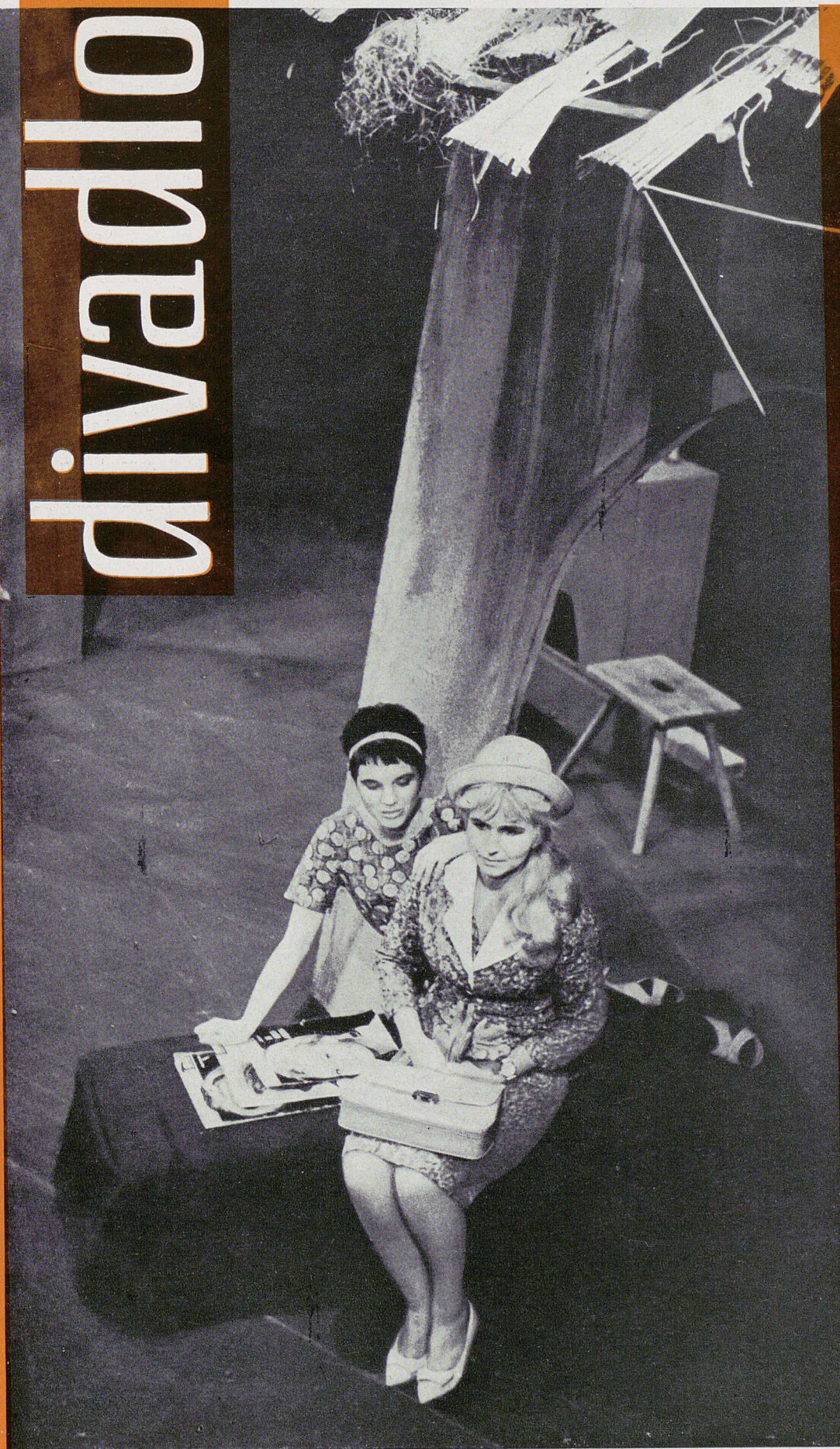


Ochotnické

divadlo

ROČNÍK IX
1963
ČÍSLO 4





Na titulní straně Pražákův snímek z Candoniho hry *Sny sobotního večera* v provedení souboru OD Karlovy Vary

Z OBSAHU

Miroslav Langášek: Větší prostor tvořivé práci	73
Jiří Valenta: Stálé scény	75
O divadlech pro děti a mládež a ne jen o nich	77
Vlastimil Brodský: Rovný s rovným	78
Pavel Grym: Shakespeare a Čechy	79
Miloslav Zavoral: Dopis z Vrchlabí — netypický?	80
Adolf Morávek: STM ve Středověkém kraji	81
Zdeněk Kokta: Lidová umělecká tvořivost a profesionální umění	83
Josef Smída: O tom Větrníku	84
Cyril Bláha: Stoleté jubileum obyčejného souboru	87
Na pět minut s Valtrem Tauhem	88
Jiří Bílý — Pavel Bošek: Teta v divadle	89
Jaroslav Vedral: Žižkovský Joe	91
Jaroslav Sindelář: Rok práce ÚPS-d	92
Karel Čapek: Divadelníkem proti své vůli	92
Jurij Mlynk: Sto let lužicko-srbského divadla	93
Malé scénografické kapitoly IV	94
Z ochotnického života	95

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 4, duben 1963 — Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek, — Redakční kruh: Cyril Bláha, Bohuš Círnus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, dr. Miloslav Jurák, dr. Zdeněk Kokta, Ladislav Lhota, Valeria Sochorovská, Jaroslav Sindelář, Jiří Valenta, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová — Grafická úprava Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054, 220957 — Tiskové Knižtisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, předplatné přijímá každý poštovní úřad a doručovatel; objednávkou do zahraničí využívá Poštovní novinový úřad, vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně — Cena jednotlivého výtisku Kčs 3 — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem února; vyšlo v dubnu 1963

F-07*30212

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963

NAŠE KNIHA

Na diskusích o představení často slyšíme, že soubor chce dělat moderní divadlo. Tento pojem se stal okřídleným slovem, které je spojováno s nejrůznějšími představami. V mnoha případech se chápe jen vnějškově, v souvislosti s nejnovějšími vymoženostmi jevištní techniky, a jen málokdo si uvědomuje pravý význam celého pojmu — jeho vnitřní zákonitost, výpočtovou podmíněnost, myšlenkovou strukturu a celý komplex jevů, který je s ním spojen.

Naše soubory se snaží přecházet od tradičních, naturalistických forem divadla k divadlu současnému, novému obsahem i formou. Tato snaha znamená hledání, a hledat — to není jen dívat se a spoléhat na vlastní invenci a nápad, ale především soustavně a důkladně studovat a seznamovat se s novými teoretickými pracemi divadelní literatury.

Cesta za moderním socialistickým divadlem začíná seznamováním s jeho historií, studiem prostředí i společenských podmínek, ze kterých snahy o jeho vytvoření vycházely, a aktualizací toho, co v současné době pro nás ještě platí a čeho je možné v naší praxi použít.

Jedním z nejzávažnějších pramenů tohoto studia je kniha Milana Obsta a Adolfa Scherla K dějinám české divadelní avantgardy, kterou tvoří dvě studie o hlavních osobnostech boje za české socialistické divadlo — Obstova o Jindřichu Honzlovi a Scherlova o E. F. Burianovi.

První studie je podrobným zpracováním Honzlovy činnosti v letech 1919—1931, jeho práce s proletářským Dědrasborem, v Osvobozeném divadle a v divadle brněnském. Vedle toho obsahuje rozbor a charakteristiku celého společenského a uměleckého kvasu dvacátých let.

Druhá studie se zabývá divadelní činností E. F. Buriana v letech 1923—1941. Je to komplexní pohled na Burianovu divadelní práci ve všech jejích složkách: režijní, herecké, autorské i skladatelské. Podobně jako první studie je i tato uceleným obrazem divadelního dění v této době.

Obě studie jsou velmi zajímavé a obsažné. Využívají autentického dobového materiálu a tím dosahují co nejširšího pohledu na počátky vývoje českého socialistického divadla.

Obrazové přílohy k oběma statím (fotografie i scénické a kostýmní návrhy z nejzajímavějších inscenací) pomáhají vytvořit plnější a bohatší obraz toho, o čem čteme.

Kniha má hluboký vědecký základ. To však neznamená, že je pro nepoučeného čtenáře nesrozumitelná nebo obtížná; naopak — každý ji přečte s velikým zájmem.

Obrovská práce, kterou oba autoři svým studiím věnovali, přinesla nadprůměrný a velmi potřebný výsledek.

H. V.

180 LET TYLOVA DIVADLA

Málokdo z návštěvníků, kteří večer ze všech stran proudí na Ovocný trh k rozsvícené budově Tylova divadla, asi ví, že poprvé se sem obecenstvo sjíždělo v ekvipážích a honosných kočárech 21. dubna 1783, na zahajovací představení, kterým byla hra Emilia Galotti G. E. Lessinga.

Budova divadla byla postavena v letech 1781—83 nákladem hraběte Františka Antonína Nostitze-Rienecka, který se rozhodl, že po vzoru jiných evropských měst vybuduje divadlo i v Praze. Přes ostré protesty pražského obyvatelstva, které se bránilo proti zastavení oblíbeného místa promenád, a přes odpor některých pražských úřadů vybral hrabě, podporovaný ve svém úsilí císařem Josefem II., pro stavbu Karolinské náměstí, nynější Ovocný trh.

Základní kámen byl položen 7. června 1781. Stavba úspěšně postupovala, jak se dovídáme z německých novin té doby: „Stavba tohoto nového divadla dospěla již téměř k výstavbě základních zdí a pokračuje se v ní s touže houževnatostí a pílí, jako na jejím počátku. Soudíc podle plánů, bude to budova velmi prostorná a krásná. Vpředu bude podjezd k nastupování a vystupování, opatřený ozdobným sloupovím. Vchody a všechny ostatní průchody jsou vhodně upraveny a pohodlně zařízeny. Vnitřek — jak je vidět na plánu — jest výborně rozčleněn a dobře uspořádán.“ (K. K. Oberpostamtszeitung, 6. 6. 1781)

Za necelé dva měsíce referují týž noviny: „Stavba našeho divadla zdárně pokračuje. Hlavní zdi dosahují již výšky druhého patra a podle všech předpokladů bude budova ještě tohoto podzimu pod střechou.“

Konečně byla budova dostavěna! „V pondělí tedy bylo nové divadlo otevřeno. Shromáždilo se k tomu veliké množství posluchačů ze všech stavů, a přece panoval všude naprostý a nejlepší pořádek. Divadlo bylo velkolepě osvětleno. Rázem sedmé hodiny ozvaly se silné zvuky trub a bubnů v ladném souznění, a když se vyzdvihla opona, zůstali diváci jako očarování pohledem na nádherné dekorace a ze všech stran hlasitý potlesk dával najevo pochvalu a uznání.“ Tak referoval o zahajovacím představení list Prager Oberpostamtszeitung.

Hrabě věnoval své dílo „Vlasti a Múzám“.

„Patriae et Musis“, jak je vyryto ve štítu divadla. Slechtický mecenáš však nemyslel pod pojmem „patria“ zemi českého národa, ale jednu „z c. k. německých dědičských zemí“. Divadlo postavil a určil slechtické společnosti pražské, která hovořila německy a pěstovala německé umění a literaturu.

A přece se divadlo po čase otevřelo i pro české návštěvníky! Dostalo se totiž do finanční krize, a proto byl učiněn pokus naplnit prázdnou divadelní kasu krejčary českého obcenstva. Na návrh uměleckého direktora Franze Bully zaplnili 20. ledna 1785 hlediště čeští vlastenci, drobní úředníci, pražští řemeslníci, tovaryši, služky i studenti, aby zhlédli hru Odběhlec z lásky otcovské od Gottlieba Stephaniho v překladu Karla Bully. Svobodomyšlná hra byla českým obcenstvem nadšeně přijata. Jak uvádí Pelcl, „návštěva byla taková, že divadlo nemohlo všech diváků pojmouti“. Při prvním představení byla v divadle rozdávána óda „Svátek českého jazyka“, dílo kněze Václava Stacha, básníka a překladatele Karla Ignáce Tháma a nadšeného divadelníka Václava Aloise Tháma, jehož původní českou hru o Břetislavu a Jitce vidělo obecenstvo o rok později.

Od té doby se zde konala česká představení pravidelně v neděli a ve svátky odpoledne, později i ve čtvrtek večer, až do otevření Prozatímního divadla r. 1862. Mnoho pohnutých a památných dní divadlo zažilo; jedním z nich byl 21. prosinec 1834, kdy zde poprvé zněla píseň Kde domov můj. Na jeho prknech se vystřídalo několik generací uměleckých a hereckých, mnohokrát změnilo majitele i jméno (Nostické národní divadlo, Královské stavovské divadlo, Královské zemské divadlo, Stavovské divadlo, Divadlo J. K. Tyla, Tylovo divadlo). Bylo svědkem bojů o česká představení. V letech 1862—1920 se tady hrálo pouze německy až do 16. listopadu 1920, kdy divadlo zabrali čeští herci pro česká představení.

Neuplynula však ani dvě desetiletí a divadlo znovu přešlo do německých rukou. Teprve v roce 1945 byla tato scéna připojena k Národnímu divadlu.

Tak přešlo 180 let, veselých i smutných, dobrých i neradostných, 180 let, naplněných službou umění.

M. PARÍKOVÁ

OD SKONČENÍ XII. SJEZDU Komunistické strany Československa uplynul už nějaký ten týden, naplněný úsilím o realizaci jeho linie. Ale přízněje si, že teprve s odstupem doby si začínáme výrazně uvědomovat, jak blahodárným vlivem ve všech oblastech našeho života působí. A to i v oblasti kultury a umění.

Těsně po sjezdu bylo slyšet jednotlivé hlasy, vyjadřující zklamání nad tím, že otázky kultury a umění zůstaly jaksi bokem. Pochopitelně, hlavní pozornost delegátů se soustředila především na otázky hospodářské politiky. Jednak proto, že ekonomika je rozhodujícím článkem pro další cestu vpřed (a to ve všech oblastech, i v kultuře), jednak z toho důvodu, že právě v průmyslu a zemědělství došlo k dočasným sice, ale přesto velmi vážným poruchám a obtížím. Jenomže — lze snad říci, že kterýkoli z jedenácti bodů, vytyčených ve zprávě ÚV KSČ, se netýká ideologické a kulturní práce v plném rozsahu? Jen ten, kdo chápe věci zúženě a násilím je „pasuje“ do nějakých škatulek, kdo odtrhává kulturu od logického sepětí s úkoly hospodářskými a přičítá jí jakousi absolutní samostatnost vývoje, nikdy nepochopí, že těchto jedenáct bodů představuje i program pro oblast ideologické práce, jejíž neodmyslitelnou součástí je i umění a amatérská umělecká činnost.

Správnou zásadu však nelze vulgarizovat, jak se v minulosti přecasto stávalo, protože se dostatečně nerespektovala relativní svébytnost a samostatnost vývoje umění, jeho odlišnosti od jiných ideologických činností, především od agitace a propagandy. Ale toho se dotýká ona část sjezdového usnesení, která se obrací k umění přímo: *Potřebujeme díla, která umělecky přesvědčivě zobrazí dynamiku současného života, obohatí duchovní život člověka, aby bytostně prožíval současnou a aktivně bojoval za komunistickou budoucnost. Takové umění vylučuje schematismus, prostřednost a konzervatismus. V tomto smyslu mají umělci hledat a uplatňovat nové cesty a tvůrčí postupy. Rozvoj umění vyžaduje rozhodně skoncovat s tendencemi liberalismu, s vlivy buržoazní ideologie a maloměšťácké psychologie i s projevy prezírávého vztahu k tvůrčí práci umělců a s nechutí k novým odvážným myšlenkám.*

Tento odstavec, svým rozsahem malý, má dosah takový, že jej dosud ani nedovedeme plně docenit. Jen živější ruch v kulturním tisku, principiálnější diskuse na různých shromážděních (jen si připomeňme brněnskou konferenci o práci divadel pro děti a mládež) a první vlašťovky nové tvorby ukazují, že díky vpravdě státnickému přístupu naší strany k otázkám dalšího rozvoje umění se v této sféře začíná „vyčišťovat nebe“. A je to třeba, neboť období, poznamenané neblahým vlivem kultu osobnosti, zanechalo i v kultuře stopy, k jejichž postupnému odstranění se musí zformovat nejzdravější a nejprogresivnější síly naší kulturní fronty. V té souvislosti má významné poslání i redakční článek Rudého práva z neděle 20. ledna 1963, nazvaný *K dalšímu rozvoji našeho umění*, který všestranně rozpracovává citovaný odstavec ze sjezdových usnesení. Nebude na škodu i z tohoto článku ocitovat některé pasáže, abychom si je znovu připomněli:

Zdravým rysem současného období u nás je poctivá snaha podívat se na všechny podstatné ideové a tvůrčí problémy i otázky řízení. Tato vlna aktivity je v souladu s vůlí umělců vytvářet díla, která by všestranně odpovídala velikosti komunistických cílů a byla tak společností a jejímu zápasu co nejvíce potřebná a užitečná... Přitom nelze propadat zdání, že všechny otázky vyřešíme naráz nebo v krátké době. Půjde o složitý a zdaleka ne hladký a neproblematický vývoj, v němž se v boji s nesprávnými názory, se strnulými dogmaty a jim odpovídajícím způsobem myšlení bude prosazovat tvůrčí pojetí práce. Je nepopiratelným kladem, že pro tento obrodný proces máme jak hmatatelný základ v tvůrčí marxisticko-leninské politice strany, tak i dostatek dobré vůle a odhodlání: v umělecké tvorbě samotné i na úseku kritiky a věd o umění...

Vycházíme z toho, že umění nelze posuzovat — a tím méně vést — uplatňováním statických nebo jednostranně a voluntaristicky zúžených měřítek a norem. To platí pro tzv. obsahové složky díla stejně jako pro uměleckou formu... Umění se může zdravě rozvíjet jen za předpokladu, že se bude aktivně účastnit boje za všechno nové v našem životě a že současně s tím bude hledat nové výrazové a tvárné prostředky... Zároveň však pro umělce platí, že bude mít takový prostor pro svou práci, jaký si nespornými hodnotami a výsledky své tvůrčí činnosti vytvoří a zaslouží. Jsme přitom dostatečně poučení zkušenostmi z minulosti, že se opakovat ani chyby liberálů, kteří uvolňují cestu vlivům buržoazní ideologie a maloměšťácké psychologie, ani chyby dogmatiků, vulgarizátorů, lidí necitlivých k hodnotám a specifickým podmínkám rozvoje tvůrčí práce, lidí málo informovaných nebo prezírávých. To předpokládá zvýšit morální a stranickou odpovědnost celé umělecké fronty, každého jejího člena tak, aby všechny sporné otázky byly řešeny formou zasvěcené, věcné diskuse a kritiky. Jenom tak lze odstranit nezdravé praktiky, aby se kdokoli skrýval za údajné rozhodnutí vyšších míst. Je nezbytné vytvořit normální situaci, v níž si každý odpovídá za výsledky své práce v první řadě sám a v níž

VĚTŠÍ PROSTOR TVOŘIVÉ PRÁCI

odpovědnost umělce není snižována neodůvodněnými administrativními zásahy...

Pochopit smysl a význam XII. sjezdu pro další rozvoj umění tedy předpokládá postavit se jednoznačně na stranu umění bojovného, stranického, umění hovořícího k srdcím našich současníků. V tomto smyslu musíme vytvářet všechny podmínky, aby se toto období stalo významným mezníkem rozvoje umělecké tvorby. To je hlavní úkol jak všech institucí a organizací kulturní a umělecké fronty, tak i přední úkol ideového řízení, všech komunistů a poctivých umělců.

Potud citát. Pravda, poněkud dlouhý, ale nikoliv proto, že bych podlehl nemoci, zvané citátománie. Někdy se vyplatí citát použít, zejména jestli pregnantně vyjádří myšlenky, na jejichž vyjádření by člověk potřeboval mnoho slov. A to je právě v případě článku Rudého práva, jehož obsah se netýká jenom umění profesionálního (i když k němu se především obrací), ale i lidové umělecké tvorivosti. Vždyť to, co trápilo naše přední tvůrce, mělo svůj odraz i mezi amatéry. A často zhoršený o vzdálenost mezi centrem a okresem či místem, protože nejednou i dobré zásady byly předáváním shora dolů naprosto zkresleny a z vulgarizovány.

Mluví se dnes o stagnaci v lidové umělecké tvůrčnosti vůbec a v ochotnickém divadelnictví najmé. Jsem dalek toho ji popírat. Vyplyvá nepochybně především ze skutečnosti, že mnohé soubory začínají cítit, že po staru se divadlo dělat nedá, ale k novému přístupu nemají sil anebo to ještě nedovedou. Celý problém se koncentruje do postulátu skutečně *tvůrčího* přístupu k amatérské umělecké práci. Zní přímo hrůzně a otřesně, když slyšíte vyprávět starého ochotníka, jak oni „zvládli“ moderní technické prostředky: používají magnetofonové nahrávky rozhlasového provedení hry, kterou studují, aby do posledního odstínu okopírovali hlasovou intonaci od předních umělců. Nikoliv nápodoba, ale tvorba musí být požadavkem pro ochotnickou práci. Tak zní základní podmínka pro vybědnutí z existující stagnace, podmínka, jejíž řešení je výhradně uvnitř ochotnického hnutí samého. Odvahu jít novými cestami musí nalézt naši ochotníci sami v sobě, protože i pro ně platí, že budou mít takový prostor pro svou práci, jaký si výsledky své činnosti vydobudou.

Ochotnická činnost se ovšem neodbývá ve vzduchoprázdnu, ale v konkrétních vnějších podmínkách, daných celkovou sociálně politickou situací, systémem řízení a organizací. Nechtěl bych zavírat oči před fakty, ukazujícími, že ani tady — a právě tady — není zdaleka všechno v pořádku. Především se objevila řada varovných signálů, ukazujících, že atmosféra, v níž se lidová umělecká tvorivost rozvíjí, má v sobě mnoho nezdravého. Mezi částí profesionálních umělců, ale nejen mezi nimi, sílí nihilistické názory, vyjadřující pochybnosti o oprávněnosti společenského poslání amatérské činnosti a předpovídající jí černou budoucnost. Na druhé straně vedou přezírající vulgarizátorské vlivy k tomu, že se na lidovou uměleckou tvorivost kladou požadavky, které plnit nemůže, nebo že kritériem pro její hodnocení se stávají výsledky výroby daného závodu či místa.

Svou negativní úlohu sehrává i dogmatický přístup k hodnocení uměleckých děl, který nejeden funkcionář dodnes praktikuje a jehož výsledkem bývá i znechucení souborů. To vše již souvisí s otázkou řízení a organizace lidové umělecké tvorivosti. Neprozradím žádné tajemství, když zkonstatuji, že právě v téhle oblasti je nejvíce nedostatků a nejasností.

Nejen ochotníci, ale i aktivní účastníci jiných oborů amatérské práce čas od času pozvedají hlas za vytvoření nějakých vlastních samostatných specializovaných organizací. A nejen ochotníci (i ti druzí) jsou ve stejných časových intervalech odkazováni do patričních mezí s poukazem, že jejich požadavky jsou nesprávné nebo dokonce reakční, protože volají po návratu

starých zašlých časů. Řeknu hned, že pochybuji o účelnosti samostatných oborových amatérských organizací v současných podmínkách a že se naopak domnívám, že základna amatérské umělecké činnosti ve společenských organizacích nejen sehrála progresivní úlohu v minulosti, ale že se ani dnes nevyžila. Ale mrzí mne, že funkcionáři společenských organizací takové požadavky jednoduše smetou se stolu a vůbec jim ani na mysl nepříjde zkoumání příčin, z nichž vznikají. Vždyť lidé, kteří touží po návratu starého, ubývá valem rok od roku. Požadavek samostatné organizace vyplývá podle mého názoru zejména z hluboké nespokojenosti s dosavadní organizací a hlavně s řízením lidové umělecké tvořivosti a je vlastně nepřímou kritikou těchto poměrů. A proto jedinou logickou a správnou odpovědí by mělo být zkvalitnění organizace a řídicí práce na tomto úseku. Ale k tomu, jak se zdá, není vždy dosti chuti anebo sil.

Chyby a omyly v řízení lidové umělecké tvořivosti pramení z toho, že řízení je prováděno po odborné stránce málo fundovaně a leckdy přímo nekvalifikovaně. A ještě z něčeho: z nedůvěry k lidem, k těm, kteří aktivně lidovou uměleckou tvořivost provozují. Vyslovují se obavy, že jsou málo politicky vyspělí a proto je jejich podíl na řízení této oblasti nikoliv rozvíjen, ale spíše omezován. Zdá se mi, že i to je důsledek návyků a představ z období kultu osobnosti. Nejtěživější následky podobných přežilých dogmat najdeme zejména v okresech a místech v podobě ochromené ochotnické aktivity.

V našem hospodářství se postupně prosazuje zásada, že na vedoucích místech nemohou již dnes být pouze agitátoři, byt sebevíce oddaní socialismu, ale vysoce fundovaní odborníci, kteří odborné znalosti spojují s politickou vyspělostí. Kupodivu tato zásada, kterou znovu zdůraznil XII. sjezd Komunistické strany Československa, do oblasti kultury proniká jen velmi ztěžka. Sotva můžeme souhlasit s názorem, téměř oficiálně tra-

dovaným, že orgány a pracovníci společenských organizací řídí lidovou uměleckou tvořivost politicky, ale odbornou problematikou se zabývat nemohou. Promiňte, ale jak lze na úrovni politicky řídit něco, co po odborné stránce téměř vůbec neznáme a je pro nás španělskou vesnicí? Politické řízení bez odborných znalostí je nesmysl. Nadto škodlivý, protože v praxi se bohužel vytrvale uplatňuje.

Plně chápu, že společenské organizace, zvláště odbory a Československý svaz mládeže, mají tisíce jiných problémů a starostí, nadto často společensky závažnějších a naléhavějších, bezprostředně spjatých s ekonomikou země. Ale to není a nesmí být omluvou pro základní nedostatky v řízení lidové umělecké tvořivosti. Jak z téhle šlamastiky ven? Domnívám se, že v současné době se jedna cesta rýsuje: zvýšit podíl účastníků lidové umělecké tvořivosti na jejím řízení. Odstranit zbytečnou nedůvěru, která ve společenských organizacích existuje, a opřít se plně o činnost poradních sborů, které zejména v ochotnickém divadelnictví pro to mají dobré předpoklady. Jistě to není všelék na neduhy amatérské činnosti, ale je to reálná příležitost. Všechno ostatní jsou chiméry, které k výsledkům nepovedou.

Posílení práv i povinností a tím i aktivity poradních sborů, jejich těsnější sepětí se společenskými organizacemi by řízení lidové umělecké tvořivosti mohlo postupně postavit na pevný základ a přispělo by k jejímu všestrannému rozvoji. A vůbec by nesnížilo úlohu společenských organizací jakožto organizátorů amatérské umělecké činnosti. Nelze ovšem na závěr nezdůraznit, že to hlavní případně samotným ochotníkům, totiž aby opravdu tvořivě přistupovali ke své práci a pomáhali ze svých pódíí a jevišť naší straně probíjet nově odvážné myšlenky podporující výstavbu socialismu a komunismu.

MIROSLAV LANGÁSEK



M. Beranová, členka Stálé ochotnické scény v Bratislavě, v pásmu Variace na známé motivy

NEŽERT

KRYSOMOR: Já Krysomor jsem. Stanislav.
ADELAIDA: Toť člověk nad kulturou... Měl by být! A místní autor. Lépe: začautor.
ČERT: Jak — zač? Snad lépe říci: za co? Ne?
KRYSOMOR: To zač je zkratka pro „začínající“.
ČERT: Chachá, jsem na vzdělané vesnici, jak zřím. Co povíte mi podstatného?
KRYSOMOR: Snad, prosím, mohlo by vás zajímat, jak rozvoj ochotnictví v naší obci...
ADELAIDA: ...pohasl zcela...
PŘEDSEDA: Ale ké to řeči, to vše jsou lapálie, na vše dojde, jen co si vybudujem základy... Ekonomický zřetel... Ustoupit dočasně musí plytké zábavičky, kultura! Fůra sena větší váhu má nežli tohle nízké pinožení, nepolitické, stranou mas a zájmu...
ADELAIDA: Tatíčku, zadrž, dost těch výlevů...
ČERT: Ó, rád se poučím, vždy znovu rád...
PŘEDSEDA: Na tepu mas mám prst...
ČERT: Já celou dlaň...

Ze satirické piškumthálie Ludvíka Kundery

Co mohou být **STÁLÉ SCÉNY** *a co by neměly být*

Generální prověrkou nazval Jan Císař v Rudém právu opatření, na která se připravuje československé divadelnictví v nejbližší době. Ministerstvo školství a kultury ve spolupráci se Svazem čs. divadelních a filmových umělců totiž zpracovalo „Zprávu o některých organizačních a ekonomických problémech rozvoje čs. divadelnictví“, která zachycuje současnou obtíž, hledá jejích příčiny a naznačuje cestu náprav. Stojí za to, aby si naši ochotníci pracovníci vyhledali komentář k tomuto zajímavému materiálu buď v Rudém právu z 3. II. 1963 nebo v článku Vlastimila Urbana „Záleží na nás“ v 13. čísle Divadelních novin z 23. I. 1963.

Dozvíte se, že Zpráva konstatuje disproporce ve výstavbě divadelní sítě a navrhuje, aby bylo zajištěno rovnoměrné rozložení divadelních souborů tak, aby jejich činnost odpovídala společenské potřebě krajů a aby zároveň byly odstraněny rozdíly v podmínkách umělecké činnosti profesionálních souborů.

Je pravděpodobné, že návrh doporučující prověrku činnosti zvláště menších divadel zájezdového typu přinese ne jeden spor zavánějící lokálními zájmy. Nebude to pro naše divadelnictví lehký, jednoduchý krok — zúčtovat s osobními zájmy — dát se na cestu vytvoření podmínek, které mají být základem práce divadel na vyšší kvalitativní úrovni. Je nábídní svár příštích měsíců, který bude vrcholit zřejmě v závěru této divadelní sezóny. Svár snahy po kvalitě a náročnosti (po které volají především samotní umělci) se snahami „obhospodařit“ republiku divadlem. Na jedné straně vážné argumenty těch, kterým záleží na úrovni československé divadelní kultury, na druhé straně maloměstská snaha za každou cenu uhájít zařízení, které v městě řadu let pracovalo, o kterém mnozí raději ani slyšet nechťeli, s kterým měli jen návštěvnícké a jiné starosti, ale v okamžiku rozhodování o jeho osudu se vehementně staví za ně do boje. Ne po rozmyšlení místa uměleckého ústavu v celkovém obraze naší divadelní kultury, ale z lokálních pozic.

Dělat radikální opatření v divadelní síti, to znamená s velkou



Z činnosti Stálé ochotnické scény v Bratislavě: P. Bloch, Brazílská romance — snímky H. Herda

dávkou citu, s velkou obezřetností přistoupit k odpovědnému úkolu, jehož výsledkem má být nová kvalita profesionálního divadla. Zvýšení náročnosti je ve vinku všech těchto budoucích opatření.

Když jsme v minulém roce diskutovali o další cestě ochotnického divadelnictví, bylo naše základní východisko podobné. Hledisko požadavků současného diváka. Rozvážili jsme, jakými cestami by za vyšší kvalitou měly jít ochotnické soubory. Bude prospěšné, když si oba pohledy na profesionální a ochotnickou větev čs. divadelnictví v této chvíli prolne. Tím spíše, že ve zprávě najdeme pasáže, které mohou mít praktický dosah i na vývoj ochotnického divadelnictví.

Citujme z článku V. Urbana: „V souvislosti s novou úpravou divadelní sítě se navrhuje, aby se v místech, kde jsou dobře vybavené divadelní budovy, ale v nichž nebude nadále sídlo profesionální scény, zřizovaly malé organizační správy, tak zvané stálé scény, jejichž úkolem bude koordinovat zájezdy profesionálních divadel, koncertních těles, uměleckých souborů aj., ale i nejvyspělejších ochotnických souborů z oblastí. Tyto stálé scény se v žádném případě nemají stát „poloprofesionálními“ divadly; mají být jakýmsi centrem kulturního života svého okolí.“

Ano, je možno si představit práci takového kulturního střediska, je možno z něho vytvořit zařízení, které nahradí práci bývalého oblastního divadla. Může vzniknout centrum, kde se pod odborným vedením bude pečovat o diváky tak, aby vyrůstali v lidi s širokým rozhledem, v lidi s maximální dávkou tvořivosti a s novým vztahem k umění. Může vzniknout centrum, kde neaktivnější z těchto vzdělaných diváků, kteří pocítí touhu sami se projevit uměním, se sdruží do souboru nového typu, vedeného profesionálním umělcem, do souboru, vytvářejícího takovou hodnotu, že ji bude možno po čase zařadit do programu stálé scény. Ne proto, že je potřeba mít podle plánu příjmů stálé scény určitý počet amatérských představení, ale proto, že hodnota, která tu byla vytvořena, odpovídá již požadavkům obecnosti i záměrně pěstovaným vysokým nárokům samotných tvůrců představení — ochotníků. V takovém spojení výchovy diváka s výchovou sebekritického tvůrce může být velký smysl zřizování stálých scén pro naše ochotnické hnutí.

Může být, ale nemusí! Tady totiž záleží na řadě okolností: Na tom, jaké odborné vedení taková stálá scéna dostane, na tom, zbude-li čas a energie pracovat s amatérskými tvůrci, po-

chopí-li oni sami smysl takovéto práce, která by měla zcela jiný charakter, diametrálně se lišící od práce v mnoha tradičních ochotnických souborech — a konečně na tom, nebude-li práce amatérů zneužíváno. *Ano, zneužíváno!* Stane-li se práce ochotnického kolektivu běžnou součástí produkční stránky práce stálé scény, nastane honba za odehranými představeními, za laciným úspěchem u diváka, nastane známý boj s časem do premiéry, začnou starosti s uvolňováním lidí ze zaměstnání, starosti s úhradami ušlých mezd, a ani se nenadějeme a budeme znovu u obávaného poloprofesionálního — u honorování, potom u angažování bývalých členů bývalých profesionálních divadel — a tím u obezličky.

Tak tomu ale opravdu být *nemusí*, když ve vedení stálých scén budou skutečně *umělci, a ne obchodníci s uměním*. Jen umělci budou umět najít metody, jak provokovat tvořivé síly jednotlivých ochotnických pracovníků i celých souborů, jen umělci je budou umět zasvěceně a citlivě vést.

Pokud pak stálé scény budou sahat po inscenacích vynikajících ochotnických souborů, pracujících jinde, aby mohly doplnit řadu představení profesionálních hostujících divadel, bude tu vzácná příležitost využít cílevědomě a plně nejlepších výsledků ochotnické práce. Umím si představit týdenní zájezd Skřivanů s Hadriánem nebo Kladivadla po řadě stálých scén třeba v období pololetních prázdnin, kdy by na takové turné obětovali ochotníci rádi i kousek své dovolené. Ale pochopitelně i s tím by se muselo opatrně. *Jen o vlásek a jsme znovu před branami poloprofesionálního.*

Než se podaří název stálá scéna naplnit konkrétnější představou, bezpochyby uteče hodně vody. Její hladina bude neklidná. Nejednou boj svedou města o existenci divadel, nejednou boj svedou členové divadel o své umělecké nebo „umělecké“ existence a kolem rodících se stálých scén budou kroužit různí podnikavci. Má-li ale vznik stálých scén korespondovat s tónem „Zprávy o divadelnictví“, musí ve štitě zakladatelů tohoto nového typu kulturního zařízení být nesporně obsah, vyznačený slovem *kvalita*.

Když jsme rokovali o perspektivách ochotnického divadla v minulém roce, netušili jsme, že v tak blízké budoucnosti se budou realizovat opatření, o nichž jsme se báli i uvažovat. Než se rok s rokem minul, byla založena stálá scéna ve Znojmě, vytvořen byl při ní i ochotnický soubor a za vedení profesionálního umělce připravil i první představení. S rozhodováním o budoucnosti některých profesionálních oblastních divadel bezpochyby padne i rozhodnutí o zrodu nových stálých scén. Stojí tedy za uvážení, jakou roli by v našem ochotnickém divadelnictví měly sehrát.

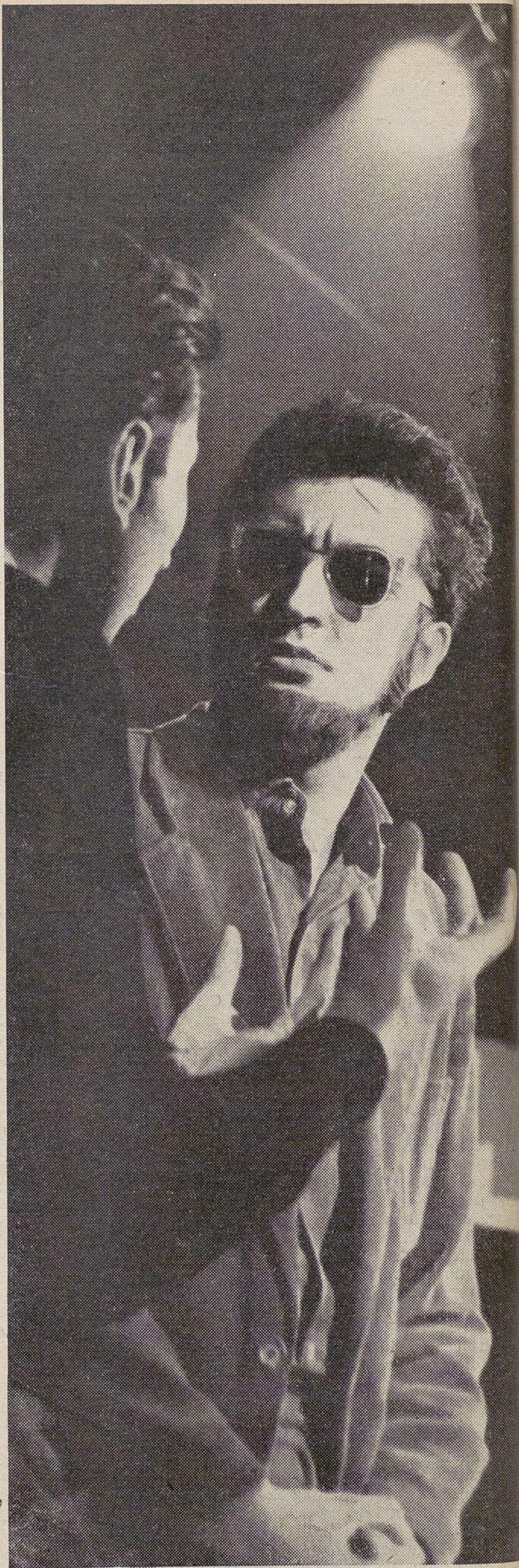
Bylo by nesprávné postavit se ke zrodu stálých scén zády s typickou ochotnickou konzervativností. Bylo by stejně nesprávné nevidět a neupozornit i na všechna nebezpečí, která hrozí v souvislosti s celou reorganizací československého divadelnictví. Je pochopitelné, že *nepůjde dále řešit na jedné straně problémy profesionálního divadla a na straně druhé problémy divadla ochotnického*. I příklad zrodu stálých scén ukazuje, jak budeme muset napříště řešit tyto problémy ruku v ruce. S vědomím toho, co nás spojuje, i s vědomím toho, v čem jsou problémy ochotnického divadelnictví specifické.

Jeden základní kámen byl už položen. Ministerstvo školství a kultury došlo k závěru, že bude správné v této etapě *řídít oblast lidové umělecké tvořivosti společně s oblastí umění*, a ne jako dosud s oblastí osvěty. To je velmi významné opatření, na jehož základě půjde bezpochyby daleko pružněji řešit problémy rozvoje ochotnického divadelnictví.

Ale nerozřešíme je žádným opatřením dříve, než každý z nás vybojuje v sobě zápas s návyky, s konzervativním druhým já, dříve než se rozloučíme s obrozeneckým idealismem.

Čas neúprosně jde. Letí!

JIRÍ VALENTA



Brněnské satirické divadélko Monokl uvádí program *Je libo do nebe?* — Foto O. Perníca

Doplňovat profesionální divadelní síť nesmí znamenat jen organizaci vystoupení různých divadelních a jiných těles, at už amatérských či profesionálních. Znamená to především intenzivní provokaci všech tvořivých sil jednotlivých ochotnických pracovníků i celých souborů, zasvěceně a citlivě vedení v problémech umění. Znamená to tedy podílet se spolu s ostatními institucemi na přípravě a výchově takového diváka, který svou aktivní tvorbou i svým aktivním vnímáním pomáhá upevňovat a rozvíjet všechny hodnoty, kterých naše divadlo dosáhlo. Jde o ono pevné zázemí — zázemí, jež přijímá a zároveň také produkuje, vykonává tak zpětný tlak — které musí každé umění mít, má-li cítit pod nohama pevnou půdu. Opět tu je jádro problému v kvalitě; tentokrát v kvalitě diváka; aktivního a samostatně tvořícího.

[Jan Císař v Rudém právu 3. 2. 1963]

O DIVADLECH PRO DĚTI A MLÁDEŽ A NE JEN O NICH

MÍSTO A FORMA DĚJE

Brno, 20.—27. ledna 1963. — Celkem 10 představení profesionálních souborů (viz jejich charakteristiku v úvodním článku 3. čísla Ochotnického divadla), diskuse nad uvedenými inscenacemi s úvodními slovy Milana Lukeše, dr. Jana Kopeckého, Miloše Smetany, Stanislava Vrbky a Oldřicha Kryštofka, na závěr pak dvou denní konference na téma Divadelní umění pro děti a mládež s úvodním referátem Jaroslava Vostrého.

OBSAH DĚJE

1. Konstatována nedílňost divadelního umění v tom směru, že divadlo pro děti a mládež je nedílňou součástí celého divadelního umění. Zamyšlení nad divadelním uměním pro děti a mládež má smysl jedině tehdy, jestliže tato specifičnost je nazírána v celku celého divadelního umění. Z této základní teze, která prolínala všechny referáty rozbírající jednotlivá představení, profily vystoupivších souborů, hlavní referát konference i všechny diskuse, vyplynula nutnost zabývat se především uměleckými, estetickými i etickými problémy a stavem současného divadelního umění. A nejen to. Šlo o vztah divadla ke společnosti a v důsledku toho i o otázky organizace a řízení divadel v ČSSR.

Znamená to, že přehlídka přerostla omezený význam problematiky divadla pro děti a mládež, a to ne náhodou, ale zákonitě. Proto také její výsledky dopadají v plné šíři i na ochotnické divadlo. Není totiž náhodné, že profesionální divadelní umělci se od dětí a mládeže dostávají k nejpálčivějšímu problému současného divadelního umění vůbec. Není náhodné, že ochotníci se orientují ve své práci na mládež (viz zásady XXXIII. Jiráskova Hronova). To je potřeba mít na paměti při čtení dalších řádků o brněnské přehlídce.

2. Umění, tedy i divadlo, je jedním z prostředků významně působících na mladého člověka. Nenahrazuje však ostatní výchovné prostředky a svoje poslání může plnit přímo úměrně tomu, jak je rozvinuta ve společnosti výchova k umění. Zatím se věnovalo až mnoho úsilí tomu, před čím je nutno mladého člověka uchránit. Výrazem tohoto negativního omezení byly pak časté administrativní zásahy do umění a rozdělení umění na povinné, které je potřebné, a nepovinné, které je škodlivé. Ono však existuje jen nepovinné umění vedoucí k samostatnému myšlení. A z tohoto hlediska je v umění vždy lepší pokládat děti a mládež za dospělé než naopak. Vzniká rozpor mezi tím, co mladému člověku nebo dítěti neříkáme, ale s čím se v životě setkává, a tím, co se mu „může říci“. Dítě si pak potřebné vědomosti obstará samo a obvykle hůř. Dětský a mladý divák se vyznačuje upřímností a spontánností a nuda tohoto diváka spočívá ne v nepochopení inscenace, ale v její nízké úrovni.

Dělení umění na povinné (užitečné) a nepovinné (škodlivé) vede uvnitř drama-

tu ke koncepcím kladného hrdiny (povinného a užitečného) a záporného hrdiny (nepovinného a škodlivého). Je však na čase přestat strašit lidi, aby byli hrdiny, ale je zapotřebí, aby byli lidmi. Nej-mocněji působí celková koncepce člověka v jeho vztahu ke světu. Tato koncepce se pak uskutečňuje prostřednictvím postavy dramatu. Morálka totiž, má-li mít svou lidskou kvalitu, nesmí plynout ze strachu a poslušnosti, ale z tvorby a vlastního rozumu, z oné celkové koncepce vztahu jedince k lidem a věcem. Vnější chování mnoho o kvalitách člověka neříká. Domýšleno to znamená, že o kvalitách jedince nemluví ty vlastnosti, které dodnes stačí k dobrému posudku. Jde v podstatě o vytvoření atmosféry, aby podezřelým byl ten, kdo přináší fráze, a ne ten, kdo přináší nové myšlenky. Zde je kořen etického působení skutečného umění na člověka (i mladého).

3. Otázky ideovosti byly rovněž dosud chápány zúženě. Ideou uměleckého díla není jeho myšlenka. Ideou uměleckého díla je vazba, spojení myšlenek, neboť umělecké dílo může ideově působit toliko celkovým pojetím světa, souhrnem a spojením myšlenek. Omezit dílo toliko na samostatné myšlenky znamená negovat umělecké dílo a ve svých důsledcích i samostatné myšlenky.

4. Síla zvyku a konvencí nás obvykle zbavuje možností chápat nekonvenční umění. To je obrovský problém celé estetické výchovy, která místo z podstaty vychází z nejrozšířenějších konvencí a z toho, co podle těchto konvencí je správné.

Dítě konvencemi trpí nejméně. Proto pohled mladých lidí prověřuje pohled na realitu, má-li to být pohled bez konvencí, legend a iluzí. Aktuálnost prvního pohledu na svět, to je výchovný význam umění. Dítě vnímá nejvědnější věci, které ho obklopují, a jeho fantazie vzniká kombinací představ, jejichž základem byly právě tyto vjemy. To je podstata nekonvenčních příjmů, metafor a obrazů, jímž se v dospělosti nadává do různých ismů, realismus vyjímáje. Je proto třeba učit podstatě, a ne konvencím. Výchova od reality ke hře s realitou. Umění potřebuje hru. Hra předchází před činem.

5. Co je to aktuálnost? Dosud opět vykládáno zúženě. Aktuální v uměleckém díle prý je tak zvaný problém. V okamžiku, kdy redukuje umělecké dílo na problém, navodíme nudu, neboť zaměníme část za celek. Redukce Julie a Romea na problém lehkomyšlnosti a nevázanosti v navazování citových svazků mezi mladými lidmi vede ovšem nejen k nudit, ale ztrátu zábavnosti ve svých důsledcích přináší i ztrátu poznávací složky umění a tedy vede k paumění.

Stojí tedy proti sobě komplexní výpověď díla o realitě a problém. Komplexní výpověď vede k zábavnosti, problém k nudit. Zábavnost nelze nařídít. Hle, kruh se uzavírá. Umění musí být nepovinné. A malá doložka: musí být nepovinné a zábavné i pro ty, kteří ho dělají. Je proto předností amatérů, že se pokoušejí o uměleckou tvorbu pro svou zábavu.

6. Umělecké dílo je schopno zábavně objevovat skutečnost jen tehdy, když si smí postavit všechny problémy. Jinak řečeno to znamená, že si musí vše postavit jako problém. Jen řešením svých problémů, které si každá generace musí vyřešit sama a vždy znovu, vznikne umělecké dílo. To ovšem dokazuje, že orientace na mládež není jen morální povinnost, ale životní nutnost. A neplatí to jen v umění.

CO SE O FESTIVALU ŘEKLO

Jaroslav Vostrý:

Je takový dobrý termín: hamburské účtování. Nejde o nic jiného, než že zápasníci při zápasech fixují a kladou se na lopatky podle toho, jak jim podnikatel přikáže. Ale jednou za rok se scházejí v hamburské hospodě. Tam zápasí za zavřenými dveřmi a zastřenými okny. Tak se určí správné kategorie borců, aby se nic nepopletlo. Termín hamburské účtování razil kdysi Viktor Šklovskij také v literatuře. Žádá se, že podobné účtování je čas od času dobré i v divadelnictví: brněnský festival divadel pro mládež alespoň napověděl, že by takové svazové podniky mohly mít dokonce jistý význam, kdybychom je chápali podobným způsobem. Po jedné stránce můžeme být určitě spokojeni — nefixovali jsme. Jde jen o to, abychom s tím vydrželi. A nejenom u divadel pro mládež.

František Pavlíček:

Brněnské setkání se zvláštním důrazem potvrdilo, že dobré divadlo může dělat jen organický, názorově jednotlivý, inteligentní a především sám k sobě náročný kolektiv, jehož perspektivy určuje především tvůrčí potenciál vedoucích osobností.

(Divadelní noviny č. 15)

CO SE O FESTIVALU NAPSALO

Nestalo se sice to, že by se špatná představení (kterých bylo až dost) rázem změnila na vynikající festivalové senzací, ale v Brně se vytvořila znamenitá atmosféra otevřených diskusí, na nichž



B. Vašíčková (OB Křenovice) v roli Petry z Kohoutovy Třetí sestry; foto Procházka

se podíleli všichni účastníci — ti, co přednášeli referáty k práci jednotlivých divadel; ti, co diskutovali; i ti, kteří posloučali a tleskali. Průběh festivalu potvrdil, co znamená taková atmosféra, kdy věci veřejné se projednávají veřejně, kdy mluvit neznámá žvanit, ale hledat pravdu — tu „pravdu, jež se musí říkat kvůli následkům, které z ní plynou pro jednání“. Ukázalo se, jak takové příznivé podněty zbavuje lidi vleklé deprese z nezměnitelnosti stavu, jak se aktivizuje zájem o společnou věc, praskají zábrany strachu i hradbičky izolace a samoty. A to je přece velmi důležité: vyvést věci veřejné, společenské — a záležitosti umění k nim jistě patří! — ze stavu letargie a zajetí strachu, kterého bývá šikovnými lidmi zneužíváno, a smelovat lidi ke společnému zápasu o nové myšlenky a pokrok.

(Miloš Smetana v Divadelních novinách)

DIALOG NA ZÁVĚR

Mnoho zajímavých myšlenek.

Zdaleka nelze ani stručně zachytit všechno podnětné, co se v Brně událo a řeklo.

A má to všechno smysl pro ochotníky?

Jistěže má! Vždyť i specifická ochotnického divadla nutno chápat v souvislosti s profesionálním divadlem. Jde-li pak o problémy divadla pro děti a mládež, tím víc je tyto souvislosti znát.

U ochotnického divadla je to ovšem ještě složitější, neboť zde nejde jen o dětského či mladého diváka, ale o dětského či mladého herce. Stejně však jste dosud nic ani o dětském či mladém divákovi neřekl.

To není pravda. Všechno, co bylo řečeno, se nějak týká mladého diváka, byť i ne jenom jeho. Bylo už řečeno, že stav estetické výchovy dětí a mládeže jak ve škole, tak v rodině nebyl a dosud není dobrý. Je to spíš výchova ke konvencím, a tato výchova spolu s nedobrou prací divadel pro děti a mládež vyháněla mladé lidi z divadel. Je ovšem až s podivem, jak si tato po léta matená mládež našla své divadla. Mladí se stali návštěvníky Semaforu, Divadla Na zábradlí, Štáfli, upoutaly je inscenace Majitelů klíčů, Totálního kuropění, I chytráka, co se spálí atd.

Jestli tomu dobře rozumím, znamená to, že mladí si přesto našli taková divadla, jimž o něco šlo, jež zaujímala stanoviska k životním otázkám, ale hlavně šli mladí tam, kde divadlo vedle toho všeho bylo zábavné.

O zábavnosti už byla řeč.

Úmyslně to opakuji: divadlo, které nebaví, není divadlem. Abychom se však vrátili k divákovi!

Nikdy jsme u něho nebyli blíž. Solidní objasnění specifiky dětského diváka nelze provést bez vědeckého výzkumu.

To je pravda! Je až podivuhodné, jak se zaníceně mluví o dítěti, jeho vnímání, fantazii, potřebách, výchově atd. bez solidních vědeckých poznatků.

V této souvislosti se dostáváme k problému polopravdy, což je dnes zvlášť významné.

Chápu, člověk dnes totiž nemůže být dogmatikem, ale často jím nechce přestat být, protože je to pohodlnější. Na pomoc pak přichází polopravda.

Ano, a tito lidé nemají rádi vědu ani vědce, a konečně ani umělce. Při tom však ani zde bez vědy nic nevyřešíme. I v Brně se zcela právem ozvaly hlasy dožadující se psychologického výzkumu

na vědeckých základech. Jde o výzkum změn v myšlení, citění a vnímání u dítěte, případně mladého člověka, což plyne z podstatných změn společenských, fyziologických, případně i technických. Stejně vědecké nároky nutno klást i v oblasti estetické výchovy. Vědecký výzkum by se měl zaměřit i na některá výrazná divadla, jejich estetiku a vývojové souvislosti (Semafor, estetika poezie a písniček Suchého, v souvislosti s historickým vývojem českého humoru a satiry). Ostatně neřešených otázek je celá řada.

Ono asi není náhodné, že měmu šestiletému synovi se líbí americká filmová groteska, Ztracená revue, Robot Emil a písničky Suchého a Štíra.

Přesně tak! Nicméně je třeba končit.

ROVNÝ S ROVNÝM

Je to jistě odpovědný úkol formovat dětskou dušičku, vytvářet budoucího člověka. K takové práci přistupuje asi každý se strachem, aby nezaryl špachtlí příliš hluboko, nebo nesjel jen po povrchu svého sochařského díla, a aby byl hotov včas, dokud hlína nezatvrdne.

Chce-li umělec, aby mu bylo porozuměno, musí sám rozumět. V práci pro děti to platí víc než jinde. Ale je to i nesnadnější. Nejpětší chyby se my dospělí dopouštíme v okamžiku, kdy přistupujeme k dětskému divákovi, čtenáři nebo posluchači s vědomím diferencí, které nás rozdělují. Vede to, byť někdy jen podvědomě, k nadřazenosti, nebo k podbízení, a v takovém okamžiku mimoděk vytvoříme překladu mnohdy nepřeklenutelnou. Dětský instinkt vycítí tuto diferenciaci dřív, nežli jsme schopni si ji uvědomit, a pošle naši produkci do horoucích pekel, protože se mu přirozeně přiči mentorování, anebo se začne nudit.

Pětiletý kluk neskočí 227 centimetrů do výšky, ale fantazií předčí Brumela. Jsem zajedno s těmi, kdo se k dětské duši chovají jako k marťanovi. Ponechávají dítěti jeho vlastní svět, nic po něm nechtějí a nic mu nevnucují, ale snaží se pochopit je a být chápáni, uvěřit, aby jim bylo uvěřeno, porozumět, aby jim bylo porozuměno.

Přehlídka, diskuse i závěrečná konference přinesla množství materiálu, který bude moci aktivně ovlivnit dění v profesionálních divadlech. Materiály se v plném rozsahu dotýkají i ochotnického divadla. Hovořilo se otevřeně, s plným zaujetím pomoci československému divadelnímu umění. Atmosféru, hlavní myšlenky a průběh brněnské přehlídky se pokoušíme tímto dát na vědomí nejširší ochotnické veřejnosti.

Myslíme si totiž, že jde o významný příspěvek do diskuse o smyslu a poslání ochotnického divadla, zejména v souvislosti s orientací na mládež v ochotnickém hnutí, jak je to koncipováno v přípravných materiálech XXXIII. Jiráskova Hronova.

„Když já byl tak velkej jako ty, dělal jsem to a to,“ poučuje otec svou ratolest s přesvědčením, že kdyby dělala to, co kdysi on, činila by nejlépe. Jistě by si počínal nemoudře moudrý Edison, kdyby vedl svého syna k tomu, aby jednou také vynalezl žárovku.

Nejoblíbenější hračkou otcova dětství byl koníček. Mé dětství bylo poznamenáno kopií dnes již archaického autíčka. Můj tříletý syn si oblíbil „šescetrojku“, tryskáč a raketu. Psi boudě říká garáž pro pejska. Nediví se, slyší-li mě hovořit z bedýnky rozhlasového přijímače, ačkoli mi sedí na klíně v protějším rohu pokoje. Na televizní obrazovce mě přijímá se samozřejmostí děti šedesátých let dvacátého století. A do mluvítka telefonu mi ukazuje nejnovější hračku v přesvědčení, že ji musím na druhém konci Prahy vidět; v jeho fantazii začal videofon existovat dřív, než byl dán lidstvu k všeobecnému použití.

Není to snadné uvědomovat si neustále, že naše děti žijí v jiném světě, nežli byl svět našeho dětství. Postihnout rytmus dnešního dne a přistupovat k dětskému divákovi jako rovný k rovnocennému partnerovi — to jsou myslím dva nejjzákladnější předpoklady úspěšné umělecké práce pro děti.

VLASTIMIL BRODSKÝ



Cerveného snímek z představení Zkoušek čerta Belínka, které uvedl pražský soubor ZK Polygrafia v divadle J. Wolka

Kořeny naší shakespeareovské tradice musíme hledat už v počátcích národního obrození. Intenzivní vztah k Shakespeareovi, který se projevuje usilovnými pokusy o jeho přetlumočení i o jeho interpretaci už v nesnadných a namnoze primitivních podmínkách poloamatérského divadla, je pochopitelný. Tvořící se národní kultura hledá oporu a vzor tam, kde tuší největší dokonalost, nejužší sepětí se svými záměry, a Shakespeare je jí po všech stránkách blízky. A není jí neznámý. Už v letech 1776 a 1777, jak nám prozrazují neúplné archívy, hrály se Shakespeareovy hry v Praze německy, a není vyloučeno, že kočovní angličtí komedianti, putující Evropou, již dávno předtím předváděli v Čechách hry svého slavného krajana. V posledním čtvrtině 18. století už pro české buditele není Shakespeare neznámou veličinou, ale lákavým příkladem.

R. 1782 vycházejí první české povídky na náměty Shakespeareových dramát a v několika následujících letech se uskutečňují první pokusy o převody jeho dramatických děl. První překladatelé si nejednou vypomáhají německými úpravami, ale už těmito prvními pokusy je dán základ tradici. Na Macbetha, Hamleta, Romea a Julií a Krále Leara v přetlumočení Tháma, Sedivého, Tyla a dalších navazuje J. J. Kolár, F. Doucha, posléze Sládek, Štěpánek a Saudek, po jehož boku dnes stojí překladatelé další, Urbánek, Topol i jiní. Každá generace se se Shakespearem vyrovnává podle svých možností a podle svých záměrů: Sládek zjemňuje, Saudek barokizuje, Urbánek zcivilňuje. Do konce 19. století se na českém jevišti objeví celkem 23 Shakespeareových her a v našem století dosáhne tento počet třiceti. Opravdu jen málo ze Shakespeareova díla se tedy mine s českým jevištěm, a není to jen pražské divadelní centrum, které se výrazně zapisuje do této tradice; také v Brně a v Plzni se hraje Shakespeare velmi úspěšně. Od plzeňského Vendelína Budila si skupina anglických novinářů vyžádá aspoň fotografii Leara pro Shakespeareovo muzeum, a to je pocta, která mluví za mnohé.

Shakespeare pochopitelně nemůže nezanechat stopy na původní dramatické. Jeho stopy i přímé ohlasy nacházíme u Tyla, zvláště v dílech z raného období (Čestmír), u Kolára (kde se však nepopíratelný vliv alžbětinského dramatika rozmělnuje schillerovskou rétoričností), i u Hála, všude tam, kde se dramatik nenechá svést ke kožené realistické popisnosti a nepomíná pro realistický detail a věrný dobový kolorit základní požadavky dramatu. Ale stejnou a ještě lepší školou je Shakespeare pro herectví. Zde totiž nelze napodobovat a přebírat literární postupy. Shakespeare inspiruje a provokuje. Je nejlepším lékem proti romantickému rétorství, proti přežijícímu deklamatornímu stylu, proti divadlu, které se ještě nepropracovalo k psychologickému profilu hrdinů a ulpívá na efektním sice, leč povrchním projevu několika více či méně vnějších znaků hrdinova charakteru. Porovnáme-li mezi sebou Hamleta, Krále Leary či Othella české divadelní historie zorným úhlem shakespeareovských postav, jasně uvidíme proměnu českého herectví. Na způsobu výkladu, na výkladu samotném, na způsobu interpretace vidíme proměnu herectví i proměnlivý ráz jeho společenské funkce. Od patosu a deklamace vede přes Shakespeara cesta českého herectví ke snaze o přesnou naturalistickou kopii skutečnosti, k realistickému detailu a charakteru a konečně k prohloubení psychologického výkladu postavy, jenž je rok od roku obohacován novými aspekty až po současné zcivilnění a hluboce intelektuální pojetí hereckého úkolu, kdy se klasické dílo a klasická postava stává resonanční deskou současných problémů. Shakespeare, právě Shakespeare je s klasickou ruskou tvorbou a domácími realistickými díly oporou českého herectví, které od efektnosti Kolárovy a patosu Šimanovského dospívá přes robustní projev Josefa Smahy a charakterní studie Františka Kolára a Jindřicha Mošny až k vrcholným zjevům českého shakespeareovského herectví, k Vojanovi a Kvapilové, a odtud k Vydroví, Štěpánkovi a jejich mladším následovníkům.

Shakespeare ovšem ani pro nás neexistuje jen na jevišti. Rok 1854 přináší první svazek českých překladů Shakespeareových sebraných spisů, úctyhodný a záslužný pokus, který se bude znovu několikrát opakovat. O deset let později odpovídá české divadlo svým shakespeareovským holdem v Novoměstském divadle na německé oslavy Schillerovy. Česká pokroková veřejnost vyzvedává na svůj štít Shakespeareův humanismus. A není náhodou, že v pompézním průvodu 230 shakespeareovských postav zosobňuje Otylie Sklenářová-Malá Perditu ze Zimní pohádky, z té Zimní pohádky, jejímž dějištěm se podivuhodnou shodou okolností (o nichž jsme psali v 2. čísle časopisu) staly právě Čechy. V Perditě ztělesňuje přední česká tragédka ztracené a šťastné znovu nalezené české umění. A Smetanovým slavnostním pochodem k této příležitosti začíná i cílevědomé a soustavné úsilí české hudby zmocnit se myšlenek velkého dramatika a obohatit s pomocí této silně inspirující předlohy českou národní hudbu. Byly podobné pokusy už v době předsmetanovské, ale až Smetanou začíná nikdy už nepřerušovaná řada skladatelů, pro něž je Shakespeare bezpečnou základnou a šťastným impulsem. A Shakespeare se konečně dostává i na naše filmové

SHAKESPEARE A ČECHY aneb O TRADICI

plátno v půvabném pantomimickém přebásnění Trnkova a Trøjanova filmu.

Vratme se však ještě do historie. Připomeňme si aspoň letmo úctyhodný čin českého divadla v době první světové války, kdy Národní divadlo připomíná třísté výročí dramatikovy smrti cyklem patnácti her — činem, který dnes, bohužel, nenajde obdoby. V patnácti večerech vytváří sedm stěžejních rolí Eduard Vojan. I to je skutečnost, která na našem dnešním jevišti nenajde pokračování.

Jestliže jsme si krátce naznačili úzký vztah české divadelní kultury k Shakespeareovi, nemůžeme si odpustit aktuální připomínku k nadcházejícímu jubileu. Dočkáme se nepochybně nových publikací, nových vydání Shakespeareových her (snad konečně dojde i na některé nově přeložené hry, které tiskem po celá desetiletí nevyšly; za všechny tu patří jmenovat aspoň Urbánkova Richarda III.), uvidíme nové inscenace. Především by pro nás toto výročí a jeho oslavy neměly být ani v nejmenším pouhou formální a zdvořilostní záležitostí, jako jí nebyly žádné z podobných akcí v minulosti. Čím méně budeme myslit na oficiální výročí a čím intenzivněji budeme hledat svůj současný vztah k Shakespeareovi přímo v praxi, vyjadřovat na jevišti to, co k nám z té či oné Shakespeareovy hry právě dnes nejnaléhavěji hovoří, tím větší bude předpoklad úspěchu. Zatím jsme se nesetkali ani s mimořádnými dramaturgickými objevy, ani s mimořádnými edičními činy. Shakespeareovského cyklu nebo dokonce festivalu se u nás asi nedočkáme. I v jednotlivých inscenacích se ještě objevuje řada nedostatků, i když třeba na druhé straně je např. v triptychu Pleskotových inscenací v Národním divadle vidět dobrý ukazatel cesty, ať už pomyslíme na jemný, kultivovaný, s melancholickou notou spojený humor Veselých windsorských paniček, na myšlenkovou výraznost a výstražné memento Večera třikrátového nebo na intelektuální hloubku a apelativnost Pleskotova Hamleta.

O co nám jde? O to, aby slavné shakespeareovské kapitoly našich kulturních dějin našly důstojné pokračování. Aby se nám už nikdy Shakespeare nesmrsknul na holou, samozřejmě, dobře známou a proto i nudnou tezi. Aby se pod netvořivýma rukama divadelních oficiálů neproměňoval v úzkostlivě uchovávanou relikvii, v povinnou četbu, v klasiku, kterou je nutno oficiálně uznávat a již se v skrytu duše každý až zoufale nudí. Aby to byl Shakespeare stále živý a dnešní. To znamená mobilizovat nejlepší síly. Když se totiž v shakespeareovské inscenaci na jevišti něco nepovede, nebývá to obvykle chyba Shakespeareova.

PAVEL GRYM

Východočeský kraj se připravuje

Ve Východočeském kraji projednali podrobně zásady pro uspořádání letošního Jiráskova Hronova a vytyčili již začátkem února plán organizačního zajištění výběru souborů na krajskou přehlídku a plán celé předhronovské kampaně. Okresní poradní sbory do konce března vybral vhodná představení pro výběr krajskou porotou. Sledovaly novou hronovskou koncepci („ukázat, jak ochotnické divadlo všemi formami své práce účinně přispívá k výchově socialistické mládeže“) a hodnotily, jak aktuální a společensky závažné myšlenky vyslovují soubory svým dramaturgickým výběrem i uměleckým zpracováním, jak tato dramaturgie řeší vztah mladých lidí ke společnosti, jak soubory získávají mládež pro rozmanité formy divadelní práce, jak zaměřují vnitřní život v souboru a jak celou svou činností působí na výchovu mládeže. Krajská porota navštíví tyto nejlepší soubory v jednotlivých okresech ve stanovených termínech (Havl. Brod — 13. dubna, Hradec Králové — 6. dubna, Chrudim — 7. dubna, Jičín — 14. dubna, Náchod — 17. dubna, Pardubice — 30. dubna, Rychnov n. Kn. — 21. dubna, Semily — 28. dubna, Svítav — 3. dubna, Trutnov — 24. dubna, Ústí n. Or. — 20. dubna) a doporučí z nich dva až tři pro krajskou přehlídku. Krajská přehlídka, spojená s výběrem na Jiráskův Hronov a tzv. krajskými ochotnickými dny (seminářem pro ochotnické pracovníky celého kraje), bude uspořádána v Jaroměři ve dnech 24.—26. května. Tímto organizačním zajištěním a jeho dobrou náplní chceme přispět k zdárnému průběhu letošního Hronova. (vrj)

DOPIS Z VRCHLABÍ

netypický?

Přiznávám se, že mě skutečně hryže svědomí, protože jsem slíbený příspěvek už půl roku neposlal. Musím se ovšem přiznat i k tomu, že už tři dny se marně snažím tento slib splnit. Považuj proto tento dopis za projev dobré vůle svěřit se alespoň Tobě s některými problémy, a neměj mi za zlé, že Ti neposílám nic, co lze uveřejnit...

Jedním z úkolů po sloučení osvětových domů v okrese bylo upevnění poradních sborů. V prvním čtvrtletí si vzal poradní sbor pro divadlo za úkol zajistit průběh STM a Čapkova divadelního festivalu. Snad víš, že tento festival, jako součást okresní ochotnické soutěže aktivity, tvoří cyklus her, které jsou postupně inscenovány v jednotlivých místech okresu, mají umožnit souborům smluvně zajištěnou reprízovost a slouží i školení ochotníků při besedách s porotou. Letošní cyklus obsahuje představení souborů ZK Rtyň (Nušič, Paní ministrová), ZK Velké Svatoňovice (Kállai, Pravda přichází do domu), SZK Dvůr Králové (Daněk, Svata sňatkového podvodníka), OB Hostinné (Figueiredo, Liška a hrozny), ZK EPO II Poříčí (Weisenborn, Lofter), KK Zacléř (Molière, Chudák manžel) a KK Úpice (Jariš, Šerif se vrací). Při dílčím hodnocení průběhu festivalu bylo zjištěno, že se zvýšila tvořivá (nechci říkat umělecká) úroveň všech souborů, že všechna představení mají zajištěnou reprízovost (jejich celkový počet bude asi 50) a že ochotnické srovnání, spojené se školením, jistě splní svou úlohu. Nedostatkem akce je zatím menší návštěvnost, která jistě souvisí i s obtížemi v energetice, se změnou pracovní doby atd.

Návštěvnost ovlivňují samozřejmě také televizní programy. Projevilo se to například v Hostinném v den jízdy sourozenců Romanových na mistrovství Evropy! A tak mi napadá — neměla by se ještě jednou opakovat výzva programové komisi Československé televize, aby uskutečnila cyklus ochotnického školení — jako jistou „kompenzaci“?

Také na vesnicích se v práci souborů projevily pokles aktivity, zvláště v souvislosti s objektivními příčinami, jako byla sněhová a mrazová kalamita, obtíže s topením, osvětlením atd. Obdivoval jsem některé kolektivy, když se scházely a zkoušely v podmínkách, které byly přímo antarktické. Je přirozené, že výsledky takové práce nemohou být nejlepší.

Soubory u nás stále projevují zájem o nové texty a mohu Ti tlumočit, že časopis Repertoár malé scény bude brzy oblíbený a využívaný. Všeobecně se však přimlouvají, zvláště vedoucí dětských souborů, aby příloha Ochotnického divadla zůstala zachována právě pro hry dětské a mládežnické. Aktivita školních divadelních souborů v našem okrese vzrostla a projevila se příznivě i při pořádání tradičních vánočních besídek. Už to letos nebyly ty staré „mrazovky“ a nadílková setkání pod stromčkem, ale skutečné programové besídky — s divadlem, scénkami a jinými malými jevištními formami. S radostí jsem četl některé závěry z brněnského festivalu profesionálních divadel a přál bych i našim amatérským souborům úrodu dobrých textů, které by dávaly mladým divákům onu možnost „prvního pohledu na svět“.

K novému soutěžnímu řádu STM i k jejímu dosavadnímu průběhu mám nejvíce připomínek a mnohá „ale“. Jsem rád, že se některými „rozpaky“ zabýval L. Vaculík v Rudém právu, že o nové koncepci soutěže napsal E. Kubát do Osvětové práce... Jsme si všichni vědomi nedostatků minulých ročníků (kolik jen těch stesků bylo jen na našich schůzích ÚPSd!). Všichni jsme proti formálnímu přístupu k tak závažné akci, proti umělému zvyšování počtu kategorií, proti inflaci vítězů, proti samoučelnému známkování soutěžících a ještě proti mnoha dalším nedostatkům, které byly jistě podnětem k zamyšlení nad novým soutěžním řádem STM.

Ale — musím se přiznat, že od 8. 9. 1962, kdy jsem se na schůzi ÚPSd poprvé seznámil s tímto novým soutěžním řádem, až do dnešního dne jsem se nesetkal v našem kraji, okrese a místě s novým vzduchem, který by měl vanout oběma směry (tedy od vyhlášovatelské a organizátorské k účastnické a od účastnické k veřejnosti i organizátorům). Nechci být obviněn ze záporného sbírání nedobrých zkušeností, ale mám dojem, že dosavadní průběh „seznamování, aktivizování, školení, zajišťování, vytváření a příprav základních akcí“ spíše zavání stagnací (s kterýmžto termínem jsem nechťli souhlasit po loňském hronovském hodnocení, pokud byl vztahován na aktivitu divadelních souborů). Byl bych ovšem rád, kdyby mé poslední zkušenosti se STM 1962—63 byly jen lokální, netypické nebo dokonce nesprávné.

Cituji ze soutěžního řádu: „Za politické, organizační a hospodářské zajištění soutěže odpovídají příslušné orgány ČSM a ROH na všech stupních... v těsné spolupráci s národními výbory.“ Avšak spolupráce orgánů ani práce komisí STM zatím této zásadě neodpovídá. Evidence přihlášených kolektivů ani jednotlivců v okrese prakticky neexistuje a bude ji nahrazovat písemná „Přihláška kolektivů a jednotlivců k účasti na okresním kole nebo přehlídce STM“, kterou má předložit do 15. 3. každá škola, závod, obec — současně s hlášením o provedeném základním kole. Je ovšem otázka, jak z těchto přihlášek provést výběr a sestavení programu okresní přehlídky.

Zatím aktivně připravují základní kola na školách všech stupňů a skutečně v duchu soutěžního řádu využijí tato vystoupení k oslavám Února, MDŽ, k slavnostním slibům pionýrů apod. — pokud ovšem nepozvaly MěstNV k těmto akcím profesionální soubory, aniž by uvažovaly o využití místních zdrojů. Obtížná situace je však v závodních klubech, protože tam zůstaly pokyny a metodické materiály ležet na závodních výborech bez povšimnutí — a jde o velké závody, jako Tesla, Automobilové závody, Nářadí, Kablo a jiné.

V krajské komisi STM jsem se dověděl, že krajské přehlídky v oborech umělecký přednes, agitační a estrádní skupiny a hudební soubory budou uskutečněny v termínech pozdějších než přehlídky celostátní v těchto oborech.

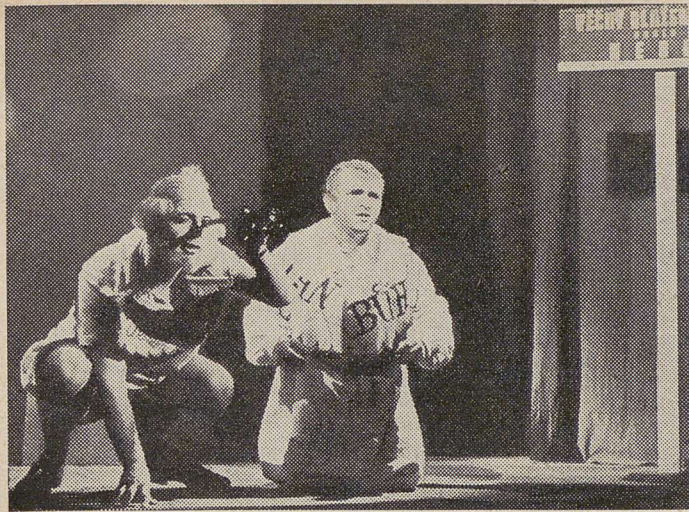
Domnívám se, že vyhlášovateli STM 1962—63 měli těsněji spolupracovat s ÚD LUT, což by jistě prospělo zvláště divadelní části této soutěže. Skutečnost, že pro dětské a mládežnické divadlo a pro vesnické soubory nebudou uskutečněny celostátní přehlídky, spojené s ústředními semináři o zásadách práce a dalších perspektivách, jistě neprospěje dalšímu vývoji těchto oborů lidové umělecké tvořivosti. Tím spíše, že s těmito akcemi nelze mnohde počítat ani v krajském měřítku. Jiráskovu Hronovu nevěnuje soutěžní řád ani zmínku — ale vždyť přece ústřední koncepce 33. Hronova plně odpovídá koncepci Soutěže tvořivosti mládeže. STM je jediná celostátní soutěž na úseku lidové umělecké tvořivosti. Tak co je to vlastně ten letošní Hronov — když zůstal celostátní akcí? A bude schopen splovat funkci zrušené ústřední přehlídky dětského a mládežnického divadla? Pochybuji.

Jsem upřímně pro nejširší rozvoj estrádních, agitačních a smíšených uměleckých skupin, ale z hlediska divadelníka, který pracuje převážně se soubory na vesnicích, trochu závidím tomuto oboru všestrannou péči, zvláště pokud jde o ústřední akce a semináře. Mám na mysli loňskou Plzeň, Ústí nad Labem, Hronov, Haškovu Lipnici a Havlíčkův Brod. A v letošním roce je opět tomuto oboru věnována přehlídka v Ústí nad Labem, bude opět podstatnou součástí Jiráskova Hronova, bude krajská přehlídka v Havlíčkově Brodě, která jistě naváže na Haškovu Lipnici, a další.

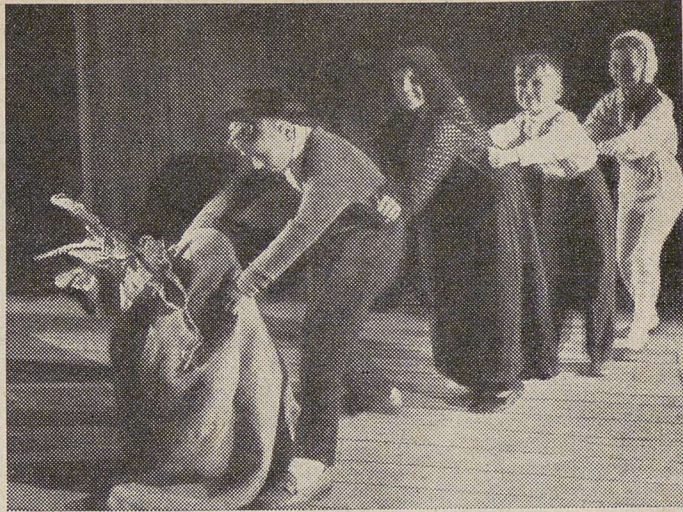
A nebylo by správné pro takový cíl využít zkušeností, získaných v soutěžích aktivity *divadelních* souborů, které pracovaly podle celoročních plánů činnosti, zaměřených na potřeby a problémy prostředí, v němž pracují, na dramaturgii, na počet a jakost veřejných akcí, na vnitřní život kolektivu a mimojevištní práci jeho členů? Pak by účast na veřejné přehlídce byla pouze jedním z měřítek, kterými by v závěru soutěžního období bylo možno hodnotit výsledky celoroční záměrné práce.

Pokud jsi dočetl až sem, chci se ještě jednou omluvit, že jsem si netroufal tyto ani další své zkušenosti zobecnit a poslat ve formě příspěvku. MILOSLAV ZAVORAL

Poznámka redakce: Také redaktor se ještě jednou omlouvá, tentokrát Zavoralovi, že zveřejňuje dopis, který k zveřejnění nebyl jeho vůlí původně určen. Po bedlivém přečtení totiž nevidí důvodu, proč by tyto poctivé názory, podněcující k zamyšlení, nezveřejnil. Mimochodem: nestává se mi právě poprvé, že pokládám dopis, zaslaný mně bez aspirací na zveřejnění, za lepší příspěvek do časopisu než desítky jiných, psaných s touto aspirací. Že by to snad bylo způsobeno jakousi vnitřní cenzurou, s níž sami jaksi přísně redigueme všechno, co pro tisk napíšeme, jen aby se — proboha — neprojevilo tímto způsobem nějaký „netypický“ nedostatek? Cožpak ten „netypický“ nedostatek zmizí tím, že o něm nebudeme psát? Tento dovětek jsem nepsal proto, aby mně přátelé přestali psát soukromé dopisy. J. Beneš



O. Topolář a M. Kučera z brněnského Monoklu v programu Je libo do nebe? — Foto Pernica



Herdův záběr z pohádky O velké řepě, kterou uvádí dětský soubor v Bratislavě-Pálenisku

SOUTĚŽ TVOŘIVOSTI MLÁDEŽE se v průběhu dosavadních šesti ročníků stala významnou složkou kulturního života i ve Středočeském kraji. Pomáhala vytvářet nové soubory, zvyšovala kvalitu obsahu i projevu ve všech soutěžních oborech a získávala nové jednotlivce pro tvůrčí uměleckou práci.

Každý rok byl dalším poučením a ještě dnes je stále co zlepšovat. Proto se v každém novém ročníku znovu zamýšlíme, jak soutěž dále zkvalitnit organizačně i obsahově. Přesvědčili jsme se, že jasně stanovená organizační opatření a přesné vymezení úkolů mezi jednotlivé vyhlásovatelé jsou spolehlivým a nutným předpokladem úspěchu.

I když spolupráce mezi KV ČSM a krajským národním výborem je již tradičně dobrá, byla v letošním ročníku ještě prohloubena a přistoupil k ní další významný partner — Krajská odborová rada.

Zástupci těchto tří orgánů tvoří předsednictvo krajské soutěžní komise, která je ještě doplněna pracovníkem krajského sekretariátu Komunistické strany Československa a redaktorkou krajského deníku Svoboda. Velkým kladem pro celou práci je příkladný zájem krajských orgánů strany, který se projevuje i konkrétní pomocí při celém řízení a prosazování úkolů na okresech.

Krajská soutěžní komise rozdělila svou práci do tří základních etap: v první etapě provádějí členové komise prověrky náboru účastníků; ve druhé etapě soustřeďují svoji pozornost na průběh základních kol a přehlídek a na přípravu okresních akcí, zejména pokud jde o odbornost porot, propagaci, rozsah a úroveň výzdoby, využití soutěžních vystoupení pro veřejnost, včasné zpracování a zveřejnění výsledků apod.; ve třetí etapě se členové krajské komise zapojují do přípravných prací krajských akcí přímo v jednotlivých místech.

Organizace celé akce je však pouze jednou stránkou věci. Z kulturně politického hlediska je mnohem důležitější ovlivňování obsahové stránky celé soutěže.

Je třeba především podporovat další rozvíjení agitačních souborů a obsahově zkvalitňování jejich programů. Jde přece o soutěž *tvůrčivosti*, proto nelze stále přejímat hotové textové předlohy. Texty se musí tvůrčím způsobem upravovat pro místní potřeby, aby vystoupení mělo správný dosah. To je ovšem dosud největší problém těchto souborů, a to nejen ve Středočeském kraji.

Nedostatek autorských schopností v jednotlivých agitačních souborech je problémem, který se nedá řešit nějak překotně. K zlepšení situace snad přispěje několik seminářů pro začínající autory, ve kterých se zájemci seznámí se základy tvůrčí autor-ské práce i úprav hotových textů.

V oboru recitace vznikají problémy s výběrem básní pro jednotlivé věkové kategorie. Často až krajská porota upozorní na to, že myšlenková náročnost textů nedopovídá věkové úrovni dítěte. Tyto připomínky mají být však adresovány spíše učitelům nebo rodičům než soutěžícímu dítěti, které vlastně za nic nemůže. V těchto případech pak po-

STM VE STŘEDOČESKÉM KRAJI

litický účín je opačný, než se předpokládalo. Aby se zabránilo takovým nedostatkům, byl Krajský ústav pro další vzdělávání pedagogických pracovníků požádán o potřebné instruktáže mezi učiteli.

Letošní soutěžní řád dává zcela správně možnost, aby podle potřeby krajů a okresů bylo rozhodnuto, ve kterých oborech půjde o formu soutěže, jak má být správně soutěžnost chápána a k čemu má přispívat.

I ve Středočeském kraji praxe ukázala, že různé „žebříčkování“ na všech úsecích je nesprávné, a to i po výchovné stránce. Mnohdy podporovalo nezdravé primadonství, které bylo u dětí ještě živěno nekritickými rodiči. V těchto případech nesloužila STM plnému rozvíjení tvůrčích schopností mládeže, stávala se nucenou jednorázovou akcí a nepodporovala trvalou činnost jednotlivců i souborů po celý rok. Přihlédneme-li k úrovni práce některých místních i okresních porot, oslavoval se v hodnocení někdy i vyloužený diletantismus, který je největším nepřitelem růstu opravdových talentů.

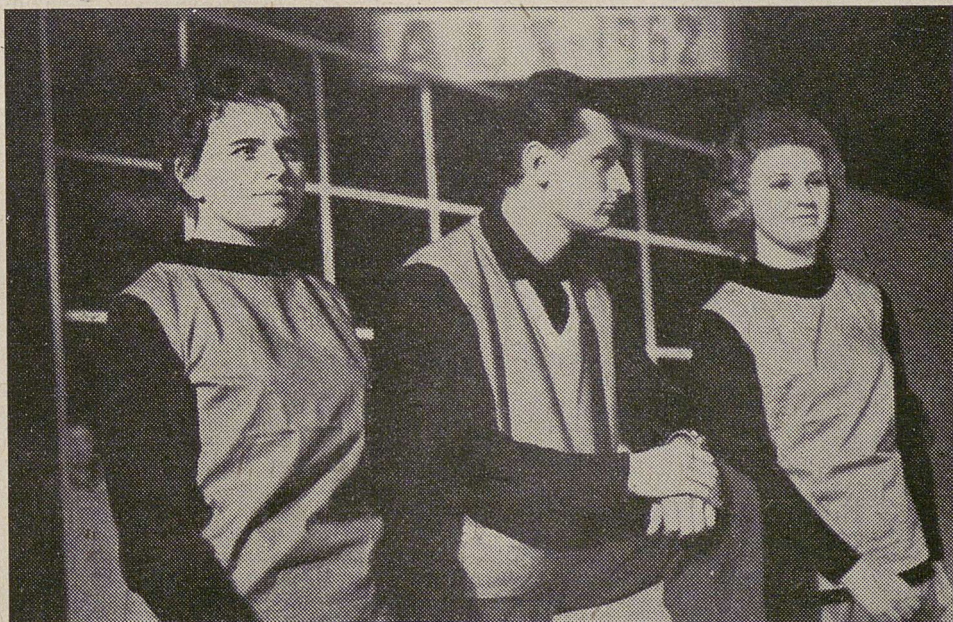
Je nutné podporovat jen takovou soutěžnost, která není cílem a jen v takových oborech, kde jsou vytvořeny všechny kladné podmínky a kde odpovídá kulturně politickým potřebám měst, okresů a krajů.

Ostatně souměřitelnost v uměleckém projevu je vždy vážným problémem, proto se s ní musí zacházet velmi odpovědně a základní hodnotící kritéria musí být stanovena s největší odbornou i politickou způsobilostí.

Ve Středočeském kraji si správně uvědomili tyto otevřené problémy, stanovili „míru soutěživosti“ a přesně určili obory a akce, ve kterých jí bude použito. Krajských kol a přehlídek využívají k dalšímu zvyšování kvalifikace soutěžících týmů, že plánují pro všechny obory řadu seminářů.

V divadelním oboru je radostný další růst činnosti studií mladých při tradičních divadelních souborech. Jsou naplní kulturní činností mnohých místních skupin ČSM. Některá studia ještě na veřejnosti často nevystupují, je však zvláště cenné, že se snaží v praxi uskutečňovat zdravé zásady vnitřního života souboru. Na svých schůzkách členové studii recitují, učí se rozebírat text a správně mu porozumět, studují základy herectví, pohybu, díkce, poslouchají reprodukcí hudbu, diskutují mezi sebou i s odborníky o umění, a — co je také důležité — dobře se přitom baví a tak získávají v místě další zájemce.

A. MORÁVEK



Z vystoupení agitační skupiny n. p. Chladnička v Zlatých Moravcích — souboru Stálé ochotnické scény J. Krále

O JEDNOM DIVADLE POEZIE

Roku 1959 založili v Severočeských tukových závodech v Ústí nad Labem divadlo poezie. Vzniklo z touhy a potřeby mladých lidí reprodukovat i vnímat básnická díla. V souboru se sešli vedle sebe konstruktér a dělnice, sekretářka, plánovač, knihovnice, přidali se zájemci i mimo okruh zaměstnanců továrny, studenti a učitelky. Soubor pořádá večery pro Kruh přátel poezie, jeho členové chodí do škol, kde recitují a besedují o poezii, scházejí se s členy brigád socialistické práce v závodech a hovoří s nimi o verších. Pravidelné večery navštěvuje zatím v průměru 100–120 lidí, ale s tím soubor není spokojen, chtěl by zaplnit své krásné divadlo do posledního místa (250 míst).

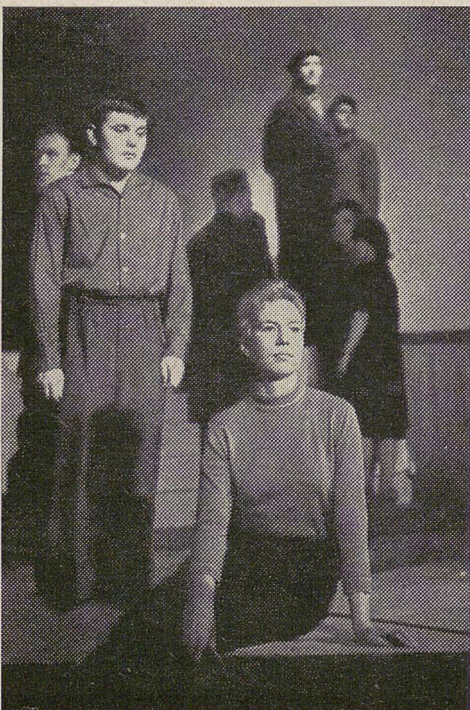
Činnost souboru je rozšířena i na besedy s básníky. Byl tu František Hrubín, Ludvík Aškenazy, Milan Kundera. Premiéry bývají jednou za dva měsíce a jedno pásmo bývá reprizováno průměrně šestkrát. Zajíždí se do Děčína a Teplic.

Navštívili jsme soubor na slavnostním večeru k 15. výročí Února, pro který nastudoval Šiktancovu Patetickou. Pro studium této básně si soubor pozval profesionálního režiséra, Jaroslava Štátního z Divadla Zdeňka Nejedlého v Ústí n. L.

Režie podle mého soudu leckdy ublížila nejen Šiktancovým veršům, ale i souboru samotnému. Povolila (či narežirovala?) několik recitačních stylů vzájemně neslučitelných a odporujících veršů, který přes všechnu monumentalitu a jistou slavnostnost zůstává prostý a nadnesený patos mu škodí. Z této nejednotnosti si vysvětlují střídání míst veliké síly a mocného dopadu (při umírněném civilním projevu) s místy hluchými, v nichž zní slova bez obsahu.

Použití filmových dotáček nebylo funkční. Nebylo ani ilustrací (což by bylo špatné), ani vysvětlujících (což by se dalo omluvit a vysvětlit), ani umocňujících básnickovu myšlenku (což by bylo ideální). Zařazení příliš dlouhého dokumentárního filmu Fantazie pro levou ruku, ukazující s neúprosnou otevřeností hrůzy druhé světové války, fašismu, atomové smrti a koncentračních táborů, se zcela vymykal této básni, vzbudilo v divácích zbytečně depresivní stav, který nemohl nijak vyrovnat stejně neorganicky použitý film, kde byly umně naaranžovány záběry pionýrů s horníky.

Je však rozhodně v silách šesti sólistů



Ústecké divadlo poezie uvádí Šiktancovu Patetickou; foto Karel Minc

tohoto souboru a pořadu, aby dokázali dát veršům jednotný ráz a styl, aby tuto báseň oprostili od všeho zbytečného balastu a učinili ji sdělnou a dovedli vyslovit všechnu prostotu, s níž se básník zpovídá z vlastních únorových zážitků.

Viděli jsme prvou reprízu, s níž sami členové souboru nebyli příliš spokojeni: Cítí všechno to, o čem jsme zde hovořili. A budou na pásmu dále pracovat. Stojí za to. Šiktancova Patetická i umění souboru (v němž recitují příslušníci tří generací!).

Obecenstvo bylo mladé: učňové, žáci zdravotní školy, pedagogického institutu a průmyslovky zaplnili sál do posledního místa. A to je dobré. I velká odpovědnost. Myslím, že Ústečtí ji mají i bez profesionální pomoci.

J. Bílý

Z PRÁCE SEVEROMORAVSKÉ POROTY

Dne 2. února 1963 navštívili členové KPSD Severomoravského kraje Miroslav Etlzer, Jaroslav Černý a krajský metodik pro divadlo Lubomír Štula představení Gogolovy Ženitby, které uvedlo Divadlo Klubu pracujících v Zubří u Rožnova pod Radhoštěm. Soubor pracuje ve výhodných klubových podmínkách a těší se obecnému zájmu. Zvláštním rysem jeho práce, která představuje jinak reálný dobrý průměr venkovských souborů, je dramaturgie, nebo přesněji repertoárová politika, opírající se o sjednávání pohostinských vystoupení známých herců (Jaroslav Vojta, Josef Bek...).

Zhlédnuté představení i intenzivní beseda po něm svědčí o aktivním přístupu k divadelní práci na straně jedné, zatímco na straně druhé ozřejmují nedostatek zasvěceného ideově uměleckého přístupu k pojmání a produkování moderního společensky angažovaného divadla.

Inscenace nesla vnější znaky divadelní kultury. Herectví bylo povětšinou spontánně komediální a bezpečně získávalo sympatie diváka. Rozpačitý byl ale režijně dramaturgický přístup k předloze, který nedokázal vymezit přesně žánr vnitřně bohaté mnoho-významné komedie a zaváděl je ve výkladu postav do poloh obecné karikatury i frašky. Bylo třeba přesnější určit charakteru a vztahy jednotlivých postav, odhalit skutečné motivy jejich dramatického jednání, osvědit více citlivosti pro atmosféru jednotlivých scén a přesněji komponovat celé představení rytmicky.

Hlavní proud besedy se nesl ve smyslu potřeby hledání životního názoru a jeho vyjádření divadelními prostředky. Konkrétně: nestáčí, abychom Gogolovy hrdiny, představitele nám cizí sto třicet roků staré ruské společnosti, jen karikovali, ale musíme hledat souvislosti mezi jejich názory, vlastnostmi a postoji k životu a tímž dnes u nás, v naší společnosti — v nás. Jinak řečeno: neodsuzovat a neostouzet člověka, lidi jako takové, ale postihovat a hodnotit dobré a zlé, jež v sobě nesou. Divák se pak stane účastníkem nesmírně zajímavého procesu poznání a divadlo politickou tribunou.

Tento zásadní názor byl v bohaté oboustranné diskusi precizován konkrétními rozbory herecké a režijní práce a výsledkem jednání byla vzájemná dohoda, že soubor při studiu inscenace v budoucnu vyhledá odbornou pomoc včas. Zatím totiž nalézala výraz jen v dílčích korigujících připomínkách hostujících profesionálních umělců při generální zkoušce a v praktickém hodnocení soutěžní komisí, které podle slov režiséra soubor dezorientovaly.

Soubor je přizván k účasti na celostátní přehlídce souborů odborového svazu lučba, která se koná letos na jaře v Ostravě jako XIII. ročník známého Hrušovského divadelního jara. Tam tedy bude moci ukázat, zda v další práci na hře stačil prakticky uplatnit připomínky a rady, s nimiž se při besedě po představení cele ztotožnil.

J. Černý



Členové hradeckého Studia při text-appealu

TEXT - APPEAL VERSUS KANADA

V podvečer 20. února v 18 hodin středo-evropského času odpískali v Brně švédský a sovětský rozhodčí začátek zápasu ČSSR — Kanada. Ve stejnou minutu téhož dne začínal v Hradci Králové první text-appeal, pořádaný Osvětovým domem a Parkem kultury a oddechu ve spolupráci s redakcí Repertoáru malé scény. Otázka, vyslovená i nevyslovená, zněla: kdo vyhraje v tomto zdánlivě nerovném boji — osvědčené národní hokejové mužstvo ve svém prvním letošním zápase s Kanadou, nebo slova neznámých autorů povídek, písniček a scének? Skeptikové, k nimž patřil i autor těchto řádek, říkali, že kavárna Central bude v šest hodin prázdná, protože mladí budou sedět u televizorů.

V 18 hodin onoho památného dne prvního hradeckého text-appealu byla kavárna plná do posledního místa. Mladí lidé, čekající na začátek, nevypadali jako zavilí nepřátelé sportu. A přece přišli.

Prvá část patřila slovesným autorům, jejichž práce byly oceněny v soutěži Východo-českého kraje. V podání členů hradeckého studia se ozvaly verše, povídky, scénky a bleauty, které prošly sítím poroty a byly odměněny cenou nebo čestným uznáním. Škoda, že autoři — s výjimkou jednoho — nemohli na vlastní uši slyšet ohlas mladého obecenstva. V mnohém by se byli poučili.

Okénko hostů, které obstarali Jan Martinec, Pavel Bošek a Jiří Bílý, zaneslo do hradecké kavárny mládeže onen typický rys text-appealů jako autorského čtení, autorské prověrky napsaného textu.

Závěr večera patřil zajímavému pokusu: písňový text, oceněný v soutěži, byl svěřen třem skladatelům ke zhudebnění. Obecenstvo samo rozhodlo o nejúspěšnější skladbě. Blues zde porazilo twist, stejně jako text-appeal Kanadu.

Hradečtí dodali večerní slavnostně oficiální ráz, který však vnesl do kavárny určitý odstup mezi pódium a diváky. Text-appeal však vyžaduje neoficiálnost, domácí prostředí. Přijde autor a přečte, co napsal. Divák se směje, nadává, hádá, chválí nebo spí — není však pouze zdvořilým posluchačem, který se cítí povinen zatleskat, protože ví, že se to patří.

Hradecký pokus byl záslužný, potřebný a odvážný v tom, že se nebal hokejové konkurence. Do budoucna se přimlouvám, aby tyto večery byly neformální, bez atmosféry divadelního představení a pocitu, že sedíme v kavárně, v níž se bude po skončení programu tančit: ať jsou to laboratoře s otevřenými dveřmi, kam si přijde poslechnout nové věci každý zájemce a kde si autoři z reakce posluchačů a v debatě s nimi ověří své práce.

N. Šeda

I. ÚVOD — VÝKLAD POJMŮ

V současné době probíhají diskuse o významu, smyslu a poslání lidové umělecké tvořivosti v podmínkách socialismu. Hledá se vztah mezi lidovou uměleckou tvořivostí a profesionálním uměním. Názory jsou značně nejednotné už proto, že problematika lidové umělecké tvořivosti se nikdo soustavně nevěnoval. Přitom pro další vývoj lidové umělecké tvořivosti je nezbytně nutné objasnit si její podstatu, najít její specifickou a provést srovnání s profesionálním uměním.

Ve snaze dobrat se nějakých závěrů chci již na tomto místě objasnit některé pojmy, s nimiž budu dále operovat. Činím tak proto, že mnohé běžně užívané pojmy v této oblasti jsou značně konfusní a dochází tak často k významovým zmatkům.

Je to už především sám termín *lidová umělecká tvořivost*. Tímto termínem rozumím toliko *proces umělecké tvorby*, který je charakterizován blíže přidavným jménem — *lidová*, což mně označuje osobu tvůrce v tom smyslu, že jde o tvůrce *netvořícího z povolání, ale vedle svého jiného povolání*, tedy amatéra, který se tvorbě věnuje pro vlastní radost, lásku, zábavu, poznání atd.

Výsledkem procesu tvorby lidového tvůrce může za jistých okolností být umělecké dílo. Souhrn uměleckých děl, vzniklých v lidové umělecké tvořivosti, je potom uměním. Jiný význam pojmu lidové umění nedávám (u různých autorů tento pojem chápán různě:

a) umění určené lidu, b) umění vyjadřující názory lidu, pokrok atd., c) umění menší hodnoty, d) umění určitého žánru — folklór apod.).

Rozoznávám tedy *lidovou uměleckou tvořivost* a *profesionální uměleckou tvořivost* jako *procesy tvorby různých tvůrců* (amatérů a profesionálů) a *dále lidové umění* a *profesionální umění* jako *souhrn výsledků oněch procesů tvorby*.

Vzhledem k tomu, že umění je specifický odraz skutečnosti s funkcí poznávací, estetickou a tím i společenskou, mám za to, že *umělecké dílo*, pokud vznikne a splňuje tyto funkce, *není závislé na tom, zda tvůrcem je profesionální umělec, tedy člověk, který se umělecké tvorbě věnuje jako svému zaměstnání, nebo lidový umělec, tedy člověk, který se umělecké tvorbě věnuje mimo své jiné zaměstnání*. To je evidentní a v tom směru nelze vidět žádné rozdíly, pokud problém zkoumáme z hlediska, zda jde o umění či neumění. *Rozdíly, které tu ovšem jsou, jsou jiného druhu*. Týkají se například *žánru umění*, což plyne z toho, že v tom kterém historickém období si lidový umělec zužíval oblast svých vyjadřovacích prostředků, aby je mohli mistrovsky zvládnout. To je však speciální otázka, kterou se dál v těchto souvislostech zabývat nebudu, která ovšem je nesmírně zajímavá ve svém vývojovém pohledu. Dnes totiž lidová umělecká tvořivost prakticky tvoří ve stejných žánrech jako profesionální umělecká tvořivost.

Lidové umění a profesionální umění tvoří tedy *jednotu*, nelze je od sebe oddělovat, vzájemně se ovlivňují, úzce spolu souvisejí a ve své jednotě vytvářejí *jedno jediné umění jako souhrn uměleckých děl*. Z toho, co bylo řečeno, vyplývá, že je možno srovnávat a hledat specifickou toliko v rovině lidové umělecké tvořivosti a profesionální umělecké tvořivosti a lidového umění a profesionálního umění. Nelze totiž srovnávat na jedné straně proces a na druhé straně výsledek procesu.

Vzhledem k tomu, že vznikne-li umělecké dílo, je nerozhodné, kdo byl jeho tvůrcem, a rozdíly mezi lidovým uměním a profesionálním uměním můžeme nacházet toliko v jiné rovině, než v rovině, zda jde či nejde o umění, domnívám se, že *těžiště problému, v němž lze objevit specifickou, je především v procesu tvorby*. Protože předpokladem procesu umělecké tvorby, a jejího výsledku je tvůrce-člověk, je jen logické, že je nutno vyjít při celém zkoumání z otázky, proč vůbec k umělecké tvorbě člověk přistupuje, proč k ní přistupuje profesionální umělec, proč k ní přistupuje lidový umělec-amatér.

II. S JAKÝM CÍLEM PŘÍSTUPUJE K TVORBĚ AMATÉR A PROFESIONÁL

Proč tedy profesionální umělec přistupuje k umělecké tvorbě? Proto, že chce a musí, má-li mít společenskou oprávnění k existenci, vytvořit umělecké dílo, které je předmětem konsumce. Kdyby totiž z jeho umělecké tvorby nevznikl výsledek objektivizovaný v podobě uměleckého díla a zůstal by jen by výsledek umělecké tvorby objektivizovaný v trvalých stopách v jeho vědomí, ztrácí takový profesionální umělec společenskou oprávnění, stává se zbytečným. Vždyť proto mu společnost umožňuje z profese se zabývat uměleckou tvorbou, aby vznikala umělecká díla, jež společnost bude konsumovat.

Jak je tomu u lidového umělce? Jde o člověka, který *produkuje v jiné oblasti než umělecké* a kde jest také dán jeho společenský význam ve výsledcích této neumělecké tvorby. Jestliže přistoupí k umělecké tvorbě, pak z hlediska společenského nezáleží na tom, zda vznikne umělecké dílo, a po pravdě řečeno toto vzniká zcela výjimečně. Obvyklým a nejčastějším výsledkem procesu jeho umělecké tvorby jsou právě *oně trvalé stopy v jeho vědomí*. To je také příčina, pro kterou lidový umělec-amatér přistupuje k procesu umělecké tvorby, i když si to obvykle neuvědomuje. Společenský význam jeho umělecké tvorby není *jen* ve vzniku lidového umění, ale v tom, že lidový umělec v průběhu umělecké tvorby *poznává svět, své estetické vztahy k němu, poznává své společenské postavení*, což při množství lidových umělců-amatérů není společensky bezvýznamné.

III. POZNÁNÍ, ESTETICKÝ VZTAH KE SKUTEČNOSTI A Z OBOJÍHO PLYNOUCÍ SPOLEČENSKÝ CHARAKTER UMĚNÍ, ZEJMÉNA Z HLEDISKA UMĚLECKÉ TVORBY

Nyní považuji za nutné podrobněji se zabývat otázkami, na něž jsme v předcházející kapitole narazili, jak je to totiž s funkcí poznání, s estetickou a společenskou funkcí v umění a speciálně v procesu umělecké tvorby.

Půjde o to zjistit:

1. Zda funkce poznání je vyhrazena toliko výsledku umělecké tvorby, který je objektivizován v uměleckém díle a tudíž v okruhu konsumce tohoto uměleckého díla.
2. Zda poznání je obsaženo už v procesu umělecké tvorby a zda trvalé stopy, které vznikají ve vědomí tvůrce jako výsledek, možno považovat za poznání tvůrce.
3. Zda proces umělecké tvorby je důležitý pro vznik estetických vztahů ke skutečnosti.
4. Jaký je vztah procesu umělecké tvorby ke společenské funkci.

Bude nezbytné si zopakovat *základní poznatky z teorie poznání*. Víme, že poznání je jistý druh odrazu, který je relativně správný, relativně nový a určitý. Leninská teorie odrazu, speciálně učení o třech členech poznání a třech momentech poznání, nám říká, že předpokladem každého procesu odrazu je předmět, dále tu musí být člověk se svým mozkem jako nejvyšším produktem přírody a konečně tu je forma odrazu v poznání člověka. Tři momenty poznání pak jsou vyjádřeny Leninovou větou: *Od živého nazírání k abstraktnímu myšlení a od něho k praxi* — taková je dialektická cesta pravdy poznání objektivní reality. (V. I. Lenin, *Filosofické sešity*.) Tyto základní poučky musíme mít na mysli při zkoumání položených otázek. Není pochyb, že otázky poznání v umění nutno řešit z hlediska dvou rovin. Jiná situace je u umělce-tvůrce, jiná u konsumenta uměleckého díla. Pokud vznikne umělecké dílo a je konsumováno, je samo objektem odrazu, subjektem odrazu je konsument a formou odrazu jsou trvalé stopy ve vědomí konsumenta. Zde je otázka celkem jasná, i když by mohlo být diskutováno o třetím členu odrazu, to je formě odrazu, ale nepochybně i vzniklé představy (trvalé stopy ve vědomí konsumenta) jsou formou odrazu. Stejně tak jsou dány i tři momenty poznání. Je třeba jen dodat, že se hlavně dotýkáji druhého členu odrazu. Konsument (subjekt) smyslově konkrétně vnímá, jde o proces více méně pasivní z hlediska konsumenta — dále zobecňuje od zvláštního k obecnému, jde o proces aktivního pronikání do podstaty — a v praxi se vrací zpět ke konkrétnosti do světa smyslových věm, ovšem aktivita se zachovává. Konsument provádí praxí své poznatky a dokončuje proces poznání.

Jaká je však situace u tvůrce tohoto uměleckého díla. Přijmeme-li tezi, že umění je specifickým odrazem skutečnosti s poznávací funkcí a přijmeme-li nesporně správnou poučku, že poznání je určitý druh odrazu, který je relativně správný, nový a určitý, pak musíme dojít k závěru, že proces uměleckého odrazu musí mít vedle svých specifických znaků i obecné znaky procesu odrazu. Jestliže jsme řekli, že druhý člen procesu odrazu, v němž se uplatňují leninské tři momenty poznání, je z hlediska procesu odrazu členem významným, bude to nutně platit i pro umělecký proces odrazu, zkoumáme-li ho z hlediska gnoseologického. Přitom je nepochybné, že tento druhý člen v procesu odrazu není sám o sobě poznáním, protože musí k němu přistoupit třetí člen, to je objektivní vyjádření nebo forma odrazu. Tímto objektivním vyjádřením mohou být i trvalé stopy ve vědomí tvůrce — vzniklé představy, názory, pojmy atd. Z uvedeného možno dovodit, že druhý člen uměleckého odrazu je právě umělecká tvorba, a ta je tedy nepochybně z hlediska poznání pro samého tvůrce významná.

objekt odrazu	subjekt odrazu	forma odrazu
objekt uměleckého odrazu	umělecká tvorba	umělecké dílo, trvalé stopy ve vědomí tvůrce

Věc je tedy celkem jasná z hledisek položených otázek, pokud vznikne umělecké dílo. Poznává umělec, poznává i konsument. Vznikne-li nezdařené dílo, byl i zde třetí člen objektivně vyjádřen, byť ne ve formě uměleckého díla, a poznává především tvůrce a někdy poznává v omezené míře i konsument, pokud ke konsumci takového neuměleckého díla dochází. Často vznikne totiž *dílo, mající vedle poznávací funkce i důležité poslání společenské, a přece nejde o dílo umělecké* — což je časté při tvorbě amatérů. Nedoje-li k vytvoření díla ani neuměleckého, pak poznání zůstává toliko v okruhu tvůrce. Objektivní vyjádření třetího členu poznání zůstává v oblasti trvalých stop ve vědomí tvůrce, jde o jeho představy a dojmy, případně názory, k nimž dochází jako k výsledku tvorby.

Z uvedeného rozboru plynou tedy tyto závěry:

1. Poznání v procesu uměleckého odrazu není vyhrazeno toliko okruhu konsumce uměleckého díla. Trvalé stopy, které vznikají ve vědomí člověka v procesu umělecké tvorby jako jeden z jejích výsledků, je možno považovat za poznání, ať již vznikne nebo nevznikne umělecké dílo, což je právě časté v oblasti amatérů.
2. Proces umělecké tvorby je z hlediska poznání významný, neboť jde o druhý člen procesu poznání, v němž se převážně uplatňují tři momenty poznání (od živého nazírání k abstraktnímu myšlení a od něho k praxi). Sám proces umělecké tvorby poznáním není, musí přistoupit forma poznání (třetí člen), kterou jsou vedle vzniku uměleckého díla i trvalé stopy ve vědomí tvůrce.

Dosavadním rozbořem jsme se tedy snažili dokázat, že proces umělecké tvorby je z hlediska poznání významný, že vede k výsledkům, kterými jsou mimo jiné trvalé stopy ve vědomí tvůrce — člověka, a konečně, že tyto výsledky (poznání tvůrce) jsou společensky důležité při tvorbě amatérů, kdy nejčastěji nedochází ke vzniku uměleckého díla.

V této souvislosti alespoň upozorním na význam umělecké tvorby pro formování estetického vztahu ke skutečnosti u samotného uměleckého tvůrce. U člověka existují rozličné vztahy ke světu, který ho obklopuje (například vědecko-poznávací vztah, etický vztah, náboženský vztah atd.). Existuje i estetický vztah člověka ke skutečnosti. Jeho specifická povaha spočívá jednak ve specifickosti předmětu toho vztahu — tímto specifickým předmětem jsou estetické vlastnosti věcí a jevů, jednak ve specifickosti psychologické, specifické formou projevu a specifickosti společenské funkce.

Specifická psychologická plyne z toho, že estetický vztah ke skutečnosti neexistuje bez jistého zvláštního druhu zážitku člověka. Na tomto estetickém zážitku se podílí jak smyslové vnímání estetických vlastností věcí, které je předpokladem, tak činnost rozumu, citu a vůle. Současně estetický vztah ke skutečnosti nemá jen fyziologický charakter, ale výrazný charakter společenský, což ostatně plyne ze schopnosti smyslu odrážet společenský obsah jevů a věcí.

Specifická estetického vztahu ke skutečnosti je tedy vedle specifického předmětu tohoto vztahu dána jednotou myšlení, citu a vůle. Tyto tři složky, vycházející ze smyslového vnímání, tvoří podklad estetického zážitku, bez něhož není estetický vztah ke skutečnosti možný. Konečně estetický vztah ke skutečnosti je vztahem společenským.

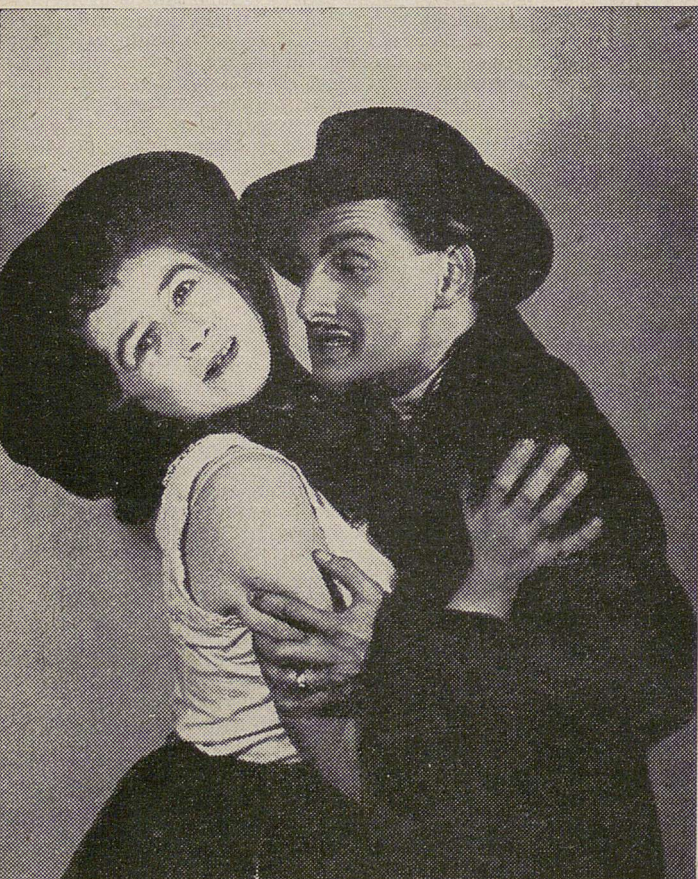
Jak působí proces tvorby na formování estetického vztahu ke skutečnosti? Z toho, co bylo řečeno shora, vyplývá, že estetický vztah ke skutečnosti je aktivní, tvořivý, intelektuální a citově poznání estetických vlastností skutečnosti a těch společenských vztahů, které tvoří obsah estetické vlastnosti.

Učebnice Základy marxisticko-leninské estetiky v této souvislosti uvádí: Člověk se učí poznávat své možnosti přetváření světa přímo ve výrobním procesu. Cítí se tvůrcem; v předmětu, který vytvořil, se těší sám sebou jako svým vlastním obsahem. Tento druhý rys je velmi důležitý. Nemáme žádné jiné vnitřní statky než ty, které jsme získali ve styku se světem. Zde je zdroj duchovního bohatství člověka nerozlučně a nutně spojen s pracovním procesem. Proto je estetický vztah k světu nerozlučně spjat s pracovní činností, s tvorbou, jak o tom krásně hovoří Gorkij... Tvůrčí charakter estetického vztahu ke skutečnosti tedy ukazuje organickou jednotu práce, praktické činnosti a estetického požitku. — Z uvedené citace vyplývá opět význam tvořivé činnosti pro vznik estetického vztahu ke skutečnosti. Je pochopitelné, že při umělecké tvorbě je tomu stejně tak, ba ve zvýšené míře.

Pokud jde o společenskou funkci umění, i zde je významný proces tvorby. Vyplývá to jednak z problematiky poznání jako z jevu společenského, ale především z funkce estetické, protože ta sama má výrazně společenský charakter.

Dokončení podkladového materiálu, jehož autorem je předseda teoretické sekce ÚPSd dr. Z. Kokta, přineseme v příštím čísle — Redakce

Z. Stránský (Horác) a E. Brádková (Winifred) v Brdečkově Limonádovém Joe



O TOM VĚTRNÍKU V

poslední době bylo v denním tisku porůznu vzpomenu zasloužné činnosti avantgardního divadla Větrník. Články vyznívají v tom smyslu, že by mělo být dnes „něco takového“ jako byl Větrník.

Uznává-li se dnes všeobecně potřeba divadla pokusného, je nutno ji formulovat znovu. Znovu vyzbrojit divadlo myšlenkou, že avantgarda je tvorba pokrokové tradice divadelního umění, naplněná myšlenkou socialismu... Divadlo Větrník bylo svým původním zaměřením divadlem pokusným a utvářelo životní pocit mladých lidí své doby. Z jeho středu vyšla řada schopných herců, režisérů, spisovatelů a dalších divadelních pracovníků.

To, co tvoří podstatu divadelní tvorby a práce, tj. inscenační plán režisérů a výtvarníků, část herecká, taneční a hudební, to bývalo stejné jako u ostatních představení jiných divadel. V divadelní práci netkvěla výjimečná zásluha zvláštních, řekněme literárních představení Větrníku. Tkvěla skutečně v literatuře nebo v literátovi, který takovou hru napsal a kterou divadlo přijalo k provedení.

Bývalí členové divadla Větrník nacházejí dnes svou pracovní existenci v celém smyslu divadelní práce a v celé její šíři. A tak také smysl a důvod, aby existovalo pokusné divadlo, je nutno hledat a nacházet právě v tom faktu, že revoluční změny osvobozují vždy nové tvůrčí síly, aby se svobodně uplatnily. V tom smyslu běží nejen o konkrétní příležitost ke svobodné umělecké tvorbě, ale stejně o navázání styků mezi současnou divadelní teorií a praxí. O obrodu divadla básníkem, o současné dramatické básnictví.

Válečné Divadlo pro 99 a poválečný Větrník mají své místo v historii českého divadla jako pokusné scény, v nichž umění tehdejší nastupující divadelní generace vydalo plody skutečně tvořivé režijní a herecké práce. — V divadelku pro 99 uskutečnil soubor elévů bývalé divadelní školy E. F. Buriana např. tyto inscenace: Pokorného Písně Omará pijáka, Mahenovu Husu na provázku, Kubínovy povídky a Přijďte pobejt, Němcovu Sentimentální romanci, Brdečkova Limonádového Joe, Schulzův Peníz z noclehárny, Matěje Kopeckého Vyhranou nevěstu aj. Repertoárový a režijní program vyplýval nejprve z daných podmínek. Z důvodů cenzurních bylo nutno dělat literární jevištní večery, jak byly licencí pro Topičův salon povoleny. Protektorátní cenzura dovozovala hřešit na její slabomyslnost, a tak bylo možné dělat politické divadlo svého druhu. Umělecky vycházel Větrník z předválečné avantgardy a hlavní podmínkou jeho existence tvořily výsledky Burianova vývoje. Je nutno říci, že v tehdejší těžké době nebylo pevného vědomí co a jak dělat. Soubor byl však pevným kolektivem a vynikla v něm řada herců, jako Lukavský, Pleskot, Brodský, Dítě, Horníček, Řehoř, Stránský, Heverle, Bendová, Kopecký, Budín, Zázvorková, Adamová, Nedvěď, Mráz, Kadeřávek, Suchomel, Zámeš, Hrdinová, Brádková, Bok, Kabiček, Deylová, Trunečková, Hofman, jevištní výtvarník Vymazal a další. V celku bylo D pro 99 nesenou myšlenkou dožít se doby, až to praskne, a pak dělat pořádné divadlo.

Podstatu poválečného Větrníku tvořili členové D pro 99. Začínalo se v Rokoku Němcovu Sentimentální romanci. Nadcházelo uskutečnění protektorátních plánů. Ale čím víc se možnosti v divadelním světě otvíraly, tím tížší věží to doléhalo na soubor. Byly tu i vnitřní překážky — nikdo nebyl tak silný a vyspělý, aby se (vnitřně) rozhodl jen pro tento druh nekonvenčního divadla — i objektivní — před Unorem nebylo jasno, co počít umělecky. Nejdůležitější inscenace byly: Smrt Tarelkinova, Popelka, Osudy dobrého vojáka Švejka, Zelená pastvíska, Vzbuzené zájmy a Tři mušketýři. — V hereckém a režijním projevu byl zdůrazňován prvek fantazie, hravosti, komediantství, což všechno vznikalo ze zdravého poválečného přetlaku uměleckých sil. Tato tvořivost měla v době bojů o divadelní zákon i svůj politický význam. Koncem roku 1946 byla zásahem reakčního ministra školství činnost divadla Větrník v Mozarteu likvidována. Stejným protipokroko-



Vlastimil Brodský v Schulzově Penízu z noclehárny. — Snímky Václava Chocholy z činnosti divadélka Větrník



Z. Dítě (Grimpo), V. Mulač a M. Lancinger (Pistolníci) v Brdečkově Limonádovém Joe

vým zásahem byla později zastavena činnost Honzlova Studia ND, Divadla satiry (pelhřimovských) a Divadla mladých pionýrů. Experimentující složka čs. divadelnictví byla zničena a rozptýlila se v oficiálním divadle. Soubory těchto divadel, které byly složeny jak z absolventů tehdejší konzervatoře, studentů jiných škol, tak také ochotníků, byly rozpuštěny. Předpokládalo se ovšem tehdy všeobecně, že kterýkoliv člen takového souboru umí obstojně recitovat a tančit. Všechny tyto výkonné síly se zařadily do nově budované divadelní sítě profesionálních divadel, aby splynuly s jejich novými úkoly a provozem. Ve sváru společenských sil byla myšlenka na vybudování divadla experimentálního na čas opuštěna.

Jak tedy avantgardní divadlo zřídit?

Švýcarský divadelník Paul Charmont se rozhodl založit divadlo podobného rázu, jako byl Větrník, Divadlo pro 99, a požádal nás o informace: ... jde o repertoár, členstvo, vstupné, jakož i o veškeré ostatní údaje. Případně nám naznačte, kde bychom mohli ještě získat fotografický materiál a programy.

Zbytečně bych popíral, jak mně tato zpráva zalichotila. Když jsem si uvědomil naše poměry, bez odkladu jsem se vžil do postavení pana Paula Charmonta. Jeho frapantní situace mi uložila, abych ihned zasedl ke stolu a poskytl mu, pokud mé podlomené síly stačí, žádané „informace, jakož i veškeré ostatní údaje“, a to bez tlumočnicka.

Jak zřídit avantgardní divadlo? Předně ponechme stranou psychologickou stránku této otázky, neboť bychom se nutně museli zabývat povahopisnou studií člověka, který je si schopen takovou otázku položit.

Jsou knihy jako *Domácí všeměhl nebo Zlatá pokladnice receptů, které pojednávají například o tom, jak zřídit domácí lékárničku s první pomocí. A podobně jest nám pojednati ve smyslu svrchu položené otázky. Tedy za prvé:*

Při zřizování divadla avantgardního si počínáme stejně



V. BRODSKÝ - ŠVEJK

Je těžko rozumem pochopitelné, že tento vklad včetně nedostatečných zkušeností hereckých, organizačních a všech jiných, včetně 150 korun čistého majetku všech členů, může tvořit reálnou základnu pro zřízení avantgardního divadla.

Máme-li však zevrubně pojednat o tématu, nesmíme pominout žádoucí z těchto podřadných maličkostí, jejichž význam je jen zdánlivě výjimečný.

Jakmile máme reálnou základnu, je z polovičky vyhráno. Znamená to, že máme místnost, otop a osvětlení a povolení nadřazených úřadů k zahájení rozsáhlé obrodné činnosti. Zbývá jedině určit vstupné, a to pokud možno nejvyšší vzhledem k stávající měně.

Ted' nám již nic nestojí v cestě, abychom konečně vylepili plakáty. Potom teprve na společné poradě všeho členstva přistoupíme k úkolům ideové nadstavby. Protože každý člen uměleckého souboru má zároveň rozsáhlou a nevymezenou funkci organizační, dochází na této poradě samozřejmě k názorovým rozporům. Po několika hodinách debaty se však lehce překonají s tím, že bude nutno veřejně vystoupit. Hrajeme za tím účelem kus, který nás baví. Zvolili jsme tedy hru o nešťastné lásce. Po pečlivých přípravách se všichni účinkující vypnou k nelidským výkonům. Obecenstvo, které představují přibuzní všech členů a několik nahodilých chodců, krčí uvážlivě rameny, aniž si uvědomuje, že tak přilévá olej do ohně. První fiasko jsme šťastně překonali. Můžeme tedy s jistým uspokojením prohlásit ono avantgardní divadlo za zřízené.

Pravíte, že jsem dosud nic nepověděl o členstvu a repertoáru? Členstvo i repertoár podléhá tak zvanému procentu tříbení. Neboť každý jednotlivec, přestože se na něj dostává rovným dílem z příjmu denní pokladny, je nástrojem určitých obecných sil, které určují jeho soukromý osud, vedou jej na scesti, nebo mu předpisují dráhu úspěšného koryfeje. Veškeré členstvo se vcelku s pochopením podřizuje zákonům zrození a smrti.

Co se týče repertoáru, upravujeme jej tak, aby obchodní stránka provozu avantgardního divadla, podložená známou devizou nabídky a poptávky, přijala funkce společensky opravné. Obrátíme se za tím účelem na místní opomíjené básníky dramatické, kteří neodmítnou a přispějí svou trochou do mlýna. Jejich vděčnost za případné provedení jejich her je bezmezná a bývá častým zdrojem pomyslných zásluh a obecně prospěšných funkcí.

A tu mě napadá, že také avantgardní divadlo je podrobeno kritice. Jakékoli kritice čelíme. Čelíme jí vytrvale, což také patří k prestižní otázce zřizování avantgardního divadla.

Nesmíme však lehkomyšlně zamlčet, že činnost divadla, jakkoli je provázena mimořádnými úspěchy a bezmezným obdivem, je spojena zároveň s krutým pronásledováním a nebezpečím. I tomuto pronásledování ze strany úřadů i zavilých soukromníků čelíme zvýšenou pozorností na ohrožených úsecích zájmů avantgardního divadla. A nepředbím událostem, položí-li si v této souvislosti otázku konečnou: Jak likvidovat avantgardní divadlo? Krátce a výstižně řečeno, počínáme si opačným způsobem, než tomu bylo při jeho zřizování.

Doufám tedy, že jsem vše náležitě popsal, obdařil pana Paula Charmonta ze Švýcarska prospěšnými informacemi, přestože jsem zdaleka neřekl všechno, co vím.

Jestliže by však kdokoli usuzoval, že stavím otázku zřízení avantgardního divadla příliš idealisticky, mohu jej jen ujistit, že tak činím právě proto, že vím, jak mnoho a mnohé (ne-li vše) záleží od lidí. Uvidí také sám, jak veliký je rozdíl mezi

jako bychom zřizovali divadlo veskrze konvenční. Vodítkem nám jsou (jak ani jinak býti nemůže) organizační základy a principy dosud vžitě a k všeobecné spokojenosti používané. Jsou to zásady správné, zaměstnavatelské, tj. mzdové, a snad i jiné. Není třeba zvláště podotýkat, že čím větší důraz položíme na konvenční stránku věci, tím snadněji dostáváme její avantgardní pozitivní smysl i určení. Neboť nepochybujeme ani na okamžik o tom, že v praxi zřizování jakéhokoli divadla naráží na spoustu překážek, že se vyskytnou pochopitelné nesnáze v podobě nepochopení určitých činitelů, které jsou konečně prvopočátečním stadiem i jistou zárukou rozkvětu a trvání všech avantgardních divadel. Záleží tedy na tom, jak tyto nesnáze překonáváme, s jakou silou nezdolného optimismu se jim dovedeme postavit.

Mějme zvláště dobře na paměti, aby tento nezdolný optimismus a neuhasitelné nadšení prosvycovalo ustavičně každý nerv všeho členstva od techniky přes slečnu pokladní až k pronajimateli divadelní provozovny.

Jednou z důležitých povšechných otázek je, kdy se avantgardnímu divadlu daří a kdy nikoliv. Po pravdě je nutno říci, že nejvýhodnější dobou je čas světových katastrof, živelných i umělých, čas válek i čas válečných psychóz, čas neštěstí, který shromažďuje nevyčerpatelné zásoby obecenstva. Jako další výhodný termín ke zřizování lze uvést podzimní období, kdy nastávají chladné večery a hodně prší.

Zde se mi konečně naskytá příležitost vzpomenout vlastních zkušeností toho druhu a doložit je fakty dnes již historickými.

Válečná litice v roce 1941 zuřila neztenčenou silou. Ohlas hrůzy bitevní vravy se šířil pražskými ulicemi. Zběsilí okupanti zavírali, na co přišli. Zavřeli vysoké školy, pozavírali občany, zavřeli divadlo E. F. Buriana. Na pražskou mládež dolehlo zoufalství. Nebyly ani tancovačky, takže všechno, co bývalo, se ztrácelo, a jak tomu v těch mladých letech bývá, její život pozbyl dřívějšího smyslu. Učila se tedy v těch dobách úzce kolaborovat a ze zoufalství přišla k divadlu. Říkám vědomě „ze zoufalství“, protože za jiných okolností může avantgardní divadlo vzniknout z předpokladů uměleckého nadání, jindy z touhy po pouhé existenci a podobně. Při zřizování avantgardního divadla, jež neslo název Větrník, divadélko pro 99, tento objektivní životní pocit mravního zoufalství byl jeho zakladatelem.



Zdeněk Rehoř v Němcově Sentimentální romanci a v Schulzově Penízu z noclehárny

idealismem a idealisty. A nepochybuji, že se idealisty naučí při každé vhodné příležitosti proklínat. Necht mu k tomu ve Švýcarsku či kdekoli jinde pomáhá některý z pohanských bohů.

— Potud tedy s humorem, málem šibeničím. —

Náš život prošel složitou společenskou proměnou, přijal nové formy, a tak avantgardní divadelnictví se rozbíhá novými směry. Přesto, jak již bylo úvodem konstatováno, nemá dnes naše divadelnictví té pokusné scény, která by dovolovala vyjádřit současné umělecké snahy našich spisovatelů a tvůrčích divadelních pracovníků prakticky.

Je nutno se domnívat, že je zapotřebí ustavit takový divadelní celek, který by byl schopen podobnou funkci v našem divadelním životě plnit a stal by se soutěžní tribunou básníků, výtvarníků

a hudebníků. Tribunou hospodářsky zajištěnou a za tvořivé účasti kritiky morálně a politicky podepřenou.

Vývoj našeho kulturního života jen dokazuje, že experimentální divadlo má své široké opodstatnění v hledání nových cest směrem k divadlu lidovému, k uskutečňování obrody divadla v duchu komunismu a v široké problematice výchovy diváka směrem k divadlu. Když v roce 1940 vyšel první díl K. S. Stanislavského Můj život v umění, žili jsme stržení poselstvím této obdivuhodné studny zkušeností. A svou pochodň jsme nesli do dnešních časů ve vší slotě a nepohodě. Nikoho z nás nemrzí, že jsme prošli obtížnými začátky, které nás naučily stranit životu a pokroku ve jménu srozumitelnosti díla.

JOSEF ŠMÍDA



Záběry z inscenací Březovského Nebezpečného věku, Luckeho Sklepu a Goetzova Domu v Montevideu jsou z činnosti divadelního souboru Tyl v Drahotuších

STOLETÉ JUBILEUM OBYČEJNÉHO SOUBORU

„V Drahotuších projevoval se zájem o spolkové hnutí a v roce 1863 založen čtenářsko-hospodářský spolek Přemysl, v němž se sdružovali drahotušští občané všech složek, bez dnešní nevraživosti. V Přemyslu pěstovalo se divadlo, zpěv, hudba a také čtenářů českých knih přibývalo...“ píše v publikaci Drahotuše město Karel Žurek.

Drahotušští ochotníci tedy letos oslaví 100 let ochotnické práce. Takové jubileum dává vždy příčinu k zamyšlení a nutí rekapitulovat, srovnávat a hodnotit. Podívejme se aspoň letmo nejprve na vývoj ochotnického hnutí v Drahotuších za těch sto let. Byli to především studenti, kteří začali v Drahotuších provozovat divadlo pro ochotnicku, až do roku 1903, kdy se ohlásili poprvé ochotníci sokolští. Repertoár? Raupachův Mlynář a jeho dítě, brí Mrštíků Maryša, Preissové Gazdina roba, Šamberkův Josef Kajetán Tyl, Tytlův Jan Hus, ale také Otec Kondelík a zef Vejvara a operety U bílého koníčka, Dražba na nevěstu a jiné. Koncem první světové války se dělničtí ochotníci pokoušeli o založení dělnického divadla, ale jejich divadlo živořilo, až zaniklo, a většina členů vstoupila do dramatického odboru TJ Sokol.

Roztříštěnost a různá politická a náboženská příslušnost vedla k řevnivosti mezi ochotníky sokolskými a orelskými; později přibyl ještě soubor hudebníků, který hrál výhradně operety. I když se dramatický odbor Sokola snažil uvádět dobré hry, nakonec podlehl konkurenčnímu boji a přizpůboval svůj repertoár ostatním souborům. Co se hrálo? Nížkovského Pytel neštěstí, Zajíčovo drama Věřme v nový svět, Štěpánka Kamaráde, kde jsi?, Hanáková opereta Frajerečka, Starého-Fora Z českých mlýnů a nakonec

Ingrišova opereta Kuřátko. Orelští ochotníci uváděli hry s náboženskou tematikou Před požehnáním, Pasačka z Lurd a jiné. Postupem času však přecházeli z činoherního repertoáru nevalných hodnot na operetní žánr; jaké hodnoty to byly, ukazuje několik názvů: Marina od pěchoty, Čestíčka k nebi, Námořníkův sen, Krásná Danaris, Rampula poštmistrem, Za humny je veselo, Mé štěstí má zlaté vlasy a další dramatické klenoty... K tomu ještě v roce 1940 ochotníci Odborového sdružení hudebníků přidali U svatého Antoníčka, Okolo rybníka a Na tý louce zelený.

Tento stav nemohl být natrvalo udržitelný, když se našli ochotníci, kteří měli náročnější požadavky. Po likvidaci tělocvičných jednot, a tím i jejich dramatických odborů, se poutiví ochotníci sdružili při Místní osvětové komisi a uvedli hru Gabriely Preissové Gazdina roba, ve které vystoupila v roli Evy členka Státního divadla v Moravské Ostravě Karla Vaňková. Hra měla nebyvalý úspěch a byla třikrát reprizována. Další hra, Faltisova Veronika, dosáhla čtyř vyprodaných repríz jen v Drahotuších. A to už bylo co říci. Tomu se nevyrovnaly „úspěchy“ ani těch nejpopulárnějších operet. Potom přišly na řadu Lovričův Podivný pán, Jiráskův Otec a Tomanův Svět bez oken. V soutěži Středomoravského okrsku ÚMDOČ soubor skončil ve sk. II (pokročilý soubory) na druhém místě. Bylo to poprvé v historii drahotušských ochotníků, kdy změřili své síly s jinými soubory. A co bylo příčinou úspěchu? Především kázeň, dochvilnost, trpělivost. Trvalo se na tom, aby role byly opravdu studovány, aby postavy vytvářené na jevišti byly skutečnými lidmi, kterým divák věří. A ještě jeden

důležitý fakt: každé představení se kriticky hodnotilo, vyzvedly se dobré výkony a poukázalo se i na chyby. Soubor si těmito besedami zvykl na kritická hodnocení a snažil se nedostatky odstraňovat. Domnívám se, že tato etapa patřila k nejlepším a nejaktivnějším létům drahotušských ochotníků.

Po osvobození většina členů odešla za svým povoláním nebo na studie a soubor začal znovu. Byla utvořena Divadelní jednotka Tyl, která měla soustředit všechny ochotníky. Přestože se začaly prosazovat tendence [T] Orel, aby opět hrál „kdo chce a jak chce“, Tyl udržel prvenství a získal většinu dobře smýšlejících ochotníků. Na podzim roku 1945 uvádí slavnostní premiéru Šamberkova Josefa Kajetána Tyla, na jaře 1947 premiéru jevištní básně mladého autora O. Bosáka Bloudění, s níž skončil v soutěži okrsku J. Kříčky na prvním místě. Následovaly další hry, mj. Čapková Matka. Odchod vedoucího souboru a převedení souboru do TJ Sokol bylo pak příčinou stagnace. Jen ochotníci Orla a OSH hrají své oblíbené operety — až do roku 1947. — A nehraje se...

V roce 1950 pokouší se Sbor dobrovolných hasičů s některými členy souboru Tyl oživit divadelní činnost a uvádí Rachlíkova Kulového krále a Klicperova Zlého jelena. Poprvé pořádají zájezdy. Ale režisér souboru odchází... a opět se nehraje. Po čase se režisér vrací, začíná se znovu hrát a hraje se dodnes. Hraje se, protože je zde společenská potřeba ochotnického divadla a nejbližší profesionální divadla jsou vzdálena 40 km.

Soubor je začleněn v osvětové besedě; ta však se souborem počítá jen jako s výdělečnou složkou a nedovedla mu zajistit ani přístavbu šaten a skladu pro jevištní zařízení,

přestože soubor uskuteční za rok 10—15 představení. Technické vybavení jeví, které Drahotušským mnozí závidí, bylo pořízeno brigádníky z finančních prostředků souboru. Od svého zřizovatele nedostává soubor žádnou finanční podporu. Projekt na přístavbu šaten leží tři roky na MNV a nebyl dosud realizován. Jediná šatna byla uvolněna novému nájemci pohostinství jako součást bytu. A tak není ani šatna pro herce, ani pro odložení oděvů.

Soubor má 35 členů o průměrném věku 27 let: 14 dělníků, 10 úředníků a techniků, 3 učitele, 8 ostatních povolání. Většina členů je veřejně činná — v MNV, ve výboru žen, v poradním sboru pro divadlo, ve stranických i odborových organizacích. Dva mladí členové souboru pracují brigádnicky v dolech OKR v Ostravě. Jedenáct členů absolvovalo základní školení. Odebírá se 7 výtisků Ochotnického divadla, 1 Divadelní noviny a další divadelní literatura pro soukromé studium. Soubor má zájem o veškeré dění v obci a uzavírá každým rokem hodnotné závazky. Ke XII. sjezdu strany uzavřel závazek, že jeho členové odpracují 120 hodin na zvelebení města, ve špičkových žánrových pracích a při nočním výmlatu. Závazek byl překročen: odpracovalo se 281 hodin. Na přístavbě šaten se členové souboru zavazují odpracovat 1500 hodin a dávají k dispozici 10 000 Kčs z vlastních kulturních akcí. Soubor pořádá zájezdy do profesionálních divadel i na festivalová představení ochotníků, každým rokem pořádá svůj společenský ples. Stará se i o výchovu svých mladých členů: jedenkrát za rok uvádí s nejmladšími divadla poezie; posledně to bylo pásmo z veršů F. L. Celakovského, K. J. Erbena a F. Hrubého. Režiséři jsou čtyři, společně sestavují dramaturgický plán souboru, který předkládají členské schůzi ke schválení; jeden z nich se věnuje malým formám.

Co říci o divácích? Většina jich je z řad zemědělců a průmyslových zaměstnanců. Soubor má rád své diváky, snaží se jim hrát dobré divadlo, ale ne vždy si navzájem dobře rozumějí. Pochybený repertoár minulých let, náboženské a jiné předsudky měly velký vliv na výchovu diváků, a také proto se těžko smířovali se současnými hrami. Jestliže před léty byly premiéry vyprodány a každá hra reprízována nejméně jedenkrát, dnes již musí soubor přemýšlet, zda se opakování hry vyplatí. Zajišťuje si proto návštěvnost nábořem v JZD a místních průmyslových a družstevních závodech a provozovnách. Dnešní průměrná návštěva představení činí asi 200 diváků.

Jedním z hlavních kladů souboru je skutečnost, že pracuje vytváře přes všechny potíže, jako je směnnost, fluktuace mladých, nevhodné zkušební místnosti, lhostejnost ze strany zřizovatele; skoro všichni členové souboru dojíždějí za svým zaměstnáním mimo bydliště. Počítá a pracuje s mládeží, i když ze strany ČSM není pochopení. Je iniciátorem většiny kulturních i společenských akcí v místě a jeho vystoupení jsou sledována nejen divadelními příznivci, ale i ostatními občany se zájmem. Má schopné a obětavé pracovníky: Marie Malíková, která v Tomanově Slovanském nebi hrála Zlatou bábu, chodila ze zkoušek na noční směny, ze směny do školy (studuje) a ze školy přímo na zkoušku a teprve domů; to je příkladná obětavost. Členové souboru vypomáhají při různých akcích pořádaných jinými složkami NF i školou; se školním souborem uzavřeli patronátní smlouvu, v níž se zavazují, že mu budou nápomocni při studiu her a výrobě scén, že mu budou zapůjčovat jevištní a světelné zařízení a uskuteční jednou za rok společné vystoupení.

Soubor má i své nedostatky. Jedním z nich je to, že režiséři nemají hlubší divadelní vzdělání, a přece se dalšímu školení brání. Nezajímají se dost o divadelní život, málo navštěvují divadla, ať profesionální, nebo ochotnická, a myslí, že sledování televizních inscenací postačí jejich divadelnímu růstu. Také jejich snaha uskutečnit představení za 4—6 týdnů (šidí hlavně čtené zkoušky u stolu) škodí umělecké činnosti souboru. Dalším nedostatkem je výtvarná stránka představení. Režiséři a výtvarníci si věc ulehčují tím, že odkoupí scénu od souboru, který hru hrál; soubor tím sice ušetří, ale je zde nebezpečí pohodlnosti a kopírování. Režiséři by se také neměli vyhýbat hrám s větším obsazením a více scénami. Měli by si uvědomit, že členy

souboru je třeba stále zaměstnávat a dát jim co nejvíce příležitosti hrát. Budou-li se hrát jen hry s malým obsazením, a přitom jen s nejlepšími herci, sotva se vzbudí zájem a nadšení mladých členů souboru, kterým se dává ve skutečnosti možnost zahrát si jenom jednou za rok. Mělo by se stát zásadou zaměstnávat mladé v každé inscenaci. Problémem zůstává i spolupráce s profesionálními umělci, kdysi slibně započatá, avšak z finančních důvodů neúspěšná; snad si soubor i tento problém vyřeší. Není to ani zcela v pořádku se vztahem souboru ke zřizovateli — osvětové besedě a kulturní školské komisi, jejichž funkcionáři by si měli uvědomit, že soubor má především plnit své společenské a politické poslání; v tom by jej měli podporovat, a ne s ním počítat jen jako se složkou, která získává finanční prostředky pro udržování provozu OB. Měli by také usilovat o to, aby konečně členové souboru měli kde zkoušet a nemuseli mrznout v nevytopeném sále. Zlepšení vzájemných vztahů by přivítali všichni členové souboru.

Pročítáme-li kroniku souboru, zjišťujeme, že měl svá údobí plná vzruchu a činnosti práce, ale měl i své bolesti a potíže, se kterými se rval a jimž mnohdy podléhal. Za posledních sedm let však vykonal kus dobré, poctivé a plodné práce. Uvedl mj. Tylovu Paličovu dceru, večer Čechovových aktovek, historickou hru místního autora V. Dragouna Jan Adam z Víckova, Benedettiho Dobrou noc, Patricie, Ůrsiho Černý ventilátor, Luckeho Sklep, Tomanovo Slovanské nebe a Brežněvského Nebezpečný věk. Repertoár ukazuje, že soubor myslí svou prací vážně. A úspě-

chy, jaké měly hry Dobrou noc, Patricie (v titulní roli hostovala členka Divadla O. Stibora z Olomouce Slávka Budínová), Nebezpečný věk a zvláště Sklep (s touto inscenací soubor zvítězil na I. okresním festivalu Pobečví a probojoval se na krajskou přehlídku do Litvle), nebyly náhodné. Tyto inscenace snesly nejpřísnější měřítko kladené na pokročilé ochotnické soubory. Pro letošní jubilejní rok byl pověřen okresním poradním sborem organizovat 4. okresní festival Pobečví v Drahotuších, uvede Blažkovo Třetí přání, Tylovu Tvrdohlavou ženu a večer poezie. Uspořádá výstavku dokumentů, fotografií, plakátů, režijních knih, spojenou s výstavou divadelní literatury. Za zmínku ještě stojí, že usiluje o zřízení společného kulturního klubu (Závody mechanizace a automatizace, Prefa, Lipta a případně JZD) a hodlá obnovit Klub přátel divadla a umění. Drahotušský soubor má dobré předpoklady k tomu, aby se jeho práce rok od roku zlepšovala: dovedou-li si v souboru vždy hezky zpřímá říkat pravdu do očí — i když to někdy bolí, sebekriticky přiznávat své chyby a nedostatky, vyzovovat z kritik důsledky a chyby odstraňovat, pak není třeba se obávat, že by kulturní revoluce byla pro Drahotušský jen prázdny mýslím.

A jistě se soubor dočká i toho, že na jeho představení přijdou nejen „skalní“ divadelní příznivci, ale i strastiční funkcionáři, funkcionáři zájmových organizací, poslanci místního národního výboru a pracovníci osvětové besedy. A tento den bude pro drahotušský obyčejný soubor — dnem neobyčejným. CYRIL BLÁHA

Na pět minut s Valtrem Taubem

Nejdříve nám řekněte něco o sobě.

Maturoval jsem v Brně, kde jsem se také narodil, k divadlu jsem se dostal v r. 1927 a byl jsem mu věrný až do roku 1939, kdy jsem se musel uchýlit do emigrace. Ale ani ve Švédsku, kde jsem pracoval jako novinář, jsem si od divadla neodpočinul; recitoval jsem česky, německy, anglicky a švédsky pro politické uprchlíky. Nejoblíbenějším repertoárem byl Haškův Švejk — jednou se mi dokonce povedlo zahrát si jej pod Brechtovou režii.

V roce 1945, po svém návratu do vlasti, jsem působil v Praze jako novinář a dopisovatel zahraničních listů, v r. 1946 jsem byl s naší vládní delegací na pařížské mírové konferenci a v letech 1947—48 jsem pracoval jako vedoucí československé informační kanceláře pro severní země ve Stockholmu. Po návratu ze Švédska jsem působil v ČTK jako redaktor a poté jsem byl jmenován uměleckým vedoucím podniku Československé cirkusy, varieté a lunaparky.

Odtud mě v r. 1953 přitáhl Zdeněk Hofbauer zpět k divadlu — do Plzně a od roku 1954 působím zde, v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého na Smíchově.

Jak se díváte na možnost inscenování Brechtových her na ochotnických jevištích?

Viděl jsem již několik ochotnických představení Brechtových her. Namátkou uvádím Výjimku a pravidlo a Pušky paní Carrarové. Četl jsem také o ochotnických inscenacích Kavkazského křídového kruhu a Matky Kuráže. Ať se však zamýšlím jakkoliv, nemohu najít důvody, proč by ochotníci, respektive neprofesionálové, neměli hrát Brechtovy hry. Vždyť Brecht sám s touto skutečností počítal — vzpomeňme si jenom na jeho styk s ochotníky v New Yorku a konečně i v Dán-

sku, který se týkal právě uvedení jeho her. Pro ochotnické soubory mají Brechtovy hry veliký význam; postavy v nich jsou jasně určeny a vykresleny. Nedají se však inscenovat jako kupříkladu Jirásek, protože myšlenky v nich obsažené jsou u obou autorů tlumočeny zcela odlišnou formou. U Brechta nejde v prvé řadě o to, aby herec na jevišti postavu prožíval, aby se postava před zraky diváka vyvíjela, ale o to, aby se vyvíjel divák sám. Uvedu vám příklad. Ve hře Matka Kuráž neprodává hlavní postava vývoj od prosté matky až k uvědomělé bojovnici (Brecht jí také k tomu nedává možnost), ale má provokovat k vývoji diváka, který se má sám dopracovat k poznání, že války jsou záležitostí bohatých a že chudý člověk na nich může jen prodávat a ztrácet. Tento styl brechtovských inscenací však vyžaduje zkušeného režiséra, což však nemusí být výhradně profesionál, ale člověk, který Brechta dobře zná a správně chápe jeho herecké a inscenační principy.

Jaký byste dal „recept“ ochotnickým souborům, které chtějí hrát Brechtovy hry?

Vyvarujte se přílišného hraní divadla, jenom tak budete moci správně tlumočit Brechtovy názory, hrajte správně v daných společenských podmínkách, teprve pak se vám podaří zachytit jejich myšlenky.

Na závěr vám chci popřát mnoho štěstí a úspěchů v inscenování Brechtových her. Ať se vám práce daří a ať premiéra vyzní vždy tak, jak si to autor přál. Zlomte vaz!

Během rozhovoru fotografoval V. Tachezy



Teta v divadle

JIŘÍ BÍLÝ - PAVEL BOŠEK

4. OBRAZ

AUTOR (*vchází do kanceláře divadla, kde sedí Teta, Jim, Zuzanka — všichni v kostýmech ze současné vesnice. Teta — kulačka, Jim — její synovec, Zuzanka — svazačka ze statku*): Dobrý den. Jsem tu dobře v divadle?

TETA: Přijde na to, v jakým.

AUTOR: Já tu mám mít tu — — premiéru. O té tetě, víte.

TETA: Tak ta teta, to jsem já. Líbalová. (*Podává mu ruku*)

AUTOR: Moc mě těší. Já hledám soudružku...

JIM: Ta přijde za chvíli. Jsou s režisérem na brigádě skrz tu vaši hru. Já jsem nějaký Pepík Rohan, hraju Jeníka.

AUTOR: Těší mě.

TETA: A tohle je náš benjamínek. Včera jí bylo sedmnáct.

ZUZANKA (*pukrle*): Zuzana.

AUTOR: Já vás znám, vy hrajete do televize, že?

ZUZANKA: Jé, vy jste si všim?

JENA (*vchází, má na sobě modráky, na hlavě červený šátek, v ruce bandasku*): Buď zdrav, soudruhu, nemáš chuť na čerstvý mlíko? Vlastnoručně jsem ho nadojila.

AUTOR (*beze slova usedá, je mu zřejmě horší*):

JENA: To jsi nečekal, co? To víš, chceme se na tvou hru setsakra fádne připravit. Je to jednou současná vesnická hra a soudruh režisér trval na tom, že se musíme podrobně seznámit s prostředím. Tak jezdíme na dvě party do jednoho JZD. Nemusíš mít strach, na jevišti budou opravdu zemité, realistický typy.

AUTOR: Proboha, to snad je omyl, já přece nenapsal nic vesnického!

JENA: Napsal, nenapsal. Nesmíš být tak nemístně skromný. Napsal jsi silnou realističtější hru. A prostředí přece nerozhoduje. Lidé jsou všude stejní. Dobří i zlí. V Anglii i v našem Podkerkonosí, kde se odehrává tvoje hra.

AUTOR: Kde?

JENA: Ty se divíš tomu dialektu, víd? No, nevíš se, máme tu už měsíc jednoho dědečka z Jilemnice. Nějaký Halada, brusič. Dřív brousil sklo a teď brousí naši výslovnost.

AUTOR: Prosím tě, soudružko, můžeš mi to vysvětlit?

REŽISÉR (*vejde*): Co? Naši koncepci? Tak se podívej: Potřebujeme hry ze současné vesnice?

JENA: Potřebujeme.

REŽISÉR: Ano, potřebujeme. A tvoje hra tomu byla nejbližší.

AUTOR: Ale já napsal hru z Anglie.

REŽISÉR: Správně, ale kde žili tvoji hrdinové? Na anglickém venkově. A proč máš ty psát o Anglii, když o ní píše Osborne,

Wilde, Shaw, a ne zrovna špatně? Tak jsme tu hru situovali k nám. Na náš český venkov.

JENA: Vždyť naše vesnice kypí přímo životem. Potíže nám dělalo jenom, kam máme tvou hru umístit.

REŽISÉR: Správně. To víš — Slovácko — to je Maryša, Sumava — to jsou Psohlavci, a ty napsal soudruh Jirásek přece dobře, to snad uznáš, Polabí, to je taková fádni rovina. Vojnarka už taky byla napsaná, Kříž u potoka taky —

JENA: A tak nám letos zůstaly volné jenom Kerkonoše. Je tam dersný kraj a laskaví lidé, hory se snoubí s údolím a mají tam rozkošné nářečí.

AUTOR: Podívejte, soudruzi, jak chcete dávat do Kerkonoš lidí, kteří jedí ústřice a chodí ve fraku.

JENA: Kdepak, naši herci jsou raději, když vstupují na jeviště a mohou mít na nohou gumáky a v chřipí vůni chlěvské mrvy, místo aby se potáceli ve fraku a měli prožívat atmosféru připálených ústřic.

REŽISÉR: Náš hrdina raději říká: Máš v troubě krapet kafe?, než aby se ptal: Jsou langusty správně okyseleny?

AUTOR (*zoufale*): Jenže já psal hru o kapitalistické společnosti a jejím rozkladu!

REŽISÉR: Chceš snad popřít, soudruhu, že na naší vesnici nedoznívaly pozůstatky právě této společnosti?

JENA: Proto jsme také pozměnili název hry: Teta — — co je to teta. Je moje? Je tvoje?

Každá taková teta je špatná, individualistická, představující boj rodin, vesnic, nebo zase rodinkaření. A kde jsme my?

REŽISÉR: Ano, kde jsme my? My jsme dál, soudruhu. Ne moje, ne tvoje teta, ale NAŠE teta, nás všech, teta jejich, ale taky všech, ale vždycky teta kolektivní a typická. A proto naše teta je ta jejich teta, která nakonec zákonitě musí podlehnout spalujícímu tempu doby. Protože takový bude osud všech těch jejich tet. A té tvé taky.

(*Tma*)

Na scéně selská jízba. V pozadí na stěně lékárníčka.

TETA (*vchází, následována Lékařem*): Pojďte dál, pane doktore — — a nelekněte se — to víte, už to není takové, jako to bývalo!

LÉKAŘ: Já vím — — nic už není, jako bývalo. Ani my už nejsme to, co jsme byli.

TETA: Máte pravdu, příteli, moc se v tom našem kerkonošském kraji změnilo!

LÉKAŘ: Jenom vy jste stále stejná. Nejkrásnější žena v jilemnickém hejtmanství. A nejobatší statkářka v kraji. Nikde jsem nevidl lepší skubánky než u vás.

TETA: Budete zklamán, milý doktore, už ani ty brambory nejsou jako bývaly.

LÉKAŘ: A co dělá váš synovec Jim?

TETA: Taky se změnil. Odmítá jít studovat do Hradce a dělá tu traktoristu. Vůbec se mi nelíbí. Jako by tím usiloval o můj život. Otravuje mě. Dokonce má — — odpusťte mi ten dersný výraz, doktore, dokonce má i douče. Jakási kermička vepřů jménem Zuzanka.

LÉKAŘ: Bože můj, vy mě děsíte. Jimmy, ten chlapec v námořnickém, a douče? A kermičku? Kam ten svět spěje!

TETA: My staří sem už pomalu ani nepatříme. Co nám zbylo ze života? Pár těch brilliantů, něco zlata a tenhle grunt. A kde jsou lesy? Kde jsou rybníky? Kam se poděly naše stráně? Do pastvinářského družstva.

LÉKAŘ: A záhumenek, nebo jak tomu říkají, ten vám nechali?

TETA: Nemluvíme už o tom. Celý den sama a večer musím poslouchat Jima, který si teď říká Jeník, a dole ze salónu mi udělali agitační středisko. Nejraději bych si lehla do některé té silážní jámy a počkala, až si pro mne přijde ta zubatá s kosou.

KOMORNÍK (*vejde s kosou a Teta se lekne vyzdělých postav*):

LÉKAŘ: Nelekejte se, madame, to je přece Boltin, můj starý dobrý Boltin — už si nevzpomínáte?

TETA: Promiňte, Boltne, polekala jsem se. Nedivte se, v kraji štrajchpudlíků jsme trochu pověrčiví.

KOMORNÍK: Chtěl jsem připravit něco humrových chlebičeků z mchatky, kterou pan doktor přivezl. A tuto věc jsem našel na buffetu.

TETA: To asi Jeník — je stále tak nepořádný — byl ráno obsíknout ječmen. Vidíte, doktore, jaké mám trápení s tím chlapcem. Do smrti se nenaučí, že kosa, zvláště na dolním i horním konci nabroušená, nepatří na buffet.

LÉKAŘ: Zvyknete si, drahá madame, zvyknete. Já si také musel zvyknout na to, že do mé bývalé ordinace přicházejí nemocní z dělnických vrstev. Ale vy máte aspoň pro koho žít, máte tu svého Jima-Jeníka. Ale my s Boltinem už jenom vzpomínáme.

JIM (*vejde. Za ruku vede Zuzanku ve svazácké košili*): Ahoj, teto. Jé, pane doktore, vy jste přijel? Tohle je moje Zuzanka.

ZUZANKA: Já — — co to děláte? Honzo! Koukej, von mi líbá ruku.

JIM: Co je na tom špatného, proč by nemoh políbit ruku pracujícího děvčete! Děláš? Děláš! Ošetřuješ selata? Ošetřuješ! Máš nejlepší chov? Máš!

TETA: Nicméně myslím, jíme...

JIM: Neříkej mi jíme! Proslil jsem tě o to. TETA: Nicméně si myslím, jéne, že aspoň k večeri jste mohli přijít slušnější oblečení.

Tady pan doktor přivezl chatku!

ZUZANKA: Já — — kde ji má? Mohli jsme si ji postavit na Zlatým návrší.

KOMORNÍK: Slečna má nejen úspěchy u selat, ale i samostatný humor.

TETA (*studeně*): Chatka, slečno, není stavění. Ale krab.

JIM: Nech Zuzanku na pokoji, teto. My náhodou kraby jíme pořád. V naší kantýně nic jiného nevaří.

LÉKAŘ: Boltne, můžete nosit na stůl. A tu věc — tu ksu odnese do čeledníku.

KOMORNÍK (*s úklonou odejde, odnášeje kosu jako ták*):



TETA: Je to, milý doktore, žinantní, že si musíte vozit vlastního služebníka. Ale to víte...

JIM: Tak pojďte baštit, já mám hlad jak Hektor po honu.

ZUZANKA (*se hihňá*)

TETA: Jak se to vyjadřuješ, chlapče?

JIM: Nezbylo tam krapet kafe vod snídaň? Že bych si do něj nalámala chleba.

LEKÁŘ: Dnes je humrová majonéza, rokfór, olivy, uherský salám, ementálský sýr, ro-madúr a houby s vejci.

KOMORNÍK (*přináší mísu obložených chle-bíčků, postaví ji na stůl*): Je prostřeno, panstvo. (*Chce odejít*)

JIM: Kampak byste chodil, sedněte si, dnes-ka je slavnostní večer!

TETA: Samozřejmě, Boltne, budete jíst s ná-mi. Rozhodně vás u stolu vidím raději, než někoho, kdo se neumí chovat.

KOMORNÍK (*je dojat*): Madame, ani nevíte, jak jsem dojat vaší šlechetností. Jestli tedy pan doktor dovolí?

LEKÁŘ: Ale, Boltne, to je přece dnes už samozřejmě.

KOMORNÍK (*ještě dojatější, chce políbit dok-torovi ruku*)

LEKÁŘ: No tak, no tak, příteli, nejsme doma! (*Všichni usednou kolem stolu*)

TETA: Tak dobrou chuť, přátelé!

JIM (*vstane*): Ještě moment. Když už teda máme takovou slavnostní baštu, tak bych chtěl nejdřív něco říct. (*K Zuzance tiše*)

Vstaň, jo — my teda se Zuzkou — jsme se dohodli, že se — jako — vemem.

TETA: Jíme! Co to je za hloupé vtipy! Nesnáším to k humrovým chlebíčkům.

ZUZANKA: To nejsou žádné vtipy, paní. To je fakt. Jednak se máme rádi, že jo, a po-tom taky musíme.

KOMORNÍK: Dovolte mi, abych vám blaho-přál jako první. K sňatku i k budoucímu následníku rodu. (*Ukloní se*)

TETA: Jíme! Ty mne chceš zabít! A co stu-die? Co tvůj život! Nikdy ti nedám pože-nání! Vyděním tě!

LEKÁŘ: Obávám se, madame, že s tím vydě-dním...

TETA: Milče, doktore! Chtěla jsem mu dát jídelnu a stylovou ložnici, alkovnu a obraz po strýci Jáchymovi Pokušení svatého Anto-nína. Nedám mu nic. Raději to dám do družstevního klubu — (*prosebně*) jíme, jímčiku, řekni mi, že to není pravda.

JIM: To se nedá nic dělat, teta. Za čtrnáct dní to máme na národním vejboru.

TETA: Svatbu bez božského požehnání? Ven z mého domu, bezbožníci jedny svazáčky!

JIM (*vezme Zuzanku za ruku a odvádí ji*): Pojd', půjdeme do jednoty na buřty s cibulí! (*Odejde*)

TETA (*umírajíc*): Buř — ty — s — cí — bu — lí! (*mrtva*)

LEKÁŘ (*zoufale nad mrtvolou*): Je konec. Boltne! Je konec. Odešla poslední dáma z Podkerkonoší.

KOMORNÍK: Tragická příhoda, sire.

LEKÁŘ: Dnes nebudu snad ani večerjet, Bolt-ne. Můžeme to zabalit, příteli.

KOMORNÍK: Ano, sire. (*Vezme ubrus a chce udělat velký ranec z chlebíčků*)

LEKÁŘ: Tak jsem to nemyslel, Boltne!

KOMORNÍK: Pane? Říkal jste přece: Můžeme to zabalit...

LEKÁŘ: Všeobecně, Boltne, všeobecně.

KOMORNÍK: Pardon, sire. Stárnu.

LEKÁŘ: Boltne!

KOMORNÍK: Pane!

(*Vytáhnou jako na jeden povel z náprsní kapsy injekční stříkačky, levou rukou lah-vičky, nasadí je na jehly, nasají a vzájem-ně si do zadku dají injekce. Zatím co la-dně umírají, při čemž dává Komorník Lékaři přednost, opráší mu podlahu atd. ... za-znívá z dálky sborový zpěv „Já mám rád tu kudrnatou Káču“.* Do toho se zavírá re-vuálka)

AUTOR (*vyjde na předscénu. Je ořesen*)

REŽISÉR: No tak, soudruhu, jsi to viděl, jak jsme to zatím nahodili.

AUTOR: Já...

REŽISÉR: Víím, co mi chceš říct. Ty brigády udělaly svůj kus práce, jenom hra s tou injekční stříkačkou ještě nemá tu pravou realistickou atmosféru. No nic, pošleme soudruhy na instruktáž do všeobecné na internu.

(*Tma*)

O TETĚ JEJÍ OTCOVÉ

Tak dlouho jsme neměli rádi školskou otáz-ku „Co tím chtěl autor říci“, až nám byla položena. Nuže, co? A protože nemáme rádi lidi, kteří mají na zahrádce trpaslíka a tvrdí, že jenom proto, aby měli stále před očima nevкус, nebudeme si vymýšlet složi-tou obhajobu Tety v divadle.

Napsali jsme ji, protože jsme leccos z to-ho, co jsme se pokusili v Tetě napsat, za-žili. Ne snad, že by se to dalo nám, na to jsme příliš začínající a neznámí, ale že se to dalo s díky evidentními. Protože jsme vi-děli narežirovat do Strakonického dudáka místo strážců harému americké vojenské policisty. Protože jsme viděli křečovitě sna-hy obhájit neoddiskutovatelně špatné věci po-ukazováním na neexistující klady. Protože křeč módnosti zaměřovaná s moderností ubližovala na cti dobrým autorům a nevinným divákům. Protože byly příboje divadla a la Stanislavskij, které vystřídaly příliv antiluzivního divadla a la Brecht, protože se jevíly snahy starými operetními maný-rami dělat hudební komedie a muzikály, pro-tože chvílemi otfásal jevištěm bujarý hurá-optimismus, aby hned byl vystřídán sebevra-zednou morbidností západních existenciona-listicko-nihilistických manýr. Protože i veli-ká divadla putují křivolakými cestami od vyzložených výher k vysloveným prohrám, protože jiná menší divadla hledala tak dlou-ho výraz, až ustrnula v křeči, protože se ne-jednou vyzložená prohra snažila zoufale vysvětlit a omluvit, aby hned nazítří zře-telná snaha po novém obsahu i výrazu byla přibita na kříž kritikových výtek.

V závěru naší hry říká AUTOR: *Tradice, protikonzervatism, modernost, neztrácejte diváka, získávat ho, být političtí a hrát real-isticky — a při tom být každý jiný, i když ne za každou cenu — mít svou tvář — to přece dohromady je divadlo! Jenom nezapomínat pro jedno na to všechno ostatní. Už kvůli divákovi ne! I pro tento svůj ná-zor jsme napsali Tetu v divadle.*

Cítili jsme, že někde je chyba, že by bylo třeba vzít drobnohled a podívat se na pod-houbí, odkud tohle všechno pramení. A pře-de vším ostatním máme divadlo rádi a vá-žíme si ho. A máme taky rádi legraci. Šli jsme tedy na celou věc s bubnem parodie. Podívali jsme se ve své hře (které z bez-radnosti říkáme divadelní leporelo) na to, jak by jednu a tutéž hru hráli v rozličných divadlech, z nichž každé si ji přizpůsobuje svým potřebám, svým záměrům, své snaze o modernost (nebo módnost), honbě za pu-blikem. A taky jsme chtěli parodii promlu-vit jménem obecnstva, kterému se za pocti-vý peníz dostává leckdy patvar, trpaslík, nasvícený reflektory, zabalený do krásné vý-

pravy, podmalovaný hudbou, schovaný do pastelové rakve.

Může se stát, že jednotlivé obrazy naší hry připomenou jednotlivá divadla. V tom případě se při inscenování nezapomínejte na imitování herců těchto divadel. O to nám vůbec nešlo. Hraje se o různém přístupu divadel k literární předloze a o častém ne-pochopení toho kterého žánru. Sledovat jen vnější znaky parodovaného textu by zname-nalo nepochopit náš záměr.

Považujeme parodii za dobrou věc, pokud je to opravdu poctivě udělaná parodie. Jsme si také samozřejmě vědomi, že parodie v so-bě skrývá nebezpečí. Nedobře interpretová-na může vést k oslavě parodovaného jevu. Někdy ovšem i u dobře inscenované parodie část diváků nepochopí autorův záměr. (Pyt-lákova schovanka je dodnes považována jednak za výtečnou parodii, u některých di-váků, žel, za výtečný film „jaké se už dnes netočí, kdepak“!)

Dále se často parodie používá na zastřešení vlastních interpretačních nedostatků (včet-ně parodie ochotníků na ochotnické diva-dlo). Dělat parodii, to znamená znát a ovlá-dat. Plní-li parodie funkci satiry, pak zna-lost příčin kritizovaného jevu je nezbytná. V doslovu k naší hře píše Jan Votruba: *Pa-rodie je prostředkem k vyjádření stanoviska ke skutečnosti (což je hlavní úkol umění). Lze tedy parodovat někoho proto, že ho mám rád, a někoho proto, že ho rád nemám. Pa-rodie je tedy možnost kritiky — laskavého žďuchance, nebo osobního bodnutí. Do jaké míry to naše hra splňuje, musíte posoudit sami.*

Myslíme si, že Teta skrývá v sobě mnoho možností, které přemýšlivý režisér a s chutí hrající herci odhalí. Tyto možnosti jsme — jak se dočtete v druhém obraze Tety v Re-pertoáru malé scény — nenapsali, protože (tvrdí režisér v tomto obraze): *Co je autor? Ten napíše slova, ale kdo těm slovům dá smysl, podtext, kdo naučí herce chodit? Re-žisér.* — V tomto divadle o divadle na di-vadle se režisér chtěl nechtě stávat při reali-zaci spoluautorem.

Jako ukázkou jsme vybrali „dersné“ drama z „Podkerkonoší“, protože současná vesnic-ká tematika je stále ještě bolavá otázka. A protože se většinou dělá tak, jak jsme se pokusili parodovat, vyslovujeme tím i varo-vání: zkuste to smíchem tam, kde veliké fráze a silná slova nic nezmožou.

Mějte s námi trpělivost. Zkuste najít ke hře veselý, radostný a srdečný vztah, jaký jsme měli při psaní my. Snad se něco z toho přenese i do hlediště. A uvědomí-li si divák se smíchem a radostným pocitem v srdci, že prožil příjemné chvíle v divadle, pak i po-chopí, „co tím chtěli autoři říci“. B a B

Text-appealy na postupu

KPS pro malé jevištní formy ve Středo-českém kraji obnovil po delší přestávce svoji činnost. Na své únorové schůzi se sešel doplněn o nové členy — praktiky i teoretiky z oblasti malých forem. Schvá-lený plán práce věnuje velkou pozornost otázkám repertoáru a vlastní autorské tvorbě. Hlavním bodem jednání KPS byla příprava krajského semináře na pomoc začínajícím autorům souborů malých je-vištních forem.

Celodenní seminář se konal 10. března a byl zahájen úvodním slovem Jana Votru-by. V druhé části tohoto semináře, na text-appealu, přednesli pak začínající autoři ukázky ze své tvorby. Kritikem bylo plé-num semináře.

Tím ovšem pomoc autorům nekončí. Všechny ukázky, které autoři posla-li KPS, budou posouzeny zvláštní po-rotou a každý autor dostane písem-ný lektorský posudek své práce. KPS pro malé jevištní formy se chce postupně seznamovat s prací všech souborů ve Středočeském kraji, navštěvovat zkoušky i představení. Tato činnost není ovšem možná bez soustavné spolupráce OOD a metodiků tohoto oboru, kteří ještě ne

vždy pohotově a podrobně informují KPS o stavu souborů ve svém okrese. Věříme, že soustavná práce KPS účinně pomůže rozvinout a zkvalitnit toto tak významné odvětví lidové umělecké tvorivosti.

J. Čelechovská

Autoři, pozor!

Osvětový ústav v Bratislavě vypisuje dnem 1. 2. t. r. literární soutěž na diva-delní a loutkové hry a aktovky pro děti a mládež. Soutěž končí dnem 31. 10. t. r. Výsledky vyhlásí Osvětový ústav 15. 12. t. r. Soutěž má dvě kategorie. V I. kate-gorii — divadelní a loutkové hry pro děti a mládež — mohou být uděleny tyto ce-ny: I. cena — 6000 Kčs, II. cena — 4000 Kčs, III. cena — 1500 Kčs; v II. kategorii — aktovky pro divadelní a loutkářské soubory — I. cena — 3000 Kčs, II. cena — 2000 Kčs, III. cena — 1000 Kčs, IV. ce-na — 500 Kčs. — V obou kategoriích se přijímají původní práce a dramatizace, určené dětským a mládežnickým souborům nebo souborům hrajícím pro děti a mládež. Blížíší podmínky soutěže sdělí Osvětový ústav, divadelné oddělení, Bra-tislava, Námetové Slovenského národního povstania číslo 11.



Záběry F. Holmana z text-appealu v Hradci Králové



ŽIŽKOVSKÝ JOE

Vítej, cizinče, ať jsi odkud jsi — a buď pozdraven! Než budeš předčítat tyto řádky, pozor, ohlédní se! Nevidíš tu zejcí hlavě namířeného koltu? Postačí tvůj křivý úsměv a vnitřnosti ti proplete šňůra olovených korálků... Pomni, cizinče, že sedíš v krčmě „Žižkovské Malé scény“, kde vzduch je prosycen pachem střelného prachu, jehož kouř se vine v bílých praménkách z černých jiců pistolí...

Tak je vítán a varován návštěvník, který neváhá vejít do žižkovské sokolovny, aby tam zhlédl „tragickou frašku J. Brdečky s hudbou V. Hály a J. Rychlíka o prologu, osmi obrazech a epilogu, s baletem, náramnou střelbou a rádobou také zpěvem“ — Limonádový Joe.

Opisují úvodní slova programového letáčku žižkovské Malé scény proto, že se mi zdá, že dobře dokumentují přístup souboru k této znamenité parodii kovbojek, Rodokapsů a jiné dobrodružné literatury v uvozovkách. Žižkovští se spolu s Brdečkou chtějí od plíc vysmát falešné romantice příběhů z Divokého západu, kde muži „neztrácejí čas zbytečnými slovy a svoje ano či ne vypalují pouze žhavým olovem do těl nepřátel — i přátel“. Chtějí ukázat nesmyslnost, jaká je nashromážděna v těch různých — a přece stále stejných — historických hrdinů s ostře řezanými rysy a zlosynů s intrikánským knírkem, i žen, sálajících žárem vášně, anebo prostých a nevinných jako kvítek prerie. A chtějí knokautovat jak všechny ten nevkus, jímž tento druh literárního braku oplývá, tak hloupost, jíž oplývali — a tu a tam ještě oplývají — jeho konzumenti.

Jestliže tedy už první odstavec programu

vtipně napovídá, o co Žižkovským jde, prolog a první obrazy dávají hned odpověď na otázku, jak se jim to daří. A tady, v realitaci, myslím, že inscenátoři zůstávají svým záměrem ledacos dlužni. Prolog i sám příběh limonádového pistolníka-gentlemana a spanilé rančerské dcery Winifred, záštiplného padoucha Horáce alias Hogofoa a vášnivě vamp Tornado Lou se odvíjejí poněkud těžkopádně a zdoluhavě. Třebaže se to na jevišti občas zablyskne dobrým nápadem, dává divákovi příležitost k zábavě spíše Brdečkův text než jeho jevištní interpretace. Teprve v druhé půli se soubor dostává do tempa; také mu k tomu více pomáhají krkolomné situace, do nichž autor své hrdiny přivádí.

Celá inscenace svědčí o nemalé snaze, jakou zde kolektiv žižkovských ochotníků vynaložil. Ze výsledek není této námaze tak docela úměrný, bych přičítal na vrub toho, že jde vlastně o pokus, že si Žižkovští ohledávají terén, že teprve zkoušejí možnosti, které se jim v žánru parodie nabízejí. Proto se tu vedle propracovaných a zdařilých výstupů objevují místa nějak hluchá, odehraná jaksi „normálně činoherně“, bez patřičného stupně nadsázky, scény, které nezabírají tak, jak by zabírat mohly. Proto působí představení jako celek poněkud nejednotný.

Chtělo by to, myslím, daleko víc tak vtipných nápadů, jaké se objevují ve „hřbitovním obraze“ (je z celé komedie nejlepší), kde Limonádník přichází pomstít svou milovanou Winifred, skrývá se za maketu kaktusu opatřenou štítkem „Pozor, zlý kaktus!“, kde Tornado Lou prožívá velké narovnání svého povážlivě nalomeného charakteru a celá banda nájemných zabíječů se navzájem postřílí. Představení by mělo získat také daleko větší švih, aby divák byl jednotlivými nápady zasypáván v rychlém sledu, podobně jako direkty v boxerském ringu (čímž ovšem nemíním, že by měl na konci zůstat pod sedadlem úplně groggy).

Příjemným překvapením byla vkusná a zdařilá výprava, která by jen zasluhovala místy ještě trochu citlivěji nasvítit.

Zvláštní kapitolou je hudební složka inscenace. Žižkovští správně vycítili, že Rychlíkova a Hálova hudba dává s dostatek možností k parodování neblaze proslulých operetních manýr. To se jim však více dařilo v aranžmá příslušných „árií“ (kupř. velkolepé entré limonádového Joe nebo jeho odchod za unesenou Winifred) nežli v samotných pěveckých výkonech. I když se v programu zaštilil doložkou, že jde o rádobu také zpěv, nemohu si odpustit připomínku, že zde zvláště platí „kdo chce parodovat, musí znát“, nemá-li se účinek minout cíle (viz zejména nezdařenou parodii Lásky nebeské). Osombrerovaní Old Boys u hudebních nástrojů se snažili ze všech sil, aby cedule s nápisem „Nestřílejte po hudebnících! Dělať co mohou!“ neztrácela svůj parodický nádech.

Třebaže tedy v žižkovské inscenaci Limonádového Joe nevyšlo všechno na sto procent, přece jen dala obecnostu večer příjemné zábavy. Souboru Malé scény pak cennou zkušenost z práce na parodii a hudební komedii.

Jaroslav Vedral

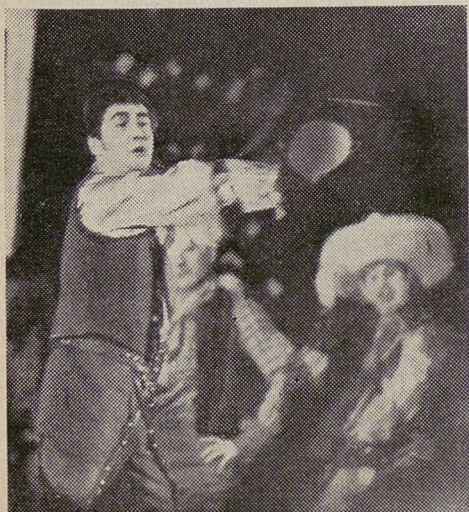


Horác a Joe — P. Hora a M. Franěk

Záběry z žižkovské inscenace Limonádového Joe pořídil Jiří Pražák



F. Franěk z žižkovské Malé scény v titulní roli Brdečkova Limonádového Joe



ROK PRÁCE ÚSTŘEDNÍHO PORADNÍHO SBORU PRO DIVADLO

V březnu tomu byl rok, kdy byl jmenován nový Ústřední poradní sbor pro divadlo. Podle organizačního řádu jsou ústřední poradní sbory poradním, iniciativním a pracovním orgánem ředitele Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti.

Ukázalo se během celého funkčního období, že se vyplatilo pohovořit se zástupci krajských národních výborů a osvětových domů s krajskou působností o návrzích na jeho nové složení z těch nejlepších a nejzkušenějších. Dnes tento sbor spojuje v jednom pracovním kolektivu zkušené ochotnické pracovníky a organizátory (z nichž někteří jsou ještě zaměstnaní na národních výborech jako inspektoři, metodici apod.) i profesionální divadelníky, praktiky i teoretiky.

Zkušenosti ukazují, a vidíme to právě na členech ÚPSd, že mezi ochotníky je řada odborně výtečně fundovaných lidí, s vysokými teoretickými i praktickými znalostmi, lidí, kteří v soustavě pružného systému řízení lidové umělecké tvořivosti na všech stupních by museli udělat obrovský kus práce. A víme přece dobře, že desítky a stovky podobných obětavě pracujících i v krajských a okresních poradních sborech. Škoda, že schůzi a akci ÚPSd a jeho sekcí se tak zřídka zúčastňují zástupci společenských organizací a nadřízených orgánů. Stejně to asi bude i v krajských a okresních poradních sborech. Přesvědčili by se o tom — a dosud ještě vždy a všude nejsou plně přesvědčeni —, že už vůbec neexistuje ani náznak bývalých spolkářských tendencí, projednávání dílčích a podružných problémů, sentimentální nárek nad nechápáním úkolů ochotnického divadla.

Spíš někdy oprávněně skřípění zubů. — Viděli by, že tito dobrovolní pracovníci velmi vážně a zodpovědně přistupují k řešení zásadních problémů lidové umělecké tvořivosti v duchu kulturní revoluce a všech usnesení strany a vlády, že se už ani tak

nežehrá na překážky (často zaviňované pracovníky řídicích orgánů, kteří nemají odvahu včas rozhodnout nebo pochopit novou situaci), jako se spíše ukazuje poctivá snaha řešit iniciativně základní úkoly i přes tyto překážky.

V uplynulém období se podařilo práci ÚPSd — díky jeho členům — posunout na vyšší úroveň, problémy se projednávaly na daleko hlubší teoretické základně, vždy nejen vzhledem k současnému stavu, ale i k možnostem vývoje ochotnické práce. — Minulý rok se členové podíleli na rozpracování, ale hlavně na popularizaci některých podnětů k dalšímu rozvoji ochotnického divadla, zajišťovali organizačně i odborně řadu krajských a ústředních akcí, přehlídek, školení, aktivit a seminářů. Jak se ukázalo, bylo velmi účelné i projednávání materiálů o aktuálních problémech činnosti smíšených uměleckých skupin. Podněty a připomínky členů k průběhu a výsledkům loňské STM byly zapracovány do pokynů k organizaci a hodnocení STM 62—63. Zda ovšem budou správně pochopeny a využity soutěžními komisemi, to už je jiná otázka.

V současné době připravuje ÚPSd metodu práce kroužků a program plenárních diskusí na 33. Jiráskově Hronovu, jeho členové se plně podílejí v jednotlivých krajích na přípravě krajských dnů, zúčastňují se přehlídek STM, školí porotce, přednášejí v divadelních kursech, pracují v krajských poradních sborech, zajíždějí do okresů. A to nejsou malé úkoly. Vždyť třeba krajské dny jsou nejen přípravou a výběrem pro hronovskou přehlídku, ale hlavně příležitostí k projednání situace a úkolů ochotnického divadla v každém kraji, vždyť letošní STM s některými novými soutěžními rysy je vlastně zkušeným kamenem pro příští léta. A účast členů ÚPSd na průběhu soutěže, sdělování zkušeností a poznatků divadelnímu oddělení ÚD LUT i orgánům v kraji a v okresech, to

je přece jeden z příkladů správného chápání činnosti tohoto sboru jako pracovního a iniciativního.

Obě sekce, teoretická i metodická, připravují materiály o specifitě lidové umělecké tvořivosti, o metodice práce poradních sborů, harmonogramy pomoci poradních sborů základním divadelním kursům v rámci jednotné soustavy vzdělávání, teze o vývoji ochotnického divadla od r. 1945 a plní řadu dalších úkolů.

A když tak prohlížím zápisy z jednotlivých jednání a uvědomím si, co všechno ještě jednotlivé členy ÚPSd v příštích měsících čeká, skoro nechci věřit, že jsou to lidé, kteří mají také svá stálá, často velmi zodpovědná zaměstnání, své rodiny, jiné funkce. A říkám si, jak by to muselo vypadat a jaké by musely být výsledky, kdyby měli vždy alespoň odpovídající podmínky pro svou práci. *Kdyby třeba už byla celostátně jednotně řešena návaznost okresů a krajů* (protože málo platné, nějaký orgán musí řídit a koordinovat), *kdyby byla vyjasněna úloha osvětových domů a funkce poradních sborů*, včetně skutečné odbornosti metodických pracovníků, *kdyby všude pracovaly aktivity a komise LUT*, kdyby okresní a krajské orgány společenských organizací i národní výbory viděly v poradních sborech potřebné pomocníky své práce, kdyby jejich funkcionáři v ochotnických viděli kulturně politické pracovníky a ne jen lidičky, kteří si hrají divadýlko, kdyby bylo zodpovědně a citlivě využíváno aktivity těchto dobrovolných pracovníků na všech stupních řízení.

Je samozřejmě, že řada nedostatků je ještě i na druhé straně, ale to by byla jiná kapitola, které se náš časopis v žádném čísle nevyhýbá. Ukázali jsme zhruba činnost Ústředního poradního sboru pro divadlo v posledním období v daných podmínkách. A o ty dané podmínky v současné etapě právě jde.

JAROSLAV SINDELÁŘ

Divadelníkem proti své vůli

KAREL ČAPEK

Nic platno, jednou se k tomu musím přiznat: že jsem se k divadlu a k divadelnictví vůbec dostal jako slepý k houslím. Nikdy jsem jako mládež nesnil o tom, že bych měl co dělat s divadlem; nikdy jsem nechtěl být hrdinou na jevišti, neobcházel jsem zadní vchod divadla, nepatřil jsem mezi sektáře třetí galerie. Nemínil jsem ani být dramatickým autorem; pokusil jsem se kdysi napsat povídku v dramatické formě, a je jen vinou nebožtíka staríka Františka Kohla, že ji ze mne vytáhl a dal ji provozovat. Ta povídka se jmenuje Loupežník. Tímto nedopatřením jsem se stal dramatickým autorem, což mělo další následky, například ten, že mne jednou Jaroslav Kvapil začal přemlouvat, abych šel na Vinohradské divadlo jako dramaturg. Byl jsem na ten úkol naprosto nekompetentní; následkem toho se mi zdál dobrodružstvím, a to jediné mě svedlo, abych to zkusil. Tak jsem se dostal do divadla zadním vchodem, mezi kulisy a praktikáble, propady a výtahy. Byl to pro mne dokonale nový a cizí svět.

První dramaturgický úkol, který na mne padl, byl vybrat něco ze Zeyera k jakémusi jubileu. Pročetl jsem celé dramatičké Zeyera s intenzivním pocitem, že se to nedá hrát. Na příklad tahle

Stará historie: jak si to autor představuje, že se má hrát současně ve dvou místnostech, nebo před domem a v zahradě zároveň? Podnes nevím, jak si to Zeyer představoval; ale když jsem sklápěl knížku, napadlo mě, že by to šlo, kdyby se

dom otvíral a zavíral jako knížka. Hrál jsem si s tou představou, až z toho bylo cosi jako scénické řešení. Jenže, rozumí se, to své řešení bych nemohl vnucovat žádnému režisérovi. Nezbylo mi, než navrhnut, že bych Starou historii režíroval



Karel Čapek—Pavel Kohout: Válka s mloky; Pražákův snímek z Dudkovy inscenace v Divadle československé armády

Na sklonku minulého roku oslavili Lužičtí Srbové sté výročí svého divadla. Ochotnické divadlo bylo v minulosti důležitým prostředkem v jejich boji proti národnímu útlaku a k posílení národního uvědomění. Dějiny lužickosrbského divadla jsou bohaté na velké tradice. V létě 1862 přinesli lužickosrbsští studenti, studující v Praze, veselohru Rohovín Čtverrohý od V. K. Klicpery do své vlasti. Již dne 2. října téhož roku byla provedena v Budyšině.

Myšlenka využít divadla jako výbor-ného prostředku naučit se spisovnému jazyku a rozšiřovat duchovní kulturu lidu v době, kdy právo na zprostředkování těchto statků bylo ze škol vyloučeno, pronikla brzy nejširší lidové vrstvy. Od sedmadesátých let zejména studenti pěstovali lužickosrbské divadlo. Mladý básník Jakub Bart-Čišinský vypracoval program národního divadla, v němž vyjádřil, že „skutečné a věrné divadlo je mocným prostředkem k buzení vzdělanosti“ a že podle stavu a rozkvětu divadla lze vůbec posuzovat kulturu toho kterého národa. — Na počátku osmdesátých let došlo divadlo lužickosrbskou vesnici. Lidové divadelní soubory rostou jako houby po dešti. V repertoáru se především opírají o překlady z české lidové dramatiky, kromě Klicpery jsou to zejména Gustav Pflieger-Moravský a F. Šamberk. Od samého začátku v lidu žije myšlenka lužickosrbského profesionálního divadla. Avšak německý buržoazní stát takovou možnost Lužickým Srbům neposkytoval. Teprve po rozbití fašismu se tato myšlenka uskutečnila: v roce 1948 bylo založeno první lužickosrbské profesionální divadlo, „Serbske ludowe džiwadło“.

Rozhodující podíl na rozvoji lužickosrbského divadla v minulosti měl lužicko-

STO LET LUŽICKOSRBSKÉHO DIVADLA

srbský učitel. Nebyl jen organizátorem a spoluvůdcem inscenací, nýbrž často i autorem skutečně lidových her a překladatelem z dramatické literatury druhých národů.

V desíletích před první světovou válkou inscenovaly ochotnické skupiny kromě Klicpery a Pfliegera-Moravského (Telegram) Jiráskovo drama Gero, Gogolova Revizora i Molièrova Lakomce. V průběhu první světové války divadelní život v Lužici téměř utuchl. Za Výmarské republiky však doznal širokého rozmachu. Nadšeně je rozvíjeli učitelé jako Jurij Slodenk, Mikławš a Feliks Hajna, Marja Kubašec a Jurij Wjela, kteří byli zároveň autory i režiséry. Pod vedením Marji Kubašec hráli lužickosrbsští studenti roku 1920 v budyšinském městském divadle Šubertovo historické drama Jan Výrava (Janota Wićaz). Z dalšího rozsáhlého repertoáru je třeba obzvlášť uvést Kleistův Rozbitý džbán, bratří Mrštíků Maryšu a zejména nové lužickosrbské původní hry Jurije Wjele Pán a robotník a Drak. Na poslední velké veřejné manifestaci Lužických Srbů v době fašismu v létě 1936 hráli učitelé a studenti na starosrbském hradisku v Kopšíně Wjelova Draka. Drak, který se chystá napadnout veškeré lidstvo, který rozboří zem a veškerý život na ní zničí, byl symbolem nacistické bestie. Tato událost byla pro nacisty posledním podnětem k tomu, že zakázali veškeré kulturní snažení a zahájili otevřené tažení proti Lužickým Srbům.

Po rozbití fašismu začaly se již na podzim 1945 vytvářet nové lužickosrbské ochotnické soubory. Opět to byli vlastenečtí a pokrokoví učitelé, kteří vzkřísili

bohaté tradice lužickosrbského divadla. V letech 1946/47 byly poprvé hrány sovětské hry. Kromě klasických her inscenují naše divadelní soubory stále více socialistickou dramaturgii. Také leckterý nový český nebo slovenský autor byl u nás uveden. (M. Stehlík, Ján Skalka a jiní.) Rovněž naše nové hry měly velký úspěch, zejména třeba tu uvést talentovaného lidového autora Pawoła Kmjeća. Často dochází rovněž ke společnému vystoupení ochotníků s členy lužickosrbského profesionálního divadla.

V Serbském ludowém džiwadle, které nyní působí již 15 let, našly ochotnické soubory příklad a umělecké měřítko. Naši nejlepší profesionální herci vyšli z ochotnických skupin. Repertoár dosavadních 70 inscenací Serbského Ludového džiwadla se skládá z klasické komedie (Molière, Calderon, Goldoni, Marivaux), dramatu mezinárodní klasiky a kritického realismu (Schiller, G. Hauptmann, G. Zappolska, Gogol, Čechov, Klicpera atd.), jakož i z her současných autorů socialistických zemí (V. Rozov, E. Rannet, H. Lucke, H. Baierl, M. Stehlík, O. Šafránek, K. Stanislav, pro děti Z. Horynová). Obzvláštní vrcholy ve vývoji lužickosrbského divadlnictví, na nichž měli svůj podíl i ochotníci, byly např. inscenace, dramatické kroniky z lužickosrbského lidového života „Marja Jančowa“ Jurije Brězana nebo úspěšné představení Irkutské historie A. Arbuzova.

Lužickosrbské divadlo svými bohatými tradicemi a svým současným rozkvětem svědčí o tvůrčích schopnostech lužickosrbského lidu.

Dr. Jurij Mlynk

sám. Nikdy předtím jsem na režii nemyslel a neměl jsem ponětí, jak se to dělá; teprve během práce jsem s hrůzou sledoval, že se kus musí také obsadit, že herci žádají od režiséra, aby jim řekl, mají-li přijít zprava nebo zleva, že existují záhadné a důležité osoby, jako divadelní mistr, rekvizitář, krejčí, parukář, nábytkář, čalouník, osvětlovač a oponář, jimž všem je třeba něco nařizovat nebo je brát technicky v potaz; že mám rozhodovat, na kterém tahu má viset nebe, má-li svítit čtyřka nahoře, reflektor nebo koryto, má-li pan Štěpánek dostat paruku ze Zimní pohádky nebo z Jana Výravy, má-li se dát dělat nová vařečka, a tady ta lajsna je v cestě, a to křeslo se sem nehodí, a pane režisére, ať mi dají jiné fousy, a pane režisére, já mám chřipku, a pane režisére, máte jít k telefonu, a pane režisére, máte udělat korekturu cedule. Byla to zkušenosť tak hrozná, jako kdybych měl z ničeho nic řídit stavbu zdymadla, které musí být do zítřka hotovo, nebo pronést spatra švédskou přednášku o racionální výrobě toluolu. Jak to dopadlo, je jiná kapitola; ale fakt je, že jsem se stal režisérem ne sice bez své viny, ale pouhým nedopatřením a z naprosté neznalosti toho, jak složitá a těžká mašina je režie.

Jednou jsem se dokonce stal hercem, ale to bylo už docela proti mé vůli. Při jedné repríze Ghéonova Chleba jsem rovnal na jevišti kompars s takovou horlivostí, že jsem si nevšiml, že už jde opona nahoru. Najednou to zaválo zdola chladem a šuměním hlediště. Bylo pozdě prchnout do kulis. Zůstal jsem na scéně jako muž z davu, ne docela namísto mezi vzbouřeným lidem, a nesmírně jsem se snažil, abych vypadal jako živý. Nemohu posoudit, měla-li má snaha nějaký úspěch; zdá se, že jsem aspoň nic nepokazil.

Tak vidíte, bez vlastního přičinění jsem se stal divadelním autorem, dramaturgem, režisérem a dokonce i hercem. Vy, čtenáři, to máte snazší: od vás divadlo žádá jen to, abyste byli diváky. Važte si toho; zdola je to nejpěknější. (1932)

Tak vidíte, bez vlastního přičinění jsem se stal divadelním autorem, dramaturgem, režisérem a dokonce i hercem. Vy, čtenáři, to máte snazší: od vás divadlo žádá jen to, abyste byli diváky. Važte si toho; zdola je to nejpěknější. (1932)



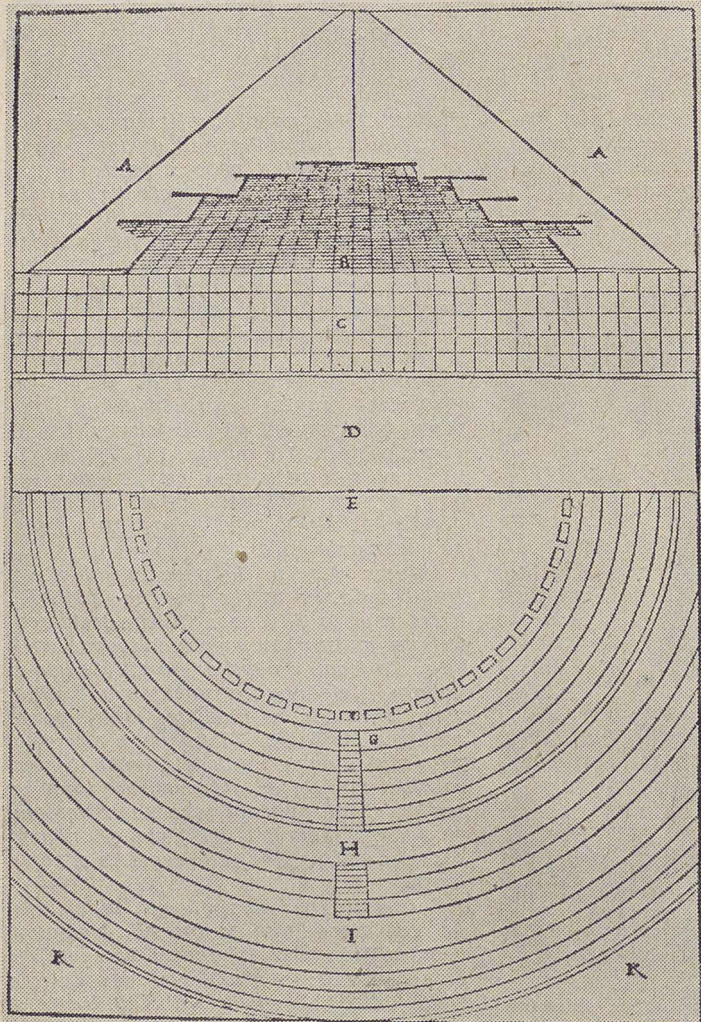
Divadlo Svatoboj ZK ZJŠ Brno uvedlo Čapkovu Bílou nemoc. Na Pernicových snímcích Z. Popp (Mladý Krüg), S. Tichá (Maršálova dcera), J. Zbořil (Novinář) a J. Hamal (Galén)

V minulé kapitole jsme poznali, že v první epoše vývoje divadelního prostoru, která zahrnuje starověk a středověk, převažuje v antickém divadle řeckém a římském divadelní prostor otevřený, divadlo s přírodními klimatickými a světelnými podmínkami. Zatímco proměnlivého použití obou typů, otevřeného i uzavřeného, jsme svědky po celý středověk, nastává jeho koncem okamžik, kdy dochází k zásadní proměně divadelního prostoru. Divadlo je koncem 15. století definitivně přeneseno do uzavřeného sálu s umělým osvětlením.

Tato změna časově souhlasí s obdobím, kdy se v Itálii vědomě křísí kulturní a umělecké tradice antiky. Toto období první programové obnovy antiky, známé pod jménem renesance, zahajuje novověké společenské a kulturní dějiny. V oblasti divadla přijímá se odkaz antického divadla, nikoliv však s typickou jeho charakteristikou divadla přírodního, ale v uzavřeném sálovém prostoru. Víme z minulé kapitoly, že už pozdně středověké a raně renesanční divadlo humanistické se svou obnovou antického repertoáru usiluje po svém obnovit i antický divadelní prostor v uzavřeném sále, s hledištěm na obvodu a s třemi až pěti pokojíky (mansiony), zakrytými draperií, z nichž vycházejí herci na pódiové jeviště a do středové orchestry. Je tu ovšem i zřetelná souvislost se středověkým divadlem moralit. Na krystalizaci renesančního typu divadelního prostoru působil do jisté míry i divadelní prostor alegorií, uskutečňovaných v Itálii za účasti významných soudobých výtvarníků, jako byl třeba Leonardo da Vinci (například Hold sedmi oběžnic z roku 1498 aj.).

Ale teprve v díle architekta Sebastiana Serlia, o němž jsme už slyšeli, byl teoreticky určen renesanční divadelní prostor, podávající osobitý renesanční výklad antického divadelního prostoru, jak byl tehdy poznán ze spisu starověkého teoretika Vitruvia o architektuře, nově vydaného roku 1500 a obsahujícího knihu o řeckém a římském antickém divadle. Serlio řeší svůj typ renesančního divadla, navazujícího jevištěm na divadlo řecké, hledištěm spíše na římský typ divadelního pro-

Půdorys renesančního divadla od Sebastiana Serlia podle antického divadla s jevištěm (C), proscenium (D), orchestrou (E) a amfiteátre (G–I).



MALÉ SCÉNOGRAFICKÉ KAPITOLY

storu, v uzavřeném obdélném sále, se stupňovitým amfiteátre hlediště a orchestrou; k ní přičlenil jeviště s předscénou (D), na níž se hraje, a se zadním dekoračním jevištěm (C), za nímž je plastický reliéf. Toto Serlioovo, jedno ze čtyř renesančních řešení divadelního prostoru, se ujalo proto, že v podstatě shrnuje dosavadní vývoj a logicky navázalo na dosavadní výtěžky v tomto směru, například na práci urbinského scénografa Gengy. V této době vzniká vlastně scénografie jako nauka o kreslení a realizaci scénické výpravy, což není jen záležitost vlastní scénické dekorace, ale i problém právě divadelního prostoru. Serlio sám postavil podle vlastních teoretických zásad dřevěné divadlo ve Vicenze, které se však nedochovalo. Roku 1562 zřídil jiný stavitel a teoretik, Andrea Palladio, druhé divadlo v tomto městě, ale teprve od roku 1580 bylo tam budováno jeho slavné Teatro Olimpico, které představuje další osobitý výklad antického divadelního prostoru, s patrným vlivem Serliovým a mnohem výraznějším vlivem římského divadla. Hlediště tvoří amfiteátr (elipsa místo půlkruhu je použita z nedostatku místa) s uzavřeným stropem a poněkud hloubkověji rozvinutým jevištěm se stálou architektonickou scénou ze tří stran, s pěti vchody v zadní stěně a dvěma vchody po stranách paláce, se stejným počtem oken nad nimi. Nové je v tomto Palladiově řešení, že za vchody vytváří reliéfní ulici města jako pohled do exteriéru. Palladiovo divadlo, dokončené v roce 1584 Vincencem Scamozziem, začíná vlastně vývoj samostatné divadelní budovy. Další divadla, například Scamozziho divadlo della Sabionetta v Mantově a jiné, jsou jen obměnou tohoto základního typu.

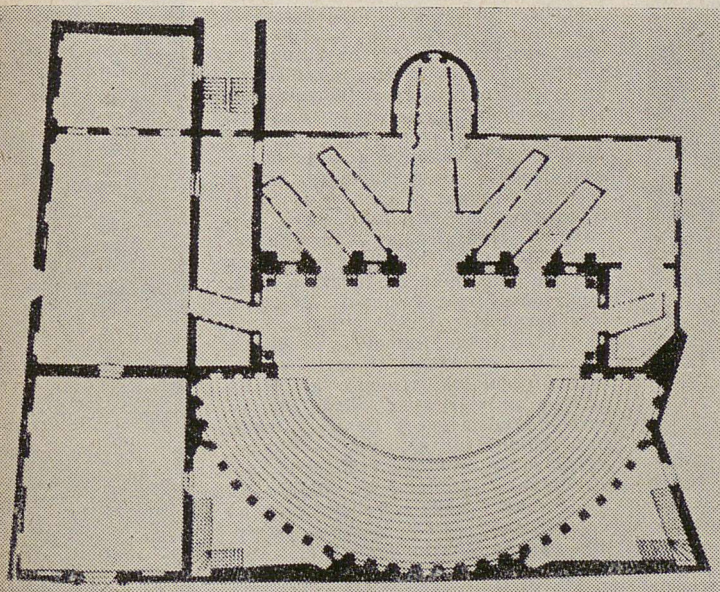
Poněkud odlišným způsobem se vyvíjel renesanční divadelní prostor v Anglii. První dřevěné budovy za londýnskými hradbami The Theatre a The Curtain Theatre (uvnitř města bylo dlouho zakázáno zbudovat stálé divadlo) navázaly na útvar prostranství uzavřených dvorů zájezdních hospod, obklopených pavlačemi, v nichž hrála kočovná divadla v Londýně i v jiných anglických městech. Tato a později i ostatní stálá divadla však navazují v podstatě také na divadelní prostor humanistického divadla a na přechodný typ mysterijního jeviště, jak se vyvinul zvláště v Holandsku v divadle tzv. rederijků (literátské, zpěvácké a divadelní sdružení měšťanů). V tomto divadle rederijků totiž volné jevištní pódium uzavírala vzadu neproměnná trojosá nebo pětiosá architektura s dveřními otvory, uzavřenými oponami a s okny v patře. V podstatě tedy již zde — v navázání na hlubší starší humanistickou tradici — je obsažen onen vertikálně i horizontálně trojdielný princip anglického renesančního tzv. shakespeareovského nebo též alžbětinského divadelního prostoru. Na přelomu 16. a 17. století přibýlo v Anglii několik slavných divadel shakespeareovského období (The Rose — „U růže“, The Swan — „U labutě“, Globe — „U koule“, The Fortune — „Štěstěna“, Red Bull — „U červeného vola“). Z vyobrazení interiéru divadla „U labutě“ v předminulé naší kapitole je patrné uspořádání divadelního prostoru renesančního anglického divadla. Je to vesměs divadelní prostor nekrytý (krytá divadla byla v Anglii výjimkou), má čtvercový nebo polygonální či zhruba válcový (divadlo Globe) půdorys, s jevištěm v podobě pódia, dost výrazně zasahujícím do parteru a ze tří stran obklopeným diváky. V pozadí pódia býval dvousloupkový portikus s balkónem, uzavíraným oponou. Inscenovaly se v něm výjevy v interiérech, na balkóně (v okně, na terase aj.) pak byly předváděny význačné výstupy. Tento anglický renesanční, tzv. alžbětinský nebo shakespeareovský divadelní prostor — na rozdíl od italského renesančního prostoru serliovského a palladiovského — je nejbližší antickému divadelnímu prostoru tím, že zde není v podstatě předěl mezi jevištní a hledištní částí; lid přihlížel představení v parteru a obklopoval scénu ze všech stran, vyšší třídy feudální a měšťanské zaplňovaly lože v několika patrech nad sebou po celém vnitřním obvodu divadla. Zatímco italské renesanční divadlo směřovalo k přesnému určení místa

a času dramatického děje, v divadelním prostoru anglickém tato stránka inscenace byla ponechána představivosti diváka. Byl zde převzat z antického divadla do značné míry i jeho inscenační princip bez dekorací, zaměřený především na sílu literární předlohy a výkon herce.

Vývoj renesančního divadla pokračuje v Itálii dalším typem, který nejvýrazněji představuje zachované divadlo Teatro Farnese v Parmě, postavené v letech 1618–1619 architektem Alleotim (přestavěno v roce 1690). Vzniklo jako divadelní prostor, vestavěný do sálu s jevištěm, na němž byl zaveden kulisový systém (ploché průčelní kulisy po obou stranách jeviště, v pozadí prospekt); hlediště je v podstatě římská aréna protáhlého podkovovitého typu, se sedadly na vyvýšených stranách a s parterem, určeným pro jezdecká vystoupení. Tímto divadlem se uzavírá vlastně vývoj renesančního divadelního prostoru a připravuje se již nástup divadelního prostoru barokního.

Za zmínku ještě stojí, že se v této době vyvíjí po celé Evropě i kočovné divadlo, které na kontinentě používá nadále obdélkových pódíí buď v otevřeném prostoru nebo v sále, se závěsem v pozadí, z něhož vycházejí herci. To je větev lidového divadla, z něhož v období obrození národních kultur vzniká i divadlo ochotnické.

Proměna, která nastala v typu italského renesančního divadelního prostoru v období baroka, je teoreticky i prakticky dílem dalšího teoretika divadla, ulmského architekta a scénografa Josefa Furtenbacha. Na své cestě poznal renesanční divadlo italské, především ve Florencii a v Parmě s divadlem Farnese od Alleottiho, jímž byl dovršen vývoj italského renesančního divadelního prostoru s největší možnou proměnlivostí scény v té době. V knize Architectura civilis (Ulm 1628) vyložil Furtenbach své názory na divadelní budovu a stal se v podstatě tvůrcem barokního divadelního prostoru. Zavedl osvětlovací příkopy, rozvinul systém osvětlení jeviště a výrazně vyznačil předěl mezi jevištěm a hledištěm. Roku 1641 bylo postaveno podle jeho návrhu divadlo v Ulmu, jehož jeviště mělo portál, systém otočných trojbokých hranolových kulís (telari), zadní prospekt a sufity. V polovině 17. století doplnil architekt L. Motta hlediště lóžovým systémem a tím byl v podstatě stanoven na dobu dalších zhruba tři sta let tzv. kukátkový (nebo také krabicový či à l'italienne) divadelní prostor. Existence barokního i klasicistního divadla, počátky našeho divadla národního i divadla ochotnického v podstatě až do dneška



Půdorys Palladiova divadla Teatro olympico ve Vicenze z r. 1580

jsou s tímto typem divadelního prostoru spjaty a používají ho. Barokní divadlo se svým kukátkovým prostorem tak na rozdíl od antického a renesančního divadla albertinského typu popřelo spojení jevištní a hledištní části divadelního prostoru, prohloubilo italskou renesancí naznačenou dualitu jeviště a hlediště a portálem a oponou položilo jasný a určitý významový a inscenační předěl mezi jevištěm s hercem a hledištěm s divákem. Ale už od počátku 19. století — ne-li dříve — datují se snahy po reformě tohoto kukátkového divadelního prostoru, které vrcholí v současnosti snahou po tvůrčím činu dalekosáhlého vývojového významu. Tomuto období reformy a tvorby nového divadelního prostoru věnujeme další, třetí a poslední naši kapitulu o vývoji divadelního prostoru.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK

Z OCHOOTNICKÉHO ŽIVOTA

Z ochotnického života

Z OCHOOTNICKÉHO ŽIVOTA

Z OCHOOTNICKÉHO ŽIVOTA

Z OCHOOTNICKÉHO ŽIVOTA

Z ochotnického života

vota



Nejstarší mezi nejmladšími

Kdybyste slyšeli vyprávět o divadle kamenického ochotníka Karla Kvěcha, sotva byste uvěřili, že nedávno oslavil devadesáté narozeniny. Ochotník, který vstoupil na prkna v r. 1895, který viděl hrát (když byl ve Vídni na vandru) slavného Girardiho, který v r. 1907 hovořil v Praze s Mošnou! Když vypráví o svém životě, říká: „Já jsem celý život hrál divadlo — a vedle toho jsem byl taky pekařem.“ Děti ze školního souboru Lipka, které mu přišly blahopřát k narozeninám, se ho ptaly, která byla jeho nejmilější role. Přednesl jim bez jediného zájmutí slavný monolog dědečka Dubského z Našich furiantů — i zapíval ještě stále jasným, zvucným hlasem písničku z role, k níž se několikrát v životě vrátil, naposledy před třiceti lety se soběslavskými ochotníky. Na kamenickém jevišti prožil přes sto padesát životů. Beseďoval o nich s dětmi, které mají v oblibě divadlo. — Děti a jeho devadesát let! Společná láska. J. H.

STM na Sedlčansku

Při místním kole v Petrovích jsme byli příjemně překvapeni přípravou a úrovní soutěže, zvláště vystoupením mládežnického souboru, který se v řadě satirických scének a písniček dobré úrovně pokoušel ukázat perspektivu života mládeže v JZD. Jak se jim to podařilo, hodnotili družstevníci, pro něž byla na závěr členské schůze uspořádána přehlídka vítězů místního kola. Petrovické čeká ještě soutěžní přehlídka, kterou organizuje osvětový dům v obvodu šesti obcí. Takových přehlídek bude na Sedlčansku pět. Pak oblastní kolo s přehlídkou vítězů a konečně okresní kolo STM v Příbrami. Z. Vlček



M. Foudová — konferenciérka petrovické estrády



DIVADELNÍ FOTO GRAFIE MIROSLAVA TŮMY

Jedním z letitých neduhů našeho časopisu jsou fotografie z ochotnických představení. Chceme proto občas dávat slovo odborným divadelním fotografům v dobré víře, že se z jejich snímků mohou učit naši amatérští spolupracovníci. Začínáme M. Tůmou, který fotografům ochotnických představení vzkazuje:

Dobrá divadelní fotografie má mít charakter a atmosféru inscenace. Nerušit plochým světlem!

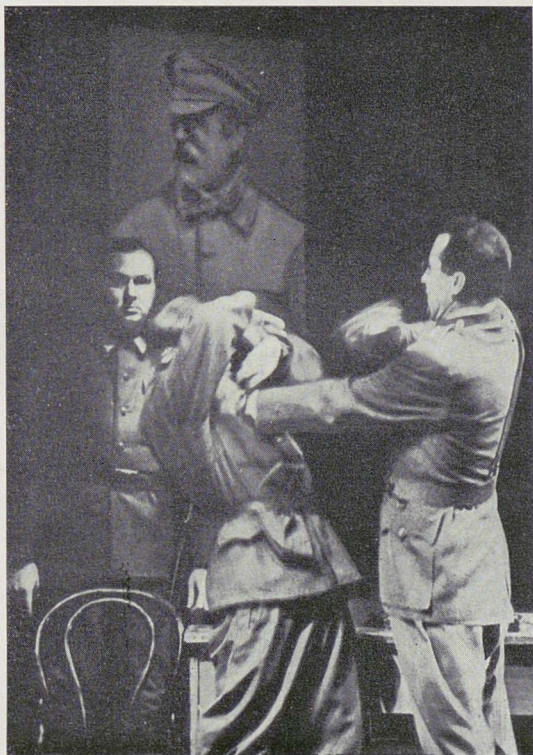
Fotografujte o hře — ze hry.

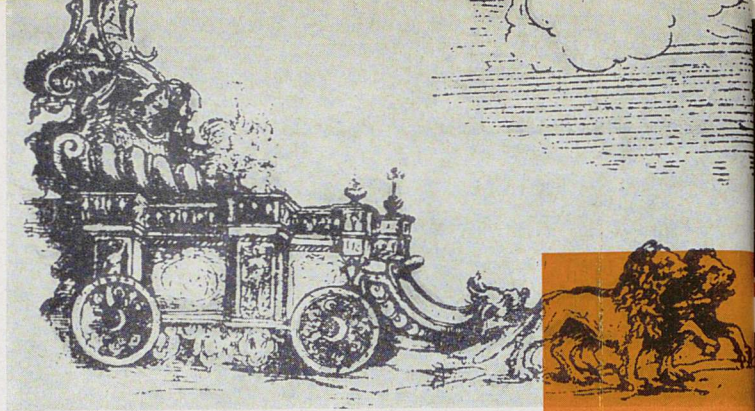
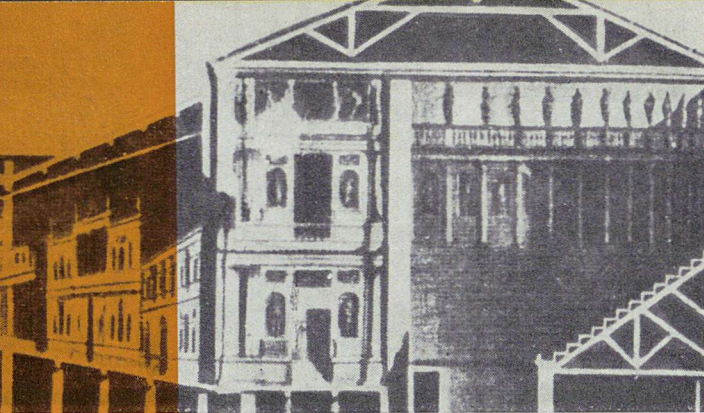
Cíl: Fotografickou zkratkou působivě (ale poctivě) sdělit nejdůležitější místa děje. V seriálu ovšem nemají chybět ani záběry, které zachovávají vzhled inscenace.

Buďte poctiví! Ani sebelepší vyšperkování (nepodléhejte „vku-su“ fotografovaného) nebo — dnes v divadelních časopisech tak oblíbené — sebevětší zrno a neostrost nevytvářejí ještě hodnotnou fotografii. Jediná správná cesta: znalost hry, jasná myšlenka a záměr.

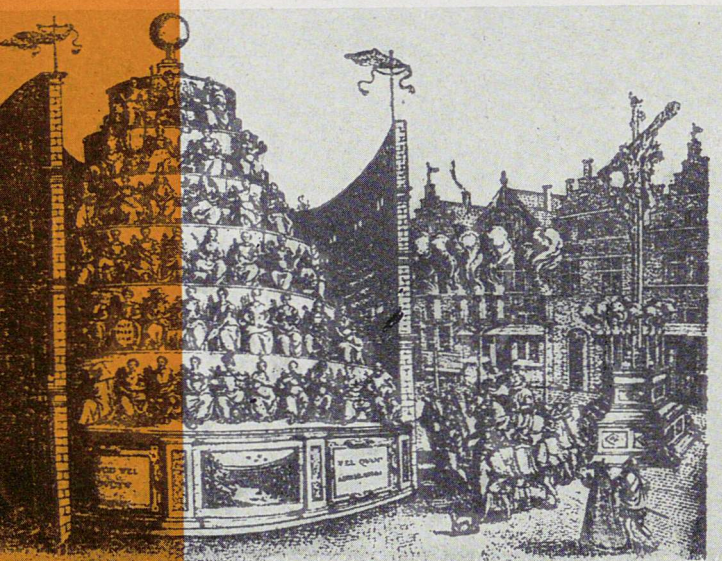
Technické zvládnutí už není tak obtížné. Rapid vyvolaný zředěným Atomalem nebo Rodinalem větší stačí. Vždyť současní režiséři začínají respektovat, že divák má právo vidět herci do očí.

Moje fotografie jsou z inscenací Švédské zápalky (Komorní divadlo), Vojáka (Divadlo J. Wolkra) a Ženského boje (Národní divadlo).

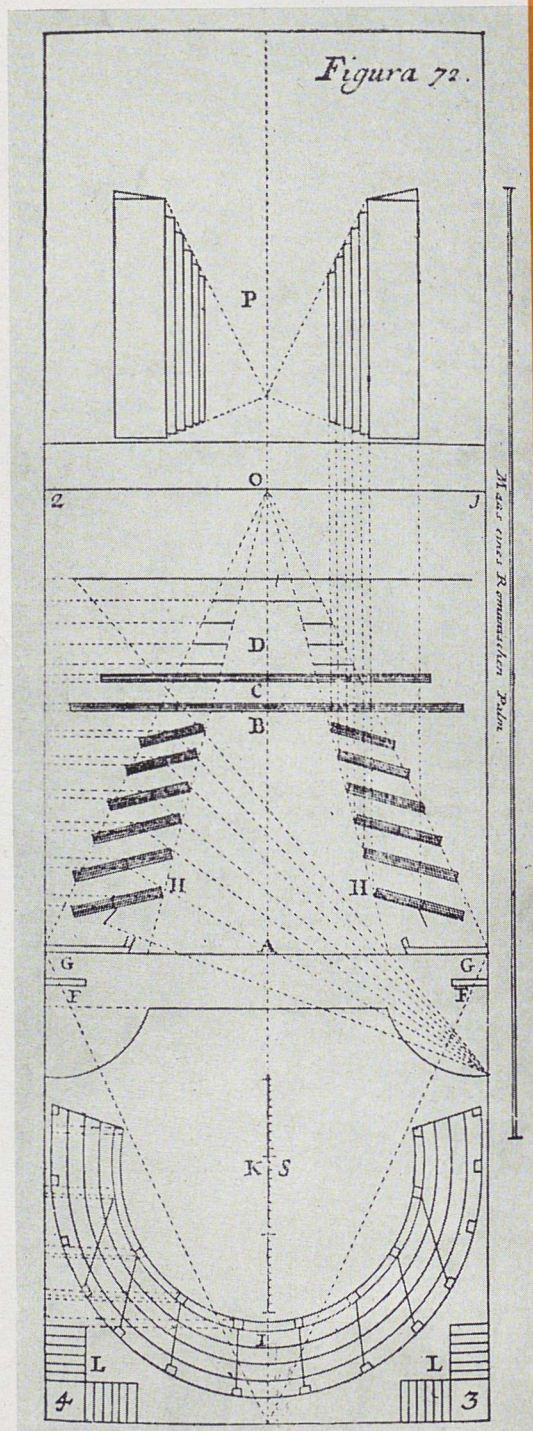
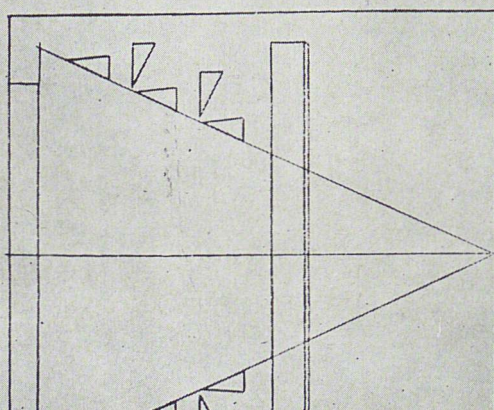
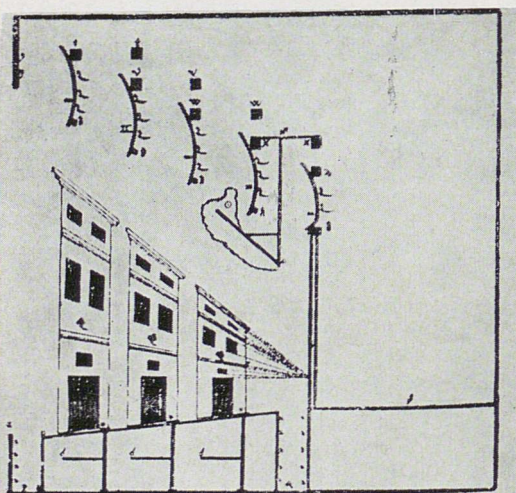




Vlevo Palladiovo divadlo Teatro olympico ve Vicenze v Itálii z r. 1580, vpravo renesanční alegorický vůz od R. Gualtartiho pro slavnost Francesca de Meduci z r. 1579



Nahoře renesanční alegorické otáčecí jeviště ze slavnosti v Antverpách z r. 1602, dole návrh Josefa Furtenbacha na umělé osvětlení divadelního prostoru z r. 1640



Půdorys barokního jeviště podle návrhu Andrea Pozza z r. 1693 s hlavním portálem (F), sufitami (G), kulisami, s kresbou reliéfu (A), zadními osvětlovacími příkopky (B—C) a zadním jevištěm (E) s projektovým reliéfem