sem a tam, musí se jednotlivé události k sobě vázat tak, aby se uzly staly nápadnými. Události nesmějí po sobě následovat neznatelně, musí být možno proniknout do nich úsudkem.“ (Brecht: Malé organon pro divadlo/67.)

Všechny tyto principy se promítaly jak do jeho autorské praxe, tak i do jeho režijní tvorby, a ovlivňovaly i formovaly i hereckou práci jeho souboru, kladly na ni zvláštní požadavky. Jestliže cílem, a řekněme: ideálem, herce Stanislavského bylo prožít postavu, všestranně ji psychologicky motivovat a charakterizovat, strhnout diváka tímto prožitkem, pak Brecht takové herectví zcela zásadně odmítal a požadoval po herci, aby roli vytvořil tak, aby postavu předvedl a aby ji zároveň hodnotil; to je cesta k onomu slavnému a tak tajemnému efektu Z, efektu zcižení, o němž Brecht psal: „Způsob hraní, který se mezi oběma světovými válkami vyzkoušel v berlínském divadle na Schiffbauerdammu, aby se vytvořila takováto zobrazení, spočívá na zcižujícím efektu, na efektu Z. Při zcižujícím zobrazení předmět sice poznáváme, ale zároveň se nám přece jen jeví cizí. Antické a středověké divadlo zcižovalo své postavy lidskými a zvířecími maskami, asijské divadlo používá ještě dodnes hudebních a pantomimických zcižujících efektů. Efekty Z zabráňovaly bezpochyby vcítění, tato technika ve srovnání s tou, již se dosahovalo vcítění, spočívala spíše více než méně na hypnoticky sugestivním podkladě. Společenské cíle těchto starých efektů se zcela lišily od našich... K vytvoření efektu Z musil se herec vzdát všeho, čemu se naučil, aby přivodil vcítění publika do své tvorby. Nemáje v úmyslu přivádět

své obecenstvo do transu, nesmí se přivést do transu sám.“ (Malé organon pro divadlo; 42, 47.)

Ze všeho je zřejmé, že Brechtovy požadavky jsou nesmírně těžké a náročné, a jsou také — vzhledem k naší domácí tradici — neobvyklé. Je to důvod, proč v naší dramatice (a divadle vůbec) nezanedbal Brechtův vliv takové stopy, jako v jiných zemích? Vždyť kromě úsilí brněnské činohry na počátku šedesátých let a několika her Ludvíka Kundery (Nežert, Korzár, Totální kuropění, které je umělecky nejzdařilejší) je jinde Brechtův vliv neznatelný.

Přitom současný stav naší dramatiky naznačuje výrazný příklon k typu dramatiky, který je rovněž pro nás naprosto protitradiční a jenž se vyznačuje brechtovskou parabolícností a podobenstvím, ale přece jenom jiného ražení. Je patrně zvláštní, že zatímco velká vlna brechtovských inscenací jen velmi málo inspirovala naši dramatiky, daleko více a podstatněji (se zřetelnějšími uměleckými úspěchy) ji ovlivnila tvorba E. Ioneska a F. Dürrenmatta, ačkoli tyto hry — zejména při prvním uvedení — byly posuzovány přinejmenším rozporně, jako velmi problematické, a byly kritikou spíš odmítány, než přijímány. A přece ioneskovské antidrama ovlivnilo Majitele klíče nebo Zahradní slavnost. Vliv F. Dürrenmatta je ještě významnější. Jeho základní tragikomický úhel pohledu, z něhož vytváří své modely světa na jevišti, zapůsobily nejen na dramatickou tvorbu (Klíčův Zámek, Karvašova Velká paruka, aj.), ale i na inscenační práci.

Přinést dostatečně vyčerpávající odpověď je velmi ne snadné.

Je docela možné, že ve chvíli, kdy se české divadlo probouzelo ze zajetí jednostrannosti repertoárové i inscenační — a to byla právě situace, kdy se objevila brechtovská vlna — hledalo právě něco opačného, co ani Brechtova dramatika ve většině případů (kromě jeho vrcholných děl, jako např. Život Galileiho, Kavkazský křížový kruh) ne-

Na pražské přehlídce inscenací profesionálních divadel uvedla plzeňská scéna Brechtova Dobrého člověka ze Sečuánu. Foto Sochůrek.





SD Ostrava uvádí Eliotovu hru Rodinné shromáždění.

mohla dostatečně splnit: hledalo texty, jež by umožnily bohatou *příležitost a nutnost interpretací*, volbu možností z řady řešení možných. K tomu ovšem např. Dürrenmattova dramatika zrovna provokuje. A také asi není podružné, že Dürrenmattovy (Ioneskovy, Frischovy, Mrožkovy, Beckettovy) hry se vyjadřují k problémům *přítomného světa*, kdežto většina Brechtových her už pomalu, ale jistě vstupuje do historie a pro diváky poněkud ztrácí tu nejaktuálnější naléhavost. A jistě nelze rovněž přehlédnout, že typ Dürrenmattovy dramatiky je inspirativní svou vynikající *elementární divadelností*, oslnivou fantazií.

Zdá se tedy, že Brechtovy hry u nás příliš neuspěly, ale vlastně *připravily cestu k pochopení celému bohatému proudu antiluzivního, protirromantického, analyzujícího divadla*, který představuje nejen Brecht, ale také Dürrenmatt, Ionesco, Frisch, Mrožek, samozřejmě Beckett — při

vší rozdílnosti uměleckých a snad především ideových stanovisek těchto jednotlivých autorů.

Stejně však předbím, a netrpělivost se v umění příliš nevyplácí. Od Kunderovy prvotiny Totální kuropění, která reprezentuje jeden proud české dramatiky, dostali jsme se až k podobě současného našeho dramatu v polovině šedesátých let, ačkoli jsem zdaleka nevyčerpal všechny okolnosti jeho konstituování. Dosud jsem v tomto cyklu, který dnešním číslem vstupuje do druhého ročníku, nehovořil o přínosu satirických komedií a podílu tzv. malých divadel na rozvoji naší dramatiky. A nejen dramatiky, ale celého českého divadla. Takže nás čeká cesta do divadla Na zábradlí, do Semaforu, Večerního Brna, Reduty, Rokoka, Paravanu, kam všude diváci tak rádi chodí.

Proč?

(Pokračování)

VYBRÁNO Z POŠTY

Milý příteli, posílám Ti současně oznámení o scénografickém školení, které uskutečníme v... dne..., a pozvánku na společnou schůzku našeho a sousedního okresního poradního sboru pro divadlo. Ve středu jsme svolali pod záštitou OPSd loutkářskou besedu — a víš, že nám z jediného okresu přijela celá stovka zájemců o loutky? Možná, že by Tě zajímalo, jak u nás prohlubujeme družbu Čechů a Slováků, přijed se podívat... A děláme toho víc, ale nikdy se nikdo na nic nepřijel podívat, i když posíláme na kraj odjakživa všechno. O to tu vlastně nejde, neděláme pro ně, děláme to pro naše lidi, ale jak pak může být nějaké měřítko? Kdo to dokáže na krajském aktivu „odpapulovat“, ten je dobrý. Ale kdo jenom dělá, o tom nikdo neví... Štve mě to, že se pořád okresní metodici podceňují, kdekdo na ně nadává, ale ještě se nikdo o ně a jejich pracovní metody nezačal zajímat. Alespoň u nás ne. Jinde nevím...

POZNÁMKA REDAKCE: Dopis není fingoán, konkrétní údaje jsme nezveřejnili. Soudruhu metodiku, soudružko metodičko, nechťel(a) bys nám napsat, zda jde o případ výjimečný?



„U



ÁR. DIV.“?

Nejen Rekrea, ale už i SDS* může dnes nabídnout:

levný, útulný, v zimě vytápěný (bez příplatku), pro léto aklimatizovaný (taktéž bez příplatku!), přístupný příslušníkům všech stavů (svob., rozv., ženat., vdan., svob. matk., atd.) — **PENZIÓ „U NÁR. DIV.“ s těmito přednostmi a výhodami:**

1. speciálně zásobený buffet
- 1.—2. bohatá historie**
3. tajemství titulu***
4. seriózní profipersonál****

*Státní divadelní studio.

**„Penzió byl otevřen k účelům penziónu poprvé v sezóně 1965 v prostorách býv. divadla Semafor, později Paravan, nalézajících se na Novém Městě pražském, nedaleko býv. Koňského trhu (přesná adresa viz: zde — Praha 1, Ve Smečkách 26) ...“ (Výňatek z připravované knihy „Vznik zániku pražských scén“, III. kapitola.)

***Tajemství titulu — to ani Rekrea nemá! „U NÁR. DIV.“ je totiž krycí jméno. Vlastní iniciály „ČK“, jež se pod ním už co nevidět (stačí ještě trocha trpělivosti: pro čtenáře k příštímu odstavci, pro neznalce k zjištění své ostudy) narovnájí do legality, patří Činohernímu klubu, takto novému divadlu SDS.

P. S. Konečně k názvu tohoto článku a k úplnosti bodu 1 téhož článku. Proč je divadlo nazýváno PENZIÓEM? Protože jedna z her, které se tu dávají — „Penzió pro svobodné pány“

— je nejlepší vizitkou pro druhou část titulu — „U NÁR. DIV.“, čti totiž: „U NÁROČNÝCH DIVÁKŮ“.

****Jen pro příklad profesionality:

Zakladatelem a uměleckým šéfem ČK je známý divadelní teoretik Jaroslav Vostrý, spoluzakladatelem, nyní režisérem a hercem — Jan Kačer, dalším spoluzakladatelem, nyní dramatikem — Ladislav Smoček, a konečně dramaturgem — Milan Trávníček (přv. vzděláním hudebník, později amatérský kouzelník, který nás reprezentoval na Světovém kongresu kouzelníků ve Vídni, později režisér několika amatérských souborů, nyní skoro — absolvent DAMU).

Jen pro příklad serióznosti:

O minulosti Milana Trávníčka bylo proti ostatním napsáno více proto, že byl požádán o seriózní informace, což znamená, že respektujeme právo čtenářů — vědět, s kým mají tu čest.

