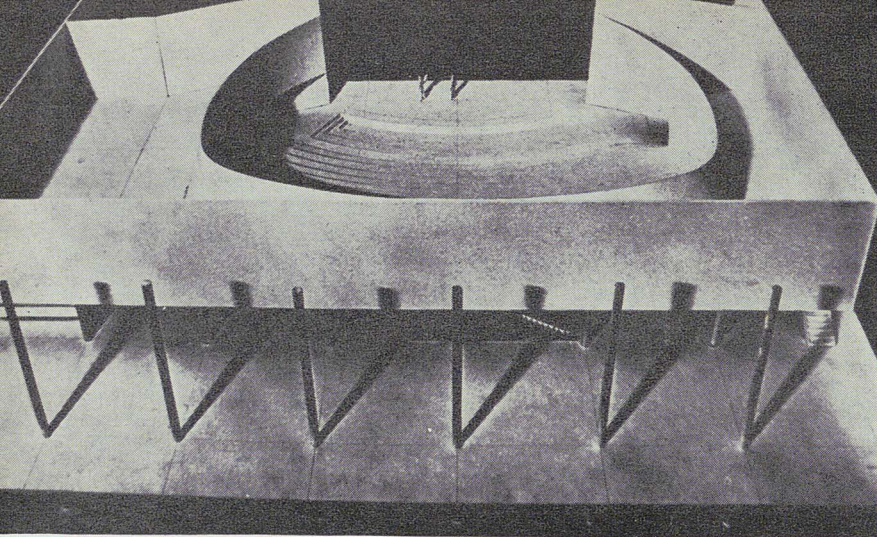




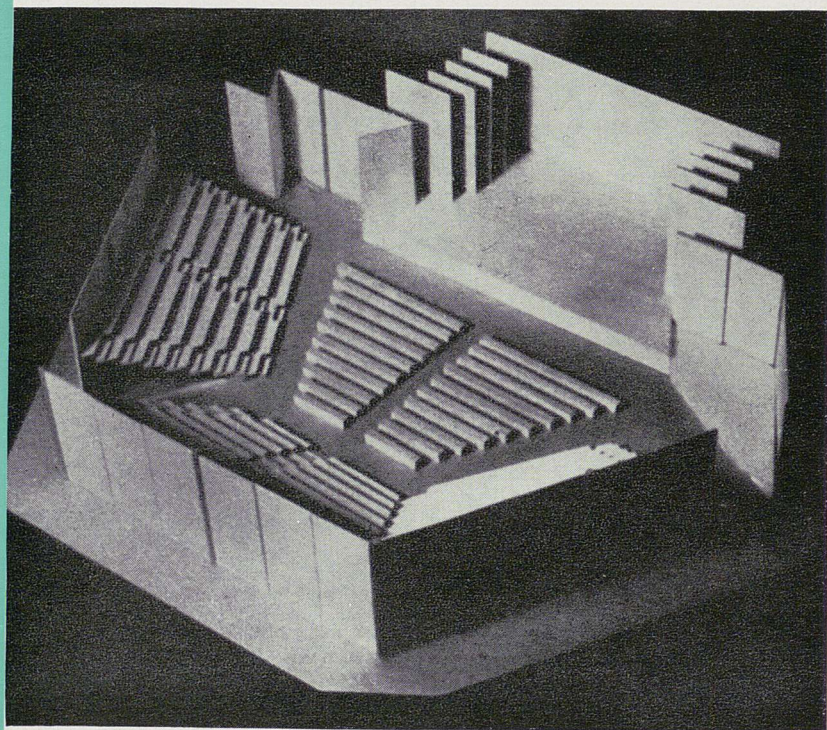
7

as|68

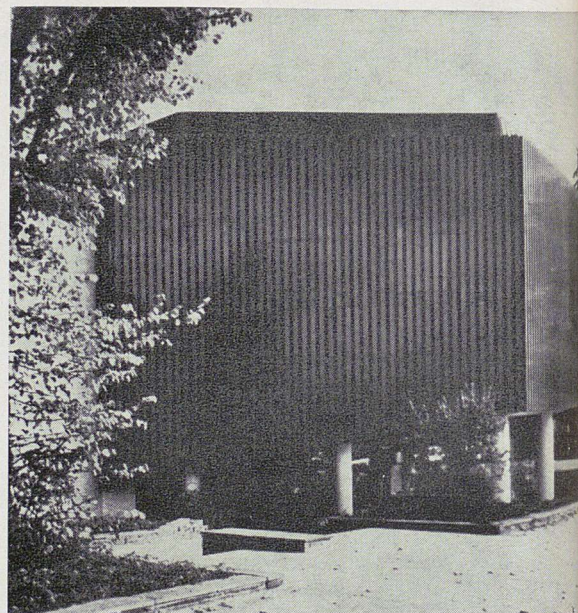
AMATÉRSKÁ SCÉNA ROČNÍK 5 • ČERVENEC 2018



Městské divadlo v Oulu. Architekti Jaatinen
Marti, Jaatinen Marsatta.

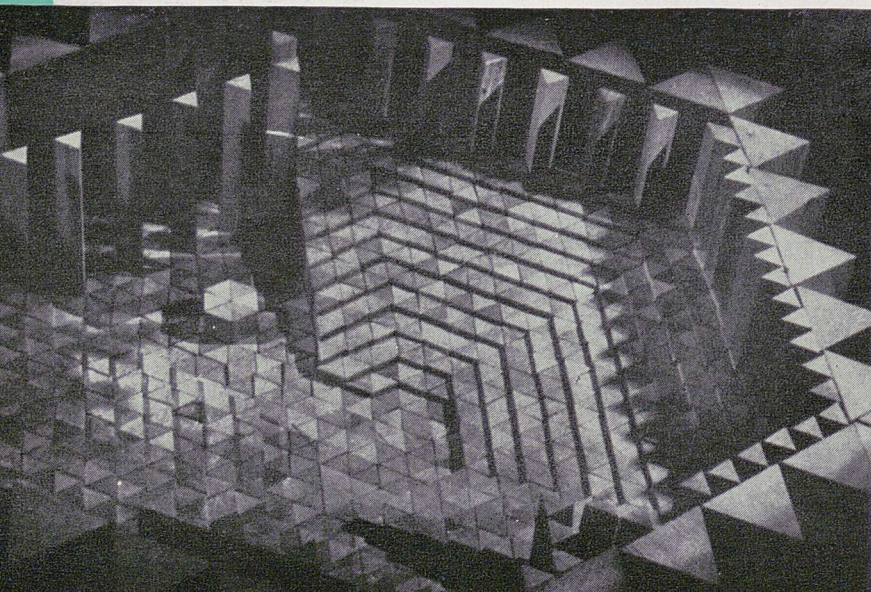


Théâtre Adaptable Industrialisé — Théâtre
à l'italienne. Architekti P. Braslarsky a B.
Guillaumol.



Théâtre Polyvalent.

Architekt Al. Bourbonnais.



Kammerspiele Bochum.

Architekt G. Graubner.



Soutěžní sekce divadelní architektury byla na I. PQ zastoupena poměrně nejmenším počtem exponátů. Bruselský palác byl zaplněn jevištními a kostýmními návrhy z celého světa: architektonická expozice, umístěná v I. patře ve světlém spojovacím prostoru nad vstupní síní, se v tomto množství zcela ztrácela. — Na tomto poměrně malém prostoru vystavovalo 10 států: Brazílie, Bulharsko, ČSSR, Finsko, Francie, Jugoslávie, NDR, NSR, Rakousko a Švýcarsko. Zlatou medaili dostal předseda Institutu brazilských architektů Penteado Fábio.

Problematika, kterou můžeme vyčíst z vystavených návrhů, není překvapivá ani nová — jen neustále nevyřešená. Už od Craigových dob se snaží divadelníci i architekti vymyslet a rozšířit nové možnosti dramatické akce a domyslet vztah jeviště-hlediště. Tato tendence se domáhá naprosté volnosti prostorových vztahů mezi místem dramatické akce a oblastí diváků. — Jedním z hlavních problémů současného divadla je tedy zrušit rampu a přiblížit tak diváka hrací ploše.

Často se mluví o univerzálním divadle, o divadle víceúčelovém, jehož pohyblivé akustické stěny dokáží vytvořit prostor komorní i monumentální. Arch. Věkoslav Pardyl spolu se západoněmeckým architektem Gerhardem Graubnerem však tento systém napadá jako neekonomický: drahý a málokdy plně využívaný.

Zdá se, že je možno jediné globálně říci, že má-li dispozice divadla maximálně vyhovovat architektům i divadelníkům, musí být především vyjádřením uměleckého programu. Expozice divadelní architektury na I. PQ, ačkoli malá, zahrnuje přesto několik významných evropských jmen: za NSR vystavoval větší kolekci prof. Gerhard Graubner (divadla ve Wuppertalu, Lünen, Mnichově, Bochumu). Francii zastupoval A. Bourbonnais projektem víceúčelového divadla a P. Braslavsky s B. Guillaumotem projektem víceúčelového divadla a Divadla národů. Finsko vystavovalo mnoho zajímavých projektů architektů Jaatinena, Luukonena a především T. Penttily, vítěze soutěže na novou divadelní budovu v Helsinkách.

Moderní divadelní architektura se tedy i na tak malé ploše prezentovala jako disciplína s bohatou problematikou. Snad nám na příštím PQ dovolí obsáhlejší expozice na tuto problematiku detailnější pohled.

VĚRA PTAČKOVÁ

TŘETÍ HLAS

Od začátku roku zcela zákonitě zesílilo volání po svéprávném sdružování amatérského divadla. Zatím zazněly dva výrazné hlasy. První volá po obnovení ÚMDOČ ve znamení obecných návratů. V Kutné Hoře a na jiných místech se už ochotníci sešli a zcela vážně projednávají, jak to všechno zařídit, abychom se zase sdružili „v ochotnickou matici“. Druhý názor hlásá potřebu vytvořit současně a perspektivně koncipovaný Svaz amatérského divadla, který by se mohl organizačně napojit na stávající strukturu státní péče o zájmovou uměleckou činnost, tj. na Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti v Praze, krajská osvětová střediska a zařízení okresních národních výborů