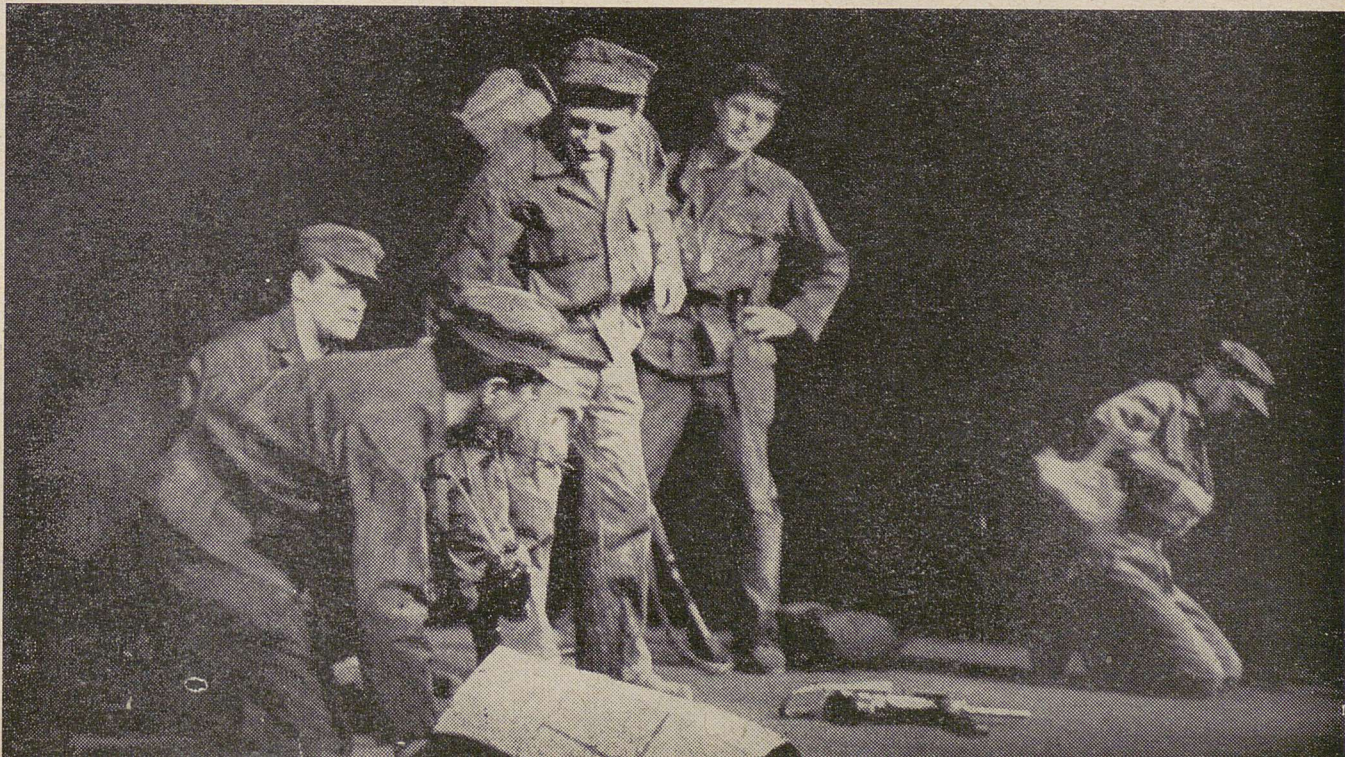
1. Jak vzniklo toto divadlo?

Podobně, jako vznikají amatérská experimentální studia: sešlo se několik mladých umělců, kteří mají společný názor na divadlo. A konkrétní tvar dostalo nikoliv důsledkem usnesení nějakého orgánu, ale díky existenci tak originální (nikoliv v uvozovkách!) instituce, jakou je Státní divadelní studio.

2. Proč název Činoherní klub?

Samozřejmě, že se u nás nescházejí herci k tomu, aby popili kávu a mohli si pak říkat, že navštívili svůj klub.

Nahoře F. Husák a M. Macháček v Albeeho hře Stalo se v ZOO, dole záběr ze Smočkova Pikniku.





Nahoře V. Pucholt a J. Abrhám v Penziónu pro svobodné pány, uprostřed M. Macháček ve hře Stalo se v ZOO, na snímku dole J. Vondráček, J. Somr, režisér J. Kačer a umělecký šéf Činoherního klubu J. Vostrý.

My slovo „klub“ chápeme jako prostředí, kam lidé přicházejí pěstovat společnou zálibu, zde tedy — experimentální činohru.

3. Kdo je v souboru?

Soubor tvoří desetičlenná skupina stálých herců, většinou býv. členů divadla P. Bezruče, a hosté — významní herci jiných pražských divadel.

4. Něco bližšího o koncepci ... ?

Těžko, protože divadlo nevyhlásilo žádný „program“. Ale některé patrné rysy tu jsou: jde o typ „hereckého“ divadla. To znamená, že klademe důraz na psychologii postav a na hlasový a mimický detail. Tyto postupy mají cosi společného s filmem. Prakticky se to projevuje i tím, že u nás například hrají známí filmoví herci (Pucholt, Kačer, Abrhám, Jirásková, Macháček, Ferbasová atd.) a režírují filmoví režiséři (Schorm, Krejčík, Menzel). Prostory malého jeviště bez opony umožňují přímý kontakt s divákem a interpretaci her principem „filmového detailu“.

5. Jak se to projevuje v dramaturgii?

Tím, že není „titulová“. Nehledáme módní autory. Přijatelná je pro nás jakákoliv dobrá hra, která dává mimořádné herecké příležitosti. Tuto tendenci výstižně formuloval J. Vostrý: „Objevováním hereckých možností poznávat i možnosti člověka v dnešní době.“ To však znamená, že repertoár by musel být jednostranný: O'Caseyho již zmíněný Penzión pro svobodné pány je hereckým koncertem Jiřiny Jiráskové a klauniádou dvojice Pucholt—Abrhám, Stalo se v ZOO je vlastně hodinovým dramatickým monologem, ve vzrušující hře pěti mužů — Pikniku Ladislava Smočka — dominuje výkon Miroslava Macháčka, prvek „hry na něco“ je akcentován v Machiavelliho Mandragoře a zvláštním způsobem i ve Spravedlivých Alberta Camuse. Připravujeme původní dramatizaci Dostojevského románu Zločin a trest (s Janem Kačerem v hlavní roli) a sezóna by měla vyvrcholit pásmem Improvizace — pokusem o současnou komedii dell'arte.

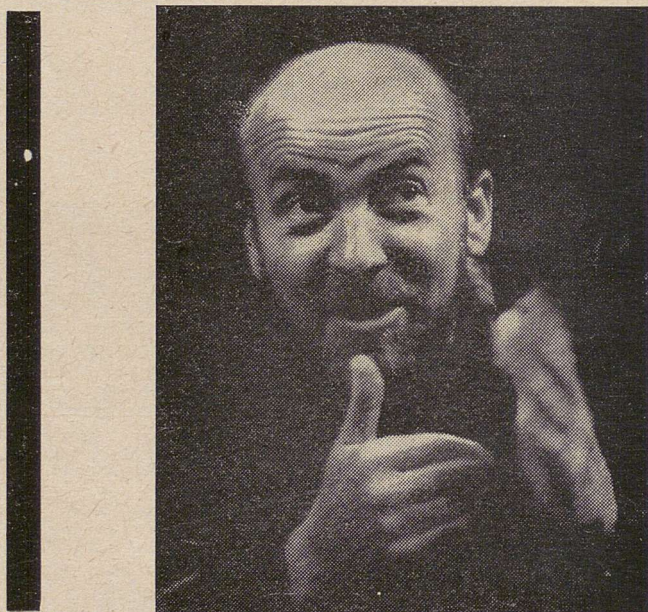
6. Co soudíte o současné úrovni amatérského divadla?

Na rozdíl od některých skeptiků považuji jeho úroveň za velmi dobrou. Dochází ovšem k jisté diferenciaci: tra-

dičních ochotnických souborů pomalu ubývá, ale naopak „vzkvétají“ velmi progresivní a sympatická studia (např. soubor budějovický a brněnský „Skřivani“). Vždy pocho-pitelně záleží na osobnostech, které taková divadla vedou. Na Jiráskových Hronovech jsem se setkal s řadou velmi vzdělaných a talentovaných mladých divadelníků, takže se o další osud amatérského divadla neobávám. Vždyť přece i některé režie a herecké výkony na ochotnických scénách jsou mnohdy vyšší než průměrné inscenace profesionálních divadel oblastních. Ty soubory, které se neopozdí za vývojem moderních divadelních proudů, budou mít ještě vyšší umělecký průměr, než tomu bylo v minulosti. Takových souborů bude ovšem méně. Nevím, proč by se samy nemohly stát „předvojem“ divadelního umění; k experimentování mají přece mnohdy volnější podmínky než divadlo profesionální.

7. Příkladáte význam spolupráci amatérů s profesionály?

Dokonce veliký. Mezi oběma typy divadelní činnosti je značná souvislost. Divadelněvědný výzkum by jistě prokázal, že v obdobích, kdy „kvetlo“ amatérské divadlo, byla

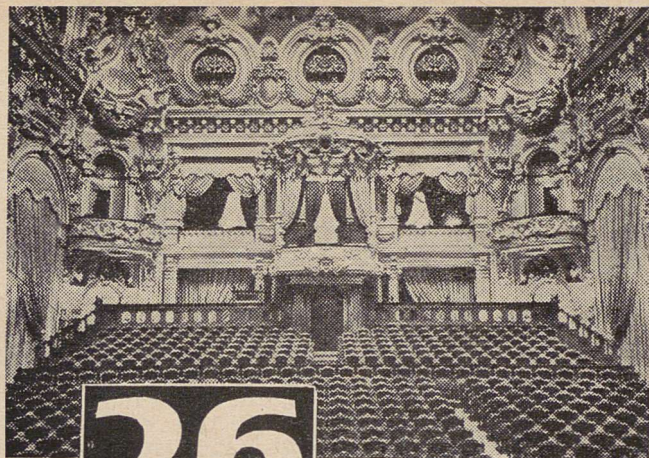


také vysoká úroveň divadla profesionálního. Ve vyspělých amatérských souborech přece rostou budoucí profesionálové; většina členů Činoherního klubu má za sebou tuto „minulost“ a rádi na ni vzpomínají. Profesionálové by se měli více věnovat amatérskému divadlu, které vlastně vychovává divadelní obecnost v těch oblastech, kde kulturu vytváří pouze film a televize.

8. Jak se ke své amatérské činnosti vracíte Vy sám?

V mezích časových možností jezdím přednášet jako lektor do studijních kroužků na Jiráskovy Hronovy, v Praze vyučuji teoretické divadelní předměty na Lidové akademii umění a jednou ročně režíruji inscenaci mimopražského souboru, naposled Višňový sad v Chomutově — viz můj článek Pokus o Čechova v minulém čísle. Závěrem bych chtěl říci, že bývalo kdysi dobrým zvykem uvést na celostátní přehlídce jednu experimentální inscenaci profesionálního divadla (např. hradecký Hamlet na Hronově 1960). Myslím, že zařazení některé z významných inscenací divadel typu Na zábradlí nebo Činoherního klubu (já osobně bych vřele doporučoval Piknik) v rámci festivalu by mohlo inspirativně působit také na tvorbu amatérských divadelníků.





26
minut

NA JEVIŠTI V MONTE CARLU

2. pokračování

Noc 8. září

Začala záhy zvečera, za vyhrávání ryčné dechovky na nábreží. Slavnostně osvětlená loď centimetr po centimetru couvala k nástupnímu můstku. Pořadatelé pozvali všechny účastníky festivalu na noční projížďku kolem italských a francouzských břehů, spojenou s karnevalem. Když jsme nastupovali na loď, zjistil Slávek Malena ke své hrůze, že nechal v hotelu vstupenku. Moravský kroj, který měl na sobě, a monacká velkorysost hostitelů nepřijemnou situaci během několika minut zlikvidovala. Usadili jsme se na horní palubě a loď pomalu opouštěla přístav. Pohled na Monte Carlo z moře byl daleko fantastičtější než z pevniny. Konkrétnost stromů, domů, ulic a lidí pohltit černý horizont noci a vy jste viděli jen neustále se měnící hru barevných světél a stínů, které ve vás vzbuzovaly nepřeborné množství pohádkových představ a obrazů. A když jste trochu přimhouřili oči, měli jste pocit, že se díváte jako malí kluci do pouťového papírového kukátka s množstvím barevných sklíček, která se neustále sesouvají, mění, obracejí, za chvíli se zase kupí a tlačí na sebe, aby se pokaždé a vždycky jinak poskládala a vaší fantazii ani na chvíli nepopřála klidu. Čím více jsme se vzdalovali od břehu, tím více se začalo prosazovat moře a nepříliš veliká loď se začala na vlnách — alespoň nám vnitrozemcům se zdálo — povážlivě houpat. Mnozí z nás si museli dlouho na nepřetržitý houpavý pohyb lodí zvykat a byli i takoví, kteří si nezvykli. Nejhorší to bylo, když jste se chtěli přemístit na jinou část lodí. Vyžadovalo to maximální fyzické vypětí a řadu artistických výkonů.

Mnoho se změnilo, když pořadatelé otevřeli bufet a každý účastník dostal láhev červeného vína a podnos s nejrůznějšími specialitami studené monacké kuchyně. Začala hrát hudba a pohotoví, vtipný reportér televize Monte Carlo se ujal řízení zábavy. Program začal tím, že postupně předváděly jednotlivé soubory své písně a tance. My jsme přišli na řadu až poslední. Rychle jsme se domluvili a pod vedením dr. Kopeckého jsme zazpívali táhlou — Když jsem já šel tou Putimskou branou. Aplaus byl nečekaný. A když jsme přidali světoznámou českou polku — Škoda lásky — uspořádalo nám osazenstvo lodí úplné ovace. Druhou sloku už zpívali všichni. Na parketě se ve zlomku vteřiny vytvořilo obrovské kolo a uprostřed náš Slávek — nejpobárnější muž této noci — tančil s jednou Monačankou snad čtvrt nebo půl hodiny, až jeho tanečnice padla vysílením. Znovu aplaus a výkřiky — bravo, vivat! A Slávek s úsměvem šťastného vítěze šel s námi na zadní část paluby a teprve tam se zhroutil. Ale to už nikdo neviděl, protože všichni zůstali na parketu, tančili, zpívali — prostě teď začal karneval. Abych nezapomněl, náš ředitel přispěl do programu svým super-gala číslem —

kozáčkem. Vysloužilo mu to popularitu v monackém tisku, který označil Toníka za nejveselejšího účastníka naší delegace.

Pak začaly svištět vzduchem konfety, papírové kuličky, rozdávaly se karnevalové čepice, hudebníci se potili a my jsme se rozprchlí do všech koutů. Franta a Břeta našli zalíbení u Rekyň, Toník diskutoval s Rakušany a Australany, já jsem se bavil s herečkou až z Bombaje — o čem, to už nevím, nejspíš o divadle. Ve Slávkovi se zhlédla jedna Kanadanka a Vilda pobíhal mezi Němci, Angličany a Američany. Jednu chvíli, kdy jsme se doslova brodili v papírových konfetách, jsem měl strach, že loď vyhoří, ale nevyhořela. Pluli jsme dál po moři, jako kouzelný ostrov šťastných a veselých lidí, kde neexistovaly hranice, společenské třídy, nepřátelství, nenávist a nepochopení. Už pomalu svítalo, když jsme se loučili v přístavu. Krásná noc 8. září se proměnila v ráno 9. září a my jsme usínali s vědomím, že zítra nás čeká první těžký pracovní den.

Konec radovánkám

Konečně jsme se dostali do divadla a mohli zkoušet. Nezkoušeli jsme přímo v opeře, ale na malém jevišti ve Varietě. Cizí prostředí, jiné rekvizity, improvizovaný hrací prostor a Františkova únava po chřipce způsobily, že zkouška dopadla katastrofálně. Byli jsme výsledkem strašně deprimování. Po obědě jsme začali znovu a zkoušeli nepřetržitě čtyři hodiny. Při poslední sjížděčce jsme se do toho dostali. Obnovili jsme rytmus, správnou gradaci, a dokonce se nám poprvé podařilo bez chyby reprodukovat francouzský závěr hry. V pauze za námi přišla italská novinářka, zastupující jeden římský deník, a požádala nás o rozhovor. Kamilka, která byla naším prvním monackým divákem, nám dělala tlumočnici. Otázky byly místy velmi provokující a pro nás nepříjemné. Hned první otázka, zdali u nás děláme jen bolševické divadlo, jasně ukázala záměr a cíl rozhovoru. Krásný však byl závěr diskuse, když po zodpovězené otázce, známe-li nějaké italské dramatické autory, jsme se zeptali, zná-li paní novinářka také některé autory české. Neznala. A po malé trapné pauze se s námi kvapně rozloučila a odešla.

Večer jsme se dověděli, že máme vystoupit v televizi a doba vysílání bude trvat pouze 15 minut. Museli jsme

Karlíček pod Eiffelovkou.



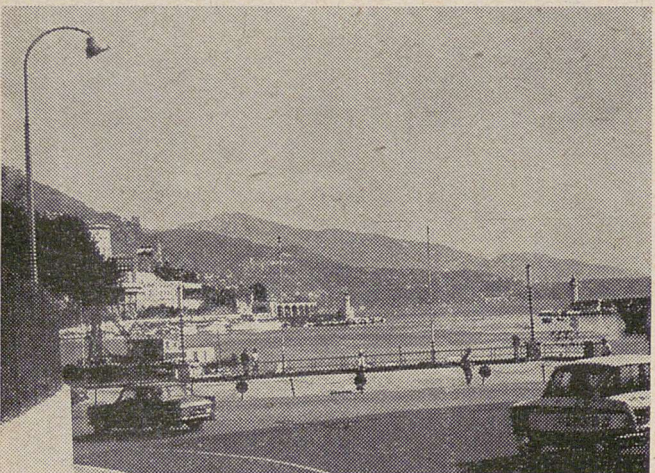


znovu zkoušet a vybrat ze hry nejdramatičtější místa. Paní profesorka si rychle připravila průvodní text, Slávek nám vyžehlil kostýmy a v 9 hod. jsme byli připraveni v televizi. Televize Monte Carlo je vlastně malý sálek, tři kamery, dvě rampy reflektorů a kromě několika jedinců neochotný personál. Asi hodinu jsme znovu zkoušeli. Jednou pro zvuk, pak pro světla, potom pro kameru a nakonec pro všechno dohromady. A když se konečně v 11 hod. v noci mělo začít s přímým vysíláním, zadrnčel telefon a pařížské televizní studio oznámilo, že se okamžitě zastavují všechny pořady, protože bude hovořit prezident de Gaulle. Všichni se hrozně omlouvali a nabízeli nám, že by se vysílání mohlo uskutečnit v jednu hodinu v noci. Museli jsme odmítnout, byli jsme totiž strašně unaveni — a zítra musíme být svěží. Za necelých dvacet hodin se před námi otevře opona monacké opery.

Poslední hodiny

Monacká opera je v jedné budově s přepychovými a proslulými hernami. Všechno tu hýří zlatem, mramorem a těžkými, drahými závěsý. Na jeviště jsme se dostali až odpoledne, protože organizační výbor festivalu na poslední chvíli rozhodl, že naše inscenace bude uvedena první. Každý večer se totiž hrála dvě až tři představení. Museli jsme čekat až do tří hodin, kdy skončila technická zkouška Italů. Je pochopitelné, že naše nervozita rapidně stoupla. Na druhé straně jsme však získali řadu výhod. Především možnost definitivně postavit a nasvítit scénu, v klidu si připravit kostým a rekvizity (přestávka mezi jednotlivými inscenacemi nesměla být delší než 40 minut) a v neposlední řadě hrát před svěžím a předešlou inscenací neunaveným publikem.

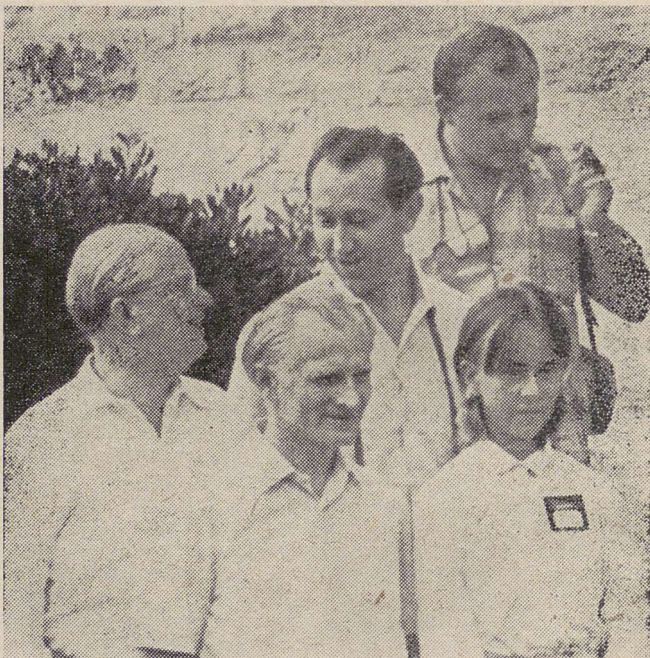
Ještě v Brně jsme se písemně s pořadateli domluvili, že nám připraví šikmý praktikábl 2 x 2 m, který jsme nemohli vézt s sebou. Hned po příjezdu do Monaka náš jevištní mistr ujistil, že slíbený praktikábl je hotový a



připravený v divadle. Nedovedete si představit naše zdesnění, když jsme pár hodin před představením zjistili, že praktikábl není k nalezení a současně s ním se ztratil i jevištní mistr. Naštěstí se nás ujal jeden z pořadatelů, prolezl celé divadlo a objevil několik malých, starých praktikáblů, kus juty, vrtíky, hřebíky a pár desek. Spadl nám kámen ze srdce. Teď už jsme závodili jen s časem. A čas to prohrál. Za půl hodiny byl praktikábl hotov a za dalších 30 minut bylo nasvíceno. Začala generálka. A zase smůla. Po několika replikách Slávek ochraptěl. Zřejmě důsledek karnevalu na lodi. Nemohli jsme hrát naplno, aby Slávek neztratil hlas úplně. V 6 hod. večer jsme skončili a běželi do hotelu na večeři.

Poslední minuty

Už jsme zase v divadle. Kamilka ještě žehlí košile a vesty, Slávek kartáčuje šaty, Vilda, Franta a já se líčíme, Břeta se lopotí s francouzským magnetofonem, Mírek s druhým Frantou ještě něco spravují na jevišti. Přicházejí první diváci. Dovídáme se, že na naše představení přijde princezna Antoinette, sestra Rainiera III., z Paříže prý přiletěl Jean Vilar a Jean Darcante. A náš ředitel — Toník Reček — leží v hotelu s vysokou horečkou. Je tam sám a jistě brečí vzteky.



Poslední vteřiny

V sále nezůstala jediná židle prázdná. Před oponou hovoří o naší hře člen organizačního výboru. My — trosečníci — už sedíme na praktikáblu a je nám všelijak. Franta naposled obíhá jeviště. Levý diapojektor nesvítí. Někdo vykopl zástrčku. Už je tam Franta. Zlatej kluk! Všichni jsou zlatí — na všech záležitostech. Začínají rachotit bubny — znělka světového festivalu amatérského divadla. V duchu si tiskneme ruce a slibujeme si... pozdě! Opona se otfírá.

26 minut, o kterých nic nevím

Vážně. Nevím. Vzpamatoval jsem se, až jsem dořekl poslední větu. Francouzsky! Pak jsme prožívali to, o čem se tady už hodně psalo a co bych přál každému, kdo miluje a za nic na světě nezradí — ty prokletý divadelní prkna! Byli jsme zpocení, unavení a šťastní.

(Pokračování)

LEOŠ WALLETZKÝ

Snímky z pobytu brněnského souboru v Monte Carlu.

PROČETLI JSME ZA VÁS „AMATEUR STAGE“

ANGLICKÁ AMATÉRSKÁ SCÉNA — označená v tiráži jako jediný národní nezávislý časopis pro amatérské divadlo — vychází měsíčně a v loňském roce uzavřela svůj dvacátý ročník. Cena jednotlivého čísla je 2 shillingy, roční předplatné činí 25 s. Časopis je tištěn na pěkném křídovém papíru a má celkový rozsah 68 str. (polovičního formátu než naše AS), z nichž třetinu zaplňuje inzerce: reklamy na dekorace, techn. zařízení, rekvizity, kostýmy, nabídky divadelních her, anonce různých kursů, pojištění atp.

Úvodní rubrika recenzovaného čísla, nazvaná **ZA SCÉNAMI**, rozebírá situaci některých ochotnických skupin a všeobecně konstatuje, že většina jich volí pro svůj repertoár komedie, ale vzrůstá zájem i o malé jevištní formy.

Rubrika **PŘEDVEDENÁ HRA** se v tomto čísle odchyluje od obvyklého rozboru hry a přináší článek **Zvuk a světlo**, který ukazuje možnosti zvláštního a zajímavého typu představení. V podstatě jde o jakési divadlo v přírodě, avšak je to divadlo bez jeviště, herců i rekvizit: hlavní „rolí“ hraje vhodná významná budova (palác, zámek, katedrála, zřícenina apod.), k níž se víže nějaká pozoruhodná událost z historie. Budova, anebo jen její část, je osvětlena (popř. reflektory aut) a z tlampačů se reprodukuje vyprávění, oživené dialogy a zpestřené hudbou a nejružnějšími zvukovými efekty. Jak autor článku — L. du Garde Peach — ze svých zkušeností uvádí, je tento druh produkce nejenom dobrým zdrojem příjmů, ale poskytuje i hodně zábavy při přípravě.

V článku **Malý oheň**... se A. Guy zamýšlí nad příčinami požárů v divadelních budovách, podává přehled několika takových požárů a vyčísľuje, k jakým přitom došlo finančním ztrátám; tajemství, jak požárům předjet, spočívá v dobrém pořádku, obzvláště ve skladištích.

Práce choreografa je námětem rozhovoru L. S. Mackinlayové s O. Hurfordovou, která pracuje již 15 let jako choreografka s mnohými ochotnickými skupinami. Za základní nutnost považuje určitou dávku tvůrčích schopností a zájem o dosti rozsáhlý počet tanečních stylů, jelikož na ochotnické scéně je možno setkat se s nutností uvést různé druhy tanců; samozřejmou podmínkou je smysl pro rytmus. Postup práce musí vycházet ze studia textu a ze zjištění situací a nálad, do nichž tance mají zapadnout, dále z možnosti, jaké poskytují jeviště a kostýmy; choreograf musí od samého začátku spolupracovat jak s režisérem, tak s dirigentem. Lépe je uvádět tance jednoduché, ale dobře nastudované, nežli komplikované, které však dobře nedopadnou — radí O. Hurfordová.

REFLEKTORY NA VETERÁNY nazývá redakce cyklus o činnosti některých nejstarších a nejslavnějších amatérských skupin věnujících se hudebnímu divadlu; první kapitola zachycuje stoosmdvacetiletou historii souboru **St. Joseph's A. O. & D. S. Leigh, Lanos**.

Zajímavá je rubrika **HERECTVÍ**, v níž pod titulkem **Umění učit se** vychází první ze série článků mladého studenta, který popisuje své reakce a problémy v jednotlivých stadiích dramatického kursu.

Článek D. Hodgsona se zabývá problematikou **Jevištní fotografie**: radami a ukázkami zdařilých i nepovedených snímků instruuje, jak dosáhnout nejlepšího výsledku. Pozoruhodné je, že autor nedoporučuje fotografovat během představení.

Dětské divadlo v Kanadě nadepisuje svůj článek M. Benson, ředitel Holiday

Theatre z Vancouveru. Holiday Theatre je jedinou společností, která se v Kanadě věnuje plně divadlu pro děti a mládež. Činnost Holiday Theatre zahrnuje jednak každoroční sedmiměsíční turné po venkově (zájezdovou skupinu tvoří sedm dospělých profesionálních herců, kteří zároveň vykonávají i všechny potřebné technické práce, takže jsou zcela soběstační; každý den hrají na jiném místě, denně dvě až čtyři představení), jednak sezónu ve Vancouveru (zde hraje skupina zkušených ochotníků, která ročně uvede 4–5 premiér, z nichž každá se desetkrát — vždy v neděli — reprizuje) a konečně Dramatickou školu pro děti a dospívající mládež (děti — rozdělené do skupin podle věku — sem docházejí jednou týdně po školním vyučování, a to po 20 týdnů; v červenci probíhá letní kurs pro dospívající mládež, v němž se vyučuje čtyři hodiny denně). Lidé v Kanadě — říká M. Benson — si stále více uvědomují potřebu obohatit život mladých lidí tím, že se jim poskytne program vysoké umělecké hodnoty ve všech odvětvích umění.

V rubrice **PŘEHLED LONDÝNSKÝCH DIVADEL** recenzuje Roy Stacey, vedoucí redaktor **Amateur Stage**, čtyři poslední premiéry, především Brechtova **Puntilu**.

Jedna stránka je v časopise věnována **Klubu návštěvníků AMATÉRSKÉ SCÉNY**; jsou zde otisknuty podmínky členství (klub sdružuje pravidelné čtenáře časopisu a poskytuje jim slevy na jednotlivá představení) a přehled nejbližších inscenací.

AMATEUR STAGE FORUM je název rubriky sestavené z dopisů čtenářů a z reakcí na dříve otiskné články: dvě poznámky se zabývají otázkami repertoárovými (...není nedostatek her, avšak jsou nízké kvality a z různých důvodů nevhodné...), v jedné se autor zamýšlí nad tím, co je to vlastně zábava, a poslední poznámka je věnována problémům s prací porot (...je možné mít zcela jasnou představu o pojetí hry, a přece připustit odlišné pojetí jako rovněž přijatelné... Porotci bývají dogmatictí patrně proto, že musí reagovat rychle a ihned představení komentovat.).

Poslední část anglické Amatérské scény je věnována několika drobnějším rubrikám kritickým, zpravodajským a informačním.

Časopis má jednoduchou grafickou úpravu, která se spokojuje téměř výhradně s dvousloupečnou sazbou a standardními tituly; také fotografií je tu poměrně málo (což je škoda, už jen vzhledem k tak výbornému papíru, jaký může redakce naší Amatérské scény svým anglickým kolegům jen závidět).

Amateur Stage pročteli, úryvky vybrali a přeložili

H. Fraňková a J. Vedral

● Národní operní a dramatická asociace (NODA), sdružující ve svých řadách 1263 souborů a 1054 individuálních členů, uspořádala svou výroční konferenci v Shakespearově městě Stratford-upon-Avon. Bylo na ní se zadostiučiněním konstatováno, že na rozdíl od jiných organizací amatérských divadelníků řady NODA rostou (loni měla 1233 souborů a 943 individuálních členů). Předseda R. T. H. Perkins ve své zprávě také uvedl, že na Britských ostrovech je nyní asi 150 000 osob aktivně činných v amatérském divadle, jejichž představení zhlédne ročně asi 5 milionů diváků. Vyzýval delegáty, aby věnovali pozornost zakládání nových divadel, podporovali profesionální divadlo a stále se snažili zvyšovat úroveň

amatérského divadla. Navrhoval také, aby soubory něco z peněz, které normálně dávají na dobročinné účely, věnovaly spíše na školení svých členů. Konference se zúčastnilo přes 200 delegátů.

● Národní asociace divadelních festivalů uspořádala zasedání v Coventry za účasti třiceti delegátů, kteří se zabývali hlavně otázkou hodnocení souborů při výběru pro festivaly i na festivalech samých. Pozastavovali se zejména nad tím, že někteří porotci hodnotí soubory příliš vysoko (dávají jim 93, 94, 95 a dokonce 96 bodů), což je jistě nenormální a festivalům to příliš neprospívá.

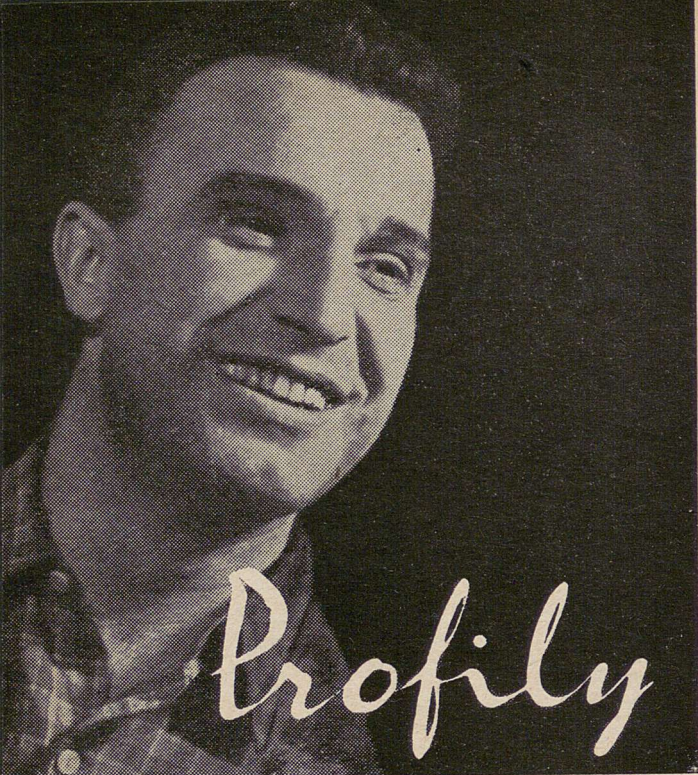
● Ve výroční zprávě Skotské asociace obecních divadel za rok 1984/85 se uvádí, že počet členů asociace v posledním roce klesl: z 409 souborů dospělých na 314, z 39 souborů mladých na 31 a z 1665 individuálních členů na 1454, což prý je o to povážlivější, neboť rok 1983/84 naopak vykazoval vzestup počtu členstva. Na druhé straně se však konstatuje, že úroveň letošního festivalu jednoaktovky byla nejvyšší za posledních dvacet let. Asociace má pět knihoven — v Iyernessu, Aberdeenu, Glasgowě, Edinburgu a Kircaldy — a ty mají přes 20 000 svazků.

● Osm divadelních skupin, dva revuální soubory a jeden soubor operní, které jsou členy Federace souborů amatérského divadla v Derby, se spojilo k inscenaci původního muzikálu pod názvem „Humbuk“, což je nová verze Dickensovy „Vánoční koledy“. Na představení se podílí přes 100 lidí (včetně jevištních techniků). I scéna a kostýmy jsou dílem členů Federace.

● Divadlo mládeže Minerva uspořádalo v Hammersmithu představení upravené verze hry „The Human Mask“ (Lidská maska), vytvořené na základě improvizace předvedené původně na Mezinárodní soutěži školních divadel v Amsterdamu roku 1962. Soubor Minerva byl původně školním souborem, složeným z žáků hammersmithské městské dívčí školy a žáků chlapecké školy Christophera Wrena. Nyní působí jako Divadlo mladých při Addisonově večerním institutu.

● Britská televize BBC připravila pro rok 1986 seriál deseti pořadů pod názvem „Making a Play“ (asi: Jak připravit představení), který je určen hlavně pro divadelní ochotníky, jimž má ukázat celý postup inscenace hry, počínaje výběrem, režijním plánem a zkouškami přes úpravu scény, osvětlení, líčení atd. až po premiéru.





KRÁLOVSKÉ BOHATSTVÍ

Je tomu už více než deset let, co v celostátní soutěži divadelních souborů zvítězily Vítkovice se Stehlíkovými Nositeli řádů. Tento úspěch byl tehdy nejen všeobecně obdivován, ale byla v něm dokonce hledána cesta pro další možný vývoj amatérského divadla. Inscenace byla totiž šťastným a podivuhodným spojením divadla téměř lidového (Stehlíkův text byl přepsán do dialektu a stal se podkladem pro předvedení jakéhosi ostravského folklóru, souboru velmi důvěrně známého) a dobových požadavků, kladených tehdy na realistické divadelní dílo v duchu poněkud naivního výkladu Stanislavského systému (v typově výtečně obsazených rolích hráli herci většinou sami sebe, své vlastní životní prostředí a vlastní problémy, takže docházelo k dokonalému splynutí představitelů s jevištními postavami). Dodnes snad všichni účastníci tohoto představení vzpomínají, že už nikdy potom si s takovou chutí a radostí nezahráli a už asi nezhrají. Zřejmě mají pravdu, protože z tehdy tak perspektivního šestnáctičlenného hereckého ansámblu zůstali u ochotnického divadla dodnes jen čtyři lidé a z nich snad jen jeden šel v další vývoji nad úroveň své tehdejší práce. Je to představitel Oldřý Matuše, Adolf Král, který v této roli hrál ve vítkovickém souboru poprvé, zatím jako host.

Adolf Král si své divadelní začátky odbýval jako každý jiný ochotník, nejprve ve spolcích, v nichž se hrávalo cokoli a jakkoli, hlavně, že se hrálo, více pro vlastní zábavu a potěšení než pro touhu přiblížit se umělecké hodnotě divadelní tvorby. Do této situace přišly pak dvě záležitosti, které od základu vše změnily.

Především byl Adolf Král v roce 1949 pozván k natáčení filmu Poslední výstřel, pro nějž si režisér Jiří Weiss vybral vítkovického svářeče jako nevšední, chlapecky krásný typ. Weiss ovšem nepracoval s neprofesionálním hercem tak jako dnes Věra Chytilová či Miloš Forman, kteří chtějí, aby jejich lidé přinášeli do filmu nejen zajímavý zjev, ale také zajímavou životní zkušenost a zajímavý světonázor a sdělovali je bez snahy po umělecké stylizaci. Tehdy se naopak usilovalo o to, aby přirozený talent neokoleného herce byl alespoň krátkodobou výchovou ještě před natáčením připraven tak, aby po zvládnutí základů herecké techniky obstál ve filmu po boku profesionálních partnerů, často velmi zvučných jmen. Nechme stranou otázku, nakolik tato praxe přinesla užitek československému filmu. Je však nesporné, že pro mimořádný talent jednoho ochotníka znamenala úplnou revoluci. Otevřela pohled do herecké dílny, ukázala, co všechno je třeba umět, přivedla jej do prostředí umělecké práce, jež samo o sobě provokovalo a inspirovalo. Adolf Král v tomto prostředí obstál natolik, že doposud se film k němu stále vrací a počet filmových rolí dosáhl do letošního roku u amatéra až neuvěřitelného čísla — dvaceti pěti. I když po prvních rozsáhlejších filmových úkolech přišly práce epizodnější, nicméně stálý kontakt s filmem trvá a neustále působí.

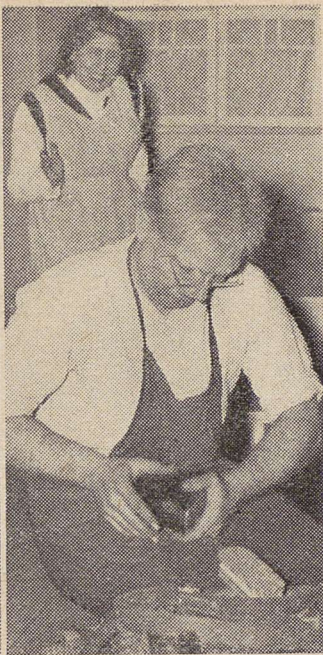
Druhým mezníkem byl příchod Adolfa Krále do souboru ZK VŽKG, s nímž se vítkovický spolek Beskyd, jehož byl Král členem, v polovině padesátých let spojil. Nový soubor se rychle zkonzoval a prvním jeho velkým úspěchem byla vzpomínatá inscenace Nositelů řádů. Ta pak poznamenala několik

let další práce souboru, dramaturgicky i stylově dosti vyhraněné. Pravidelně byla uváděna dramata naší současné tvorby, mezi nimiž dominovala nejlepší díla Miloslava Stehlíka, který se se souborem osobně spřátelil a věnoval mu značnou pozornost. Kromě toho byla už jen ojediněle hrána díla české klasiky a jen výjimečně tvorba světová. To byla tedy půda, z níž vyrůstal herecký typ Adolfa Krále. Navíc byl jeho růst téměř po celých deset let pod dohledem zkušených divadelníků, kteří byli uměleckými poradci souboru, ať už to byl pohostinský Miloslav Stehlík (v Selské lásce a Tvrdohlavé ženě), nebo stálý instruktor Vl. Hamšík, ředitel Státního divadla v Ostravě. Odtud pak přicházely podněty pro práci i častá poučení, jimž se Adolf Král, přestože byl z nejkrušnějších členů souboru, nebo vlastně právě proto, nikdy nevyhýbal. A tak vyrostlo za deset let práce asi sedmáct rolí, z nichž zvlášť pozoruhodné výkony tvoří logickou řadu od Oldřý Matuše přes Kapitána v Selské lásce, Lakýrníka v Třetím přání, Hejla v Mordové roklí, Kubu v Tvrdohlavé ženě až po Švejka ve Fenclově dramatizaci Haškových Osudů. Po boku těchto postav stojí poněkud jinorodý doktor Galén, jenž by mohl znamenat nové obohacení Králova herectví, kdyby nebyl doposud rolí ojedinělou, na niž herci v další dramaturgii souboru nebylo dopřáno navázat.

Přehlédneme-li ještě jednou řadu charakterních rolí po Matušovi, snadno postihneme jejich rodokmen: začíná u lidových filosofů tylovských a má nepřetržitou vývojovou linii až k Stehlíkovu Hejlovi, až k Blažkovu Lakýrníkovi. A kde filosofie takovychto postav nemá v předlohách zdravý morální základ, jako je tomu třeba ve Švejkovi, tam jim jej vrací samo Královo herectví. Vrací jim jej naprosto neomylně, protože sám Adolf Král je z tohoto zdravého lidového rodu. Bohatství, z něhož jako herec těží, je hluboký citový fond, projevující se především ve vztazích k lidem. K tomu je třeba připočíst ještě jeho smysl pro jemně pointovaný humor, komediální vložky a především velmi seriózní vztah k divadelní práci, schopnost neustále se vracet, neustále se kontrolovat a neustále nacházet nové nápady, nová řešení. To už však souvisí s pracovní kázní Královou. Problémy při studiu role si nejčastěji řeší sám, do zkoušky přichází nejraději s hotovou věcí. Jeho role rostou od zkoušky ke zkoušce; když pro směny v práci vynesl týden zkoušek, jeho role tím zpravidla netrpí, ba naopak, často dozrávají v domácí přípravě rychleji než v několika neplodných zkouškách, na nichž nepřipravenost partnerů či režisérů práci brzdí.

Počátek, na němž Král začíná budovat své postavy a v němž hledá první náplň jejich života, jsou tedy vztahy ve hře. On je vidí vždy jako především vztahy pozitivní, tak jak je ostatně zná ze svého osobního života. Teprve v průběhu další práce je tento základní postoj přetvářen přesněji podle textu, ale nikdy nevymizí docela, vždy zůstává v postavách obsažen, tvoří jejich hluboký podtext jako jímavý soucit s člověkem, jako protipól humoru, jimž jsou tyto postavy zpravidla vždy vybaveny, jako hodnota jejich životní filosofie. Dramatické napětí takto pojatých vztahů umožňuje hluboce lidské obrazy nejen tak pozitivních hrdinů, jako je Tylův Kuba či Stehlíkův Hejl, ale umožňuje i úkoly daleko složitější, jako postižení složitěho žánru Stehlíkovy tragikomedie Selská láska, které se Královi v postavě Kapitána podařilo jako jedinému z celého souboru. Ale tato metoda může mít ještě další významové důsledky: tak proti literárnímu originálu, který je životem na vlastní pěst, hledá Králův Švejk ve světě kontakty, jimiž by mohl zakotvit v jakémisi společenství, hledá je nejen uvnitř hry, ale i ven přes rampu, aby jimi mohl vybit přetlak citu, s nímž Haškův původní hrdina nemá pranic společného. V tomto smyslu je zajímavý i Králův Galén. Jeho síla není v logické argumentaci, již proboujává svůj pacifistický program, ale opět v citovém postoji k životu, z něhož se tento program rodí. Tam, kde není možno tyto citové vztahy navazovat, zůstává partnerem spíše pasivním — jako ve scénách se Sigeliem. Naopak vztahy ke Krúgovi i k Maršálovi, nemluvě samozřejmě o Matce a ostatních malomocných, jsou působivé svým hlubokým soucitem s mocnými či bezmocnými nešťastníky tohoto světa. V tomto smyslu obohacuje Král Galénův charakter o mnohý nový rys. Nicméně se domníváme, že Galén mohl být skvělou příležitostí k obohacení i Královy herecké osobnosti posílením právě té druhé její kvality, tolik cenné a potřebné — kvality racionálního rozboru a výkladu světa. Aby bylo jasno: nemyslíme, že by v Králově životním postoji tato schopnost chyběla. Měla však v dosavadní dramaturgické praxi souboru, v němž Král tolik let hraje, nedostatky příležitosti k tomu, aby mohla být rozvíjena. Snad Lessingův ledový intrikán Marinelli, na němž Král právě pracuje, donutí jej k expedici na protipól jeho bytosti, neboť Marinelliho až zvrhle břitký úsudek amputoval jakékoliv citové výhonky na těle svého pána. Nebyla by jistě chyba, kdyby se Král těmto sférám vyhýbal a zůstával na bezpečné půdě svých úspěšných dosavadních divadelních zkušeností. Nicméně by to přece jenom byla škoda, zejména když rovnováhu obou kvalit si bude zřejmě vynucovat celý vývoj současné dramatické tvorby, a to nikoliv jenom světové. Obohacení herecké škály by bylo ostatně prospěšné nejen pro samotného Adolfa Krále, ale pro celý vítkovický soubor.

Je zajímavé, jak ve stati o herecké práci jednotlivce se stále musíme vracet k problematice souboru. Nedá se ovšem nic dělat, herec není bohužel instrumentalista, nemůže si svůj nástroj koupit a hrát si doma za zavřenými dveřmi sám pro sebe. Herec je bez souboru nemožný. Naštěstí ovšem divadelní soubor bez něho rovněž. A proto by si měl alespoň občas



V Pfeifferově Slavnosti lampiónů a Stehlíkovi Mordové rokli.

Kuba v Tvrdohlavé ženě.

uvědomovat svou povinnost k němu a zamýšlet se alespoň nad tak závažnou věcí, jako je hercův vývoj a to, nakolik jsou mu pro tento vývoj vytvářeny podmínky. Hrát nanejvýš dvě role ročně není mnoho. Jsou-li však obě v špatných hrách, je to zlé. Opakuje-li se tato situace po dva či tři roky, je velmi pravděpodobné, že tato doba bude pro vývoj herce ztracena. A to je velmi mnoho.

Naposledy jsme viděli Adolfa Krále jako Ruprechta v Kleistově Rozbitém džbánu. Ve výborné komedii byl čtyřicátník Král obsazen do role mladého vesnického chlapce. Dal této roli mnoho, opravdovost a přesvědčivě mladistvou zánícenost, vytvořil v inscenaci jednu z mála vzrušujících scén, která vy-

volávala velké oživení v obecnosti. Všechny známé kvality Králova herectví měly znovu příležitost vyniknout i v souboru dobrých hereckých kvalit. Zamýšleli jsme se však, nakolik tento úkol posunuje Královo herectví kupředu. Domníváme se, že příliš mnoho ne. Role je pro Krále jen shrnutím toho, co už dávno umí. Adolf Král potřebuje úkoly větší a náročnější. Pro jeho radost z divadelní práce, pro jeho chuť a schopnost pouštět se do věcí nových a neznámých, pro umění pracovat, hledat, zkoušet a objevovat mu je přejeme v míře daleko větší, než mu je může poskytnout dnes sice už odehraný Případ Denzinger nebo Únos Sabine, zato dnes teprve připravované Jedenácté přikázání.

MIROSLAV ETZLER

TEN KRÁT A PO DVACETI LETECH

Jsou lidé, kteří podceňují význam ochotnického divadla v našem životě. Chtěl bych těmito řádky dokázat na konkrétním případě, že ochotnické divadlo mělo a má svůj velký společenský význam.

Když jsme se v roce 1939 v malém východočeském městečku, v Holicích, semkli kolem ochotnického spolku, zdědili jsme po svých předchůdcích staré jeviště ve studené ratejně se špatnými, těsnými šatnami a obecností, které bylo v posledních letech první republiky již unavené běžným ochotnickým repertoárem a přestávalo do divadla chodit.

Tehdy se rýsovaly ochotnické práci dvě možné cesty. Jedna sváděla k tomu stáhnout se do ústraní a vyklidit pro osobní pohodlí pozice. Druhá byla méně snadná, vyžadovala práci, obětavost, a někdy i odvahy. Pustili jsme se po té nesnadné.

Zahájili jsme po tragické smrti Karla Čapka jeho Loupežníkem, kterého jsme uvedli 1. 5. 1939, tedy dva měsíce po obsazení našeho území Němci. Protože jsme chtěli hrát pro lidi a ne pro prázdné židle, rozhodli jsme se, že budeme zvat dům od domu. Lidé přišli, četli na plakátech náš program — „hru uvádíme proto, že potřebujeme posilu a útěchu obsazenou ve slovech, jimiž k nám promlouvají naši velcí básníci“, viděli, že k práci přistupujeme poctivě a že chceme svým způsobem pomáhat boji celého národa — a uvěřili nám. Touto inscenací začal spolek Klicpera uskutečňovat svůj kulturní program za okupace a zůstal mu věrný do léta 1944, kdy byla jeho činnost zakázána.

Ještě v květnu 1939 jsme uvedli pásmo o K. H. Máchovi, v němž jsme zdůraznili jeho vlasteneckost a lásku k rodné zemi. — 24. 5. 1939 zemřel básník naše-

ho mládí Jiří Mahen. Na jeho smrt jsme reagovali uvedením Mrtvého moře. Ne zvolili jsme populárního Mahenova Jánošíka, protože se nám zdálo, že Mrtvé moře může v této těžké době promluvit k divákovi mnohem naléhavěji. Hra je umístěna do doby, kdy naše země žila v hlubokém hospodářském a mravním úpadku. Lidé žili v nevolnictví a byli nuceni ke katolické víře. Hrdinou hry je sedlák Havelka (hrál ho výtečně p. učitel Porák), který nachází jediné východisko v bibli. Když vidí, že jeho sousedé i vlastní rodina se od víry otců odklání, přiznává se veřejně a otevřeně k své víře, i když ví, že ho to bude stát majetek i život. Umírá v pevné víře, že zachraňuje mrtvé moře — své bližní i svou rodinu — před mravním rozkladem. Význam této hry jsme viděli v tom, že nám dávala sílu do dalšího života, že nás podpírala, abychom nepadli pod tíhou dnů, v nichž se začínalo s prvními popravami a zatýkáním. Cenzura dlouho váhala, než ji povolila, zkoušeli jsme, aniž jsme měli jistotu, že budeme moci hru skutečně uvést. Povolení přišlo až poslední den před představením a cenzura škrtnla úvodní slovo režiséra. Vynechali jsme závěrečný chorál a představení jsme končili výkřikem kováře Matuly (hrál ho učitel Rataj): „Nebojíme se...“ I pásmo o Boženě Němcové dalo odvážně zaznít veršům Františka Halase a Jaroslava Seiferta.

To je jen zlomek naší činnosti. Hráli jsme nejméně jednou za dva měsíce, ale i častěji, v době, kdy v Holicích, kromě loutkového divadla a kina, které hrály špatné protektorátní filmy, nebylo nic. Jistě naše práce měla vliv i na to, že lidé navštěvovali i představení profesio-

nálního divadla, které k nám dost často, díky skvělé organizační práci velkého ochotníka Staňka, zajíždělo. To bylo tenkrát...

Co jsme zanechali svým nástupcům? Opět rozbité jeviště ve studené ratejně, kam v posledních letech už lidé odmítali chodit a kde profesionální divadlo odmítalo hrát. Ale ještě něco, bez čeho by nemohl být holičský divadelní dnešek: tradici chodit na dobré divadlo a touhu mít vlastní stánek. To, o čem my jsme jen snili a o čem jsme marně usilovali, uskutečnili po dvaceti letech nynější holičtí ochotníci.

Dnes mají v Holicích v krásném kulturním domě jedno z nejmodernějších divadel ve východních Čechách. A toto divadlo od roku 1962 žije a neodpočívá, jak se to někde stává. Ochotnické divadlo žije dál, i když v jiných podmínkách, a proto také v jiné formě, než za naší éry. V silné konkurenci profesionálního divadla, v často nerovném boji s vlivem televize, hrají ochotníci dvakrát až třikrát do roka. Práce je zkoordinována. Tak např. na podzim minulého roku hostoval v Holicích Činoherní klub Státního divadelního studia s hrou L. Smočka Piknik, pražské Národní divadlo zde uvedlo Honoraci, Divadlo S. K. Neumannova Postel s nebesy, hradecké divadlo Marii Octobre a pardubické divadlo Fidlovačku, kromě toho zde hostovala pražská estráda s Jaroslavem Stercem. — Ochotníci uvedli hru J. Wericha Teta z Bruselu.

A tak ochotníci v Holicích nespí na vavřínech, ale neúnavně pracují v nových, lepších podmínkách, a také lépe, než jsme pracovali my tenkrát. A to je dobře.

JAROSLAV BLAŽEK

VI. FP - BRUNTÁL

• V Severomoravském kraji proběhly v listopadu a v prosinci ve všech okresech volby do okresních poradních sborů. Současně si zástupci okresů zvolili delegáty na lednovou krajskou konferenci.

• Ovčívý dům v Teplicích uspořádal v prosinci v Moldavě zajímavé setkání vedoucích pracovníků z teplického okresu. Za účasti zástupce ÚDLUT si vyměnili 30 divadelníků názory na problémy a současné úkoly v tradičním divadle, malých formách i v divadle poezie.

• Už jedenáctý rok pořádají v Ronově nad Doubravou Týden ochotnického divadla. Ronovští návštěvníci viděli Skolu pro ženy, Maryšu, Hejtmana Talafúse a Drahomíru.

• V okrese Nový Jičín se uskutečnily díky řadě obětavých organizátorů zajímavé přehlídky v Lihbošti a v Bernaticích n. O. Ve Štramberku pořádají úspěšně „Divadelní úterky“.

• První krajský festival poezie uspořádalo Divadlo poezie Klubu pracujících ve Valašském Meziříčí na závěr Měsíce ČSP. Vítěz získal jako mimořádnou prémii čtrnáctidenní zájezd do SSSR.

• V Gottwaldově připravují Veselé paníčky windsorské, Otrokovice Šubrtovu hru Hrdinům slzy nesluší, v Trnavě Společný byt. Dále je v repertoáru amatérských souborů Gottwaldovska Thomasova Past (Bylnice), Sebevraždy na jaře zakázány (Mysločovice) a Charleyova teta (Vizovice).

• Víme o třech devítiletkách v Jihočeském kraji, které chystají pro STMP dětská představení. Jsou to školy v Nové Peci, Zelavě a Lazišti.

• Známý ostravský soubor OKAP chystá pro novou sezónu kromě písňových pořadů a textappealů i celovečerní hry. „Pocitové divadlo, jehož tvář by byla syntézou prvků, se kterými jsme dosud pracovali, tj. písně, šanson, báseň, divadelní hra,“ řekl vedoucí souboru T. Sláma. Můžeme tedy být právem zvědaví.

• Dvě ženy režirují Osm žen. Turnovský soubor A. Marek připravuje Thomasovu detektivku, kterou režirují E. Adámková a M. Honsů.

• Divadélko za mostem, působící v Malostranské besedě, uvedlo jako svou třetí premiéru rozhlasovou hru N. Corwina Bez názvu, kterou doplnilo poezií básníků „spřízněných volbou“ (Carl Sandburg, Walt Whitman, Edgar Lee Masters aj.). V interpretaci byly velké rozdíly, které se nepodařilo odstranit ani citlivé režii, nezastírající pečť pomoci profesionálního režiséra.

• Ochotníci v Horažovicích oslavili inscenací Našich furiantů stodvacáté výročí založení souboru.

• Divadélko „Rosa“ v Habartově u Sokolova je složeno z devěti místní textilky a učitelů. Členem divadélka je i brigáda socialistické práce z rukavičkářny. Činnost zahájili pásmem veršů L. Šneppa. Po představení besedovali členové divadélka i návštěvníci s autorem.

• Pět měsíců starý výstřižek ze Zemědělských novin hovoří o úspěchu Jiráskovy Lucerny, kterou připravily žákyně SZTS v Liblicích u Českého Brodu. Velmi kladné hodnocení (psané zřejmě členem souboru) dochází k závěru, že v postupu do krajského kola jim zabránil jen „přísný řád“ soutěže, který nedovoluje, aby mužské role hrály ženy. Dost otřesná představa vidět Klásku, Brahu, vodníky, vrchního a dvořana v ženském obsazení! Nejde však o to zlehčovat práci mladých lidí. Spíše by nás zajímalo, proč se nenašel nikdo, kdo by jim poradil pro jejich možnosti vhodnější hru.

MÍSTNÍMA OČIMA

FESTIVAL PRÁTELSTVÍ v Bruntále probíhá každoročně v Měsíci československo-sovětského přátelství a vystupují na něm hlavně přední soubory Severomoravského kraje s inscenacemi her sovětských, českých i slovenských autorů; přiležitostně zde hostují i soubory z jiných krajů (tak právě na VI. FP brněnští Skřivani — „mimo soutěž“).

Minulý ročník festivalu nebyl pro pořadatele snadnou záležitostí. Do zahájení zbývaly tři měsíce, a dosud se nevědělo, kdo a čím se ho zúčastní. Bruntálský soubor uvažoval o uvedení Ostrovského Bez věna. Zůstalo jen při úvahách, když osm herců vrátilo knížky. Rovněž naprázdno vyzněla snaha inscenovat aktovky některého sovětského nebo ruského dramatika. Tak se Bruntálští octli před nepříjemnou situací, že jejich festival se odbude bez nich. Naštěstí ne všichni se s tím smířili. A tak pod vedením J. Bětkové a B. Höfra vzniklo v Bruntále Divadlo poezie; třebaže nebylo málo těch, kteří se na tento počín dívali více méně skepticky.

Stále ovšem zůstal nevyřešen problém, které další soubory v Bruntále vystoupí. Tak se tedy z nouze stala čtnost a s velkým halasem se začalo mluvit o zajímavém experimentu — tj. že festival nebude výhradně divadelní záležitostí. První večer měl vystoupit Armádní umělecký soubor, na druhý den bylo zařazeno promítání sovětského filmu Můj život s tebou, dále večer poezie, pak vystoupení souborů z Poruby a z Litovle a nakonec festivalový „trhák“ — brněnští Skřivani s C. k. polním maršálkem.

Naše vojsko je chvalně známo svými záchrannými pracemi. Prokázalo se to nejen při povodni na jižním Slovensku, ale i na festivalu v Bruntále. Zdejší vojáci mají výbornou hudbu, která je v místě i okolí velmi dobře známa. Takže — když AUS nepřijel (nemohl? — nechtěl?) — zahájila festival vojenská kapela místní posádky pořadem „Pro každého něco“. Sestával samozřejmě většinou z hudebních čísel, doplněných však navíc šprýmovnými vložkami, jako byl kouzelník, požadující např. po obecnstvu, aby křehlo, muž, navlečený do umně zhotoveného hávu, který ležerem po čtyřech znázorňoval zápas dvou opicáků — a tak. Celý večer se mi vtrála myšlenka na vtip z Dikobrazu, kde herec nakukuje do hlediště a říká si: Dnes zase budeme hrát přesílovku. — Proti mohutnému hudebnímu tělesu těsnilo se totiž 25 — slovy: dvacet pět — diváků...

Podkladem pro pořad bruntálského Divadla poezie byly verše Achmatovové, Jevtušenka, Sluckého, Vozněsenského aj. Představení nebylo sice vynikající, ale rozhodně sympatické hledačstvím a snahou mladých interpretů. Poněkud nevhodně zde bylo použito amerického džezu. Ale i přes tyto a jiné drobné nedostatky si soubor získal sympatie diváků, zvláště mladých.

Dále vystoupil soubor Dolu Vítězný únor z Ostravy-Poruby. Při volbě hry (Sořonovův Úsměv za milión) neměli Ostravští šťastnou ruku a není zásluhou autorovu, ale jejich, že diváci odcházeli spokojeni.

Častý host festivalu, soubor Tesly z Litovle, který si dosud získal v Bruntále pověst velmi dobrou, přijel s inscenací Gogolova Revizora, jež byla tentokrát trochu zklamáním. Krajská porota ji hodnotila jako nepřehlednou a nesourodou.

A tak se stalo, že putovní pohár Festivalu přátelství zůstal poprvé doma. Snad i tento úspěch bude zárukou, že

bruntálské Divadlo poezie bude pracovat dál.

Nakonec přijeli Skřivani se svou třidevadesátou reprízou Maršálka. Bylo to jediné představení, při kterém byl sál téměř zaplněn.

Kdybych však měl rozebírat návštěvnost, mohl bych popsat ještě hodně a hodně papíru. Jsem ovšem toho názoru — a nejen já sám — že vina není tak docela v návštěvnících a že při promyšlenější organizaci by v hledišti nemuselo sedět jen těch několik desítek lidí z desetitisícového města. Kam se hrabou Karafiátovi Broučci na náborovou komisi VI. festivalu přátelství v Bruntále...

BOHUMIL CHRSTINA

OČIMA POROTCE

Členové mladého, vlastně začínajícího bruntálského souboru vypovídají ústy sovětských progresivních básníků své současné pocity, svůj pohled na dobu, názor na společnost. Činí-li tak právě na Festivalu přátelství, je to tím významnější. Jejich Divadlo poezie s vervou prostrčilo lokty do koncepčního tradicionalismu předcházejících ročníků. Obecná hesla zprofanovaného termínu přátelství naplňuje alespoň konkrétností svého otevřeného názoru na svět a jeho problémy. Což nebývá běžné. Seřazení všech básní by mělo napříště sledovat přesný dramaturgický model jasného záměru, je-li by měla odpovídat také volba výrazových prostředků. Prohlášení tří výrazových složek — jevištní slovo, reprodukováná hudba, tanec — bylo mýsty necitlivé a mnohdy nefunkční. Pěkné výkony: S. Navrátil, J. Kubálek, M. Hobzová.

Porubskému představení dominoval výkon P. Hausky, jenž dovedl svého Babkina ke skvělé komické figurce, a výkon S. Dvořákové v roli Olgy. Jinak — hra bez logiky, překlad bez důkladnější znalosti češtiny. Banalita v textu by snad větší důraz na rytmus mohl zjemnit. Diváci byli vděční za vše, co soubor dovedl ze hry vytěžit. K jeho chvále budiž řečeno, že toho nebylo málo.

Záměr Litovelských hrát Revizora jako grotesku se nezdařil. Herci si osvojili prvotně vedlejší vlastnosti a malé vnější zvláštnosti jednajících osob a uniká jim obecný význam. Posunují herecké výrazové prostředky doslova až k pitvoření a posunkování. Zapomíná se na to, že komika se zde objeví právě ve vážnosti, s jakou každá postava jde za svým. Dobrý výkon: M. Spurník v Chlestakovovi.

Závěrem — jako „bonbónek“ — C. k. polní maršálek. Vyprodáno! Potlesk sdělil Brňákům, že mají o jednu dobrou štaci víc, což Leoš Wallecký potvrdil přímo z jeviště. TOMÁŠ SLÁMA

Z litovelské inscenace Revizora.





Nové divadlo z Mělníka uvádí Casonovu jitrní paní a pro děti Zkoušky čerta Belínka. Foto Vaněk.



nové divadlo hledá nové cesty

Letos tomu bude právě dvacet let, kdy skupina divadelních nadšenců v Mělníku založila divadelní soubor Nové divadlo. Po poválečných letech, kdy soubor omladily nové tváře a Mělničtí uváděli 6—7 premiér ročně, přišla doba, kdy se soubor zaměřil především na kvalitativní stránku svých představení. Počet premiér klesl na tři do roka, pilně se zkoušelo — často několikrát týdně dlouho do noci. Dostavily se však první výrazné úspěchy. Od r. 1954 se soubor pravidelně zúčastňuje celostátních amatérských přehlídek a z XXX. Jiráskova Hronova si odváží jednu z hlavních cen.

V současné době má Nové divadlo, jehož řízovatelem je Městská osvětová beseda, padesát aktivních členů. Je to soubor vyrovnaný, jehož hlavní náplň spo-

čívá v zájezdové činnosti do okolních měst, JZD i továren. Ve svém repertoáru Mělničtí nezapomínají ani na diváky nejvděčnější — na děti. Jejich poslední inscenací hry Zkoušky čerta Belínka znají děti z mnoha míst mělnického okresu a o tom, že se představení opravdu líbí, svědčí nejlépe vždy vyprodané hlediště. Členové souboru účinkují rovněž v kulturních vložkách k různým slavnostním příležitostem, a nahlédneme-li do dramaturgického plánu na letošní rok, vidíme pestrý výběr: Nestroyův Talisman, Benedettiho Dva tucty rudých růží, Christieové Neočekávaný host a Makariovy Tři bílé šípy.

Nové divadlo vykonalo za dvacet let své činnosti v Mělníku i okolí velký kus práce.

Václav Vodrážka

Je to tak zlé?

Ochotnické divadlo na Příbramsku prodělávalo v uplynulých letech krizi a řada souborů přestala pracovat. Pracovní vypětí, nedostatek mladých, vliv televize a řada jiných okolností byla příčinou tohoto neradostného faktu. Krize vyvrcholila v roce 1964, kdy na příbramském okresu bylo pouze 31 souborů (včetně dětských). Pro porovnání je třeba zajít do r. 1960, kdy hrajících souborů bylo 97.

Rok 1965 přinesl výrazné zlepšení a pozoruhodnou aktivitu. Návštěva na jednotlivá představení je pro režiséry velkým překvapením a pro účinkující vzpruhou

do další práce. Dalším radostným překvapením je zakládání nových dětských souborů — za loňský rok jich přibýlo dvanáct. Svědčí to o aktivitě mladých učitelů a učitelek, kteří pochopili potřeby estetické výchovy mládeže.

V sezóně 1965/66 je na okrese Příbram plánováno 43 premiér. Připočteme-li k tomu řadu zájezdů do okolních míst, ukazuje se, že na ochotnických jevištích je nebývale živo. To je zjev, který dává odpověď pochybovačům o budoucnosti amatérského divadla.

KAREL ŠTOLL

• Na podzim m. r. připravil divadelní soubor ZK Zálesí v rámci oslav 100 let trvání ochotnického divadla v Humpolci československou premiéru pohádkové hry Jana Makaria, humpoleckého rodáka, „Není kocour jako kocour“. Hra dost obratně napsaná, i když ne na nový námět, potřebuje určité úpravy hlavně v závěru, kdy dětský divák těžko pochopí pointu hry. Technicky velmi dobře připravené inscenaci ještě chybělo při premiéře dopracování některých hlučných míst a bude třeba věnovat ještě zvýšenou pozornost některým slabším hereckým výkonům, lišícím se od řady zkušených herců humpoleckého souboru. Výtečné humpolecké obecnostvo hru velmi dobře přijalo a dokázalo, že si plně zaslouží — stejně jako humpolečtí organizátoři — umístění krajních divadelních akcí právě v tomto městě. Připravovaná inscenace Strakonického dudáka jistě napoví daleko víc o možnostech a schopnostech tohoto souboru.

• Rovněž v Rýmařově oslavili 20 let dramatického souboru Mahen. Nastudování 61 her a 151 představení není zrovna nejhorší bilance. Za dosavadní úspěšnou činnost byl soubor odměněn okresními orgány v Bruntále.

• Soubory ve Vyškově a okolí připravují Petrovičův Uzel, Princeznu se zlatou hvězdou na čele, Ženichy, Svatbu šňatkového podvodníka, Strakonického dudáka a Veselé paníčky windsorské.

• Divadelní soubor ZK Energetiky v Děčíně si vybral pro novou sezónu zajímavý repertoár: pohádku Aladina a kouzelná lampa, Mahenovu Uličku odvahy a hru Vězeň ze Sing-Singu.

• Nebezpečný věk B. Březovského si vybral dramatický soubor Jirásek v Novém Bydžově jako slavnostní představení k 60. výročí založení souboru.

K těm, kdo byli vyznamenáni k 20. výročí osvobození Československa, přibýli před závěrem loňského roku také kulturně výchovní pracovníci. Mezi sto padesát vyznamenaných, kterým bylo vysloveno čestné uznání ministra školství a kultury za dlouholetou úspěšnou činnost, po zásluze patří Josef Vavříčka, známý organizátor a inspirátor amatérského divadla.

Na snímku ze slavnostního shromáždění kulturních pracovníků 20. 11. 1965 v pražském Divadle hudby přejímá J. Vavříčka diplom čestného uznání z rukou dr. F. Kahudy, I. náměstka ministra školství a kultury.

(Foto Jiří Pražák)





Z vítkovické inscenace Dobrého vojáka Svejka. V titulní roli A. Král.

Z OBSAHU

Zdeněk Kokta: Poznámky ze scheersbergského zápisníku	1
Helena Vedralová: Jak je to vlastně s divadlem na vesnici	6
Lubomír Vajdička: Nesamopašný pohľad spát	7
Zápas s mým tělem (další rozhovory o AMU)	9
Miloš Smetana: Pokusy a polemiky	11
Lída Engelová: Penzión „u Nár. div.“?	15
Leoš Walletzký: 26 minut na jevišti v Monte Carlu	17
Miroslav Etlzer: Královské bohatství	20
Bohumil Chrastina—Tomáš Sláma: VI. FP — Bruntál	22

amatérská scéna

ročník III (Ochotnické divadlo, ročník XII), číslo 2, únor 1988. 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, Jiří Flíček, dr. Miroslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, dr. Milan Obst, Petr Průša, Karel Roubík, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Miroslav Smolík, Jiří Valenta, Jan Voráček. Leonard Walletzký — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3, telefon 221054 — Tiskne Knihstisk, n. p., 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 prosince 1985

F-14*60048

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1986

MYŠLENKY ODJINUD

To nejnovější mládež přeceňuje, protože je s tím vrstevnická. Dvakrát běda, když to nejnovější v její době je špatné.

Robert Musil

SVĚTOVÁ LITERATURA 1/63

Jestliže je „obecenstvo“ konvenční, tradiční, zkažené, není to jeho vina. Je to vina společnosti.

Luis Buñuel

ADO KYROU: BUÑUEL

Lidé spí v životě a přicházejí snít do kina.

Jean-Luc Godard

FILM A DOBA 8/65

Každé dílo je dobré v té míře, v jaké vyjadřuje člověka, který je vytvořil.

Orson Welles

FILM A DOBA 10/65

Nedovedu si představit smysl umění mimo službu životu, mimo službu lidem.

Vladimír Minář, 1965

KT 40/65

Zdá se, že všechno je v představení Rollanda jenom jedna zhoustlá bolest nad zneuctěnými, pobitými lidmi — a přece způsob účasti s lidskou bezmocí, bolestí a utrpením, který je způsobem Radokova umění, pozdvihuje jednu lidskou bolest k obrazu bolesti lidstva.

Anatolij Efros

LN 45/1965

Umění a drama zejména má přece... rozpomeneme se, co vlastně má umění — ale rozpomeneme se zároveň na tolik her napsaných s tímto jasným programovým vědomím, co má drama dělat, aby dalo člověku recept na život a na štěstí, a zjistíme, že už dávno nejsou, že zanikly i s teoriemi, které je zrodily, a hlavně že lidem nepomohly žít a rozšířily v nich říši nejistot neskonale víc než ty čtyři (Frisch, Čínská zeď; Pinter, Správce; Albee, Stalo se v zoo; Camus, Caligula), o nichž tu dnes přemýšlíme.

Sergej Machonin

LITERÁRNÍ NOVINY 45/65

V tom to asi vězí: ďábel musí zůstat ďáblem, má-li přitahovat lidi. Na detektivku se chodí proto, že je to detektivka se vším všudy, co k ní patří. Totéž platí o dobrodružném žánru, kovbojce, veselohře, muzikálu. Ani ryba ani rak, ani ďábel ani bůh, se nevyplácí... Takže se chodí na zábavu a na „vysoké umění“. Střed pomalu mizí.

Jan Císar

DIVADLO 8/65

OCHOTNICKÝ TISK

Československé divadlo

ÚNOR 1927

Ukázka podpory ochotnické činnosti v první republice: Dávka za úřední výkony. ÚMDOČ podala obšírnou petici ministerstvu financí, ve které vysvětlila důsledky zatížení činnosti ochotnických spolků dávkami a poplatky a žádala, aby při projednávání otázky prodloužené platnosti zákona o dávce z úřadování byl vzat zřetel na kulturní a osvětovou činnost ochotnictva. Přesto, že jednotlivé politické kluby slíbily podporu, zůstala ustanovení zákona nezměněna. Pokud se dávka týká činnosti našich spolků, jsou tyto sazby: za povolení ochotnického představení 5—20 Kč, za povolení k vylepov. plakátů 5 Kč, za projednání spolkových stanov 30—500 Kč, za povolení spolk. odznaku 20 až 50 Kč, za osvědčení o právním trvání spolku 10—500 Kč, za povolení užívání rozmn. přístroje 50—2000 Kč, za povolení veřejné sbírky (mimo sbírky na dobročinné účely) 10—50 Kč.

1930

V únorových číslech Československého divadla je zajímavý obšírnější článek o krásném vztahu Emy Destinové (která v lednu toho roku zemřela) k ochotnictvu a jejím praktickém působení s jednotou Tyl ve Stráži n. Nežárkou.

ÚNOR 1931

V článku Pro naši mladou generaci píše František Herman mj.: „Naše ochotnické spolky si velmi stěžují, že se mládež divadlu vyhýbá a že spíše vysedává v zakouřených hostincích a kavárnách, utrácejíc peníze, čas i zdraví. Kolem jeviště je zcela jiný život, naplněný nadšením, ušlechtilou obětavostí a přátelstvím, život, na který se nezapomíná. Lidové divadelnictví zvláště u nás má svou vzácnou tradici již z probuzenecké doby a jemu vděčí vzrůst dramatické literatury, řady umělců z povolání a řady divadelních budov v českých městech. Zaslouhu tedy vážné a účinné podpory... Ovšem, že dorost musí především vidět dobrou práci ochotníků. Je chyba, podceňuje-li se umělecká výkonnost mladých staršími, třeba zkušenějšími. Je chyba, brání-li sobectví a ješitnost těch, kteří již dlouho hrají a nechť ustoupit mladším, aby byla mládež náležitě zaměstnána.“

ÚNOR 1947

Z článku J. Gerži Ochotnická práce a český tisk: „Naši ochotníci si velmi často stěžují na to, že jejich práce, ačkoliv jest naprosto nezištná a při tom oddané kulturní, nesetkává se v tisku s takovým porozuměním, s jakým by se setkávali měla. Jde konkrétně o tzv. „kritiku“. Ochotnická představení netěšívaly se zájmu oficiální kritiky divadelní; a tam, kde se i něco o ochotnickém představení napíše, bývá to často psáno s jakýmsi shovívavým úsměvem, anebo to bývá kamarádská pomoc. Dokonce se zdá, že o ochotnickou práci není vážného kritického zájmu; že ochotníci jest postaveno na periferii uměleckého snažení a že nedostatečná práce profesionálních divadel bývá nezřídka pohrdavě označována jako ochotničení. Prostě: ochotníci a jejich činnost se nesetkávají s tím zájmem, který by měl být projevován vůči jedinečné organizaci kulturních pracovníků, spojených právě onou ochotnickou nadšeností a nezištností.“



FESTIVAL PŘÁTELSTV



VI. FP



BRUNTÁL



1—2: Divadelní soubor ZK Tesla, Litovel; Gogol — Revizor
 • 3—4: DS J. Skřivana, Brno; Longen — C. k. polní maršálek
 • 5: Divadelní soubor Dolu Vítězný únor, Ostrava-Poruba; Sofronov — Úsměv za milión
 • 6: Divadlo poezie, Bruntál; Rízněte se o čas



Divadlo O. Stibora v Olomouci uvedlo na pražské přehlídce Babelovu hru Marija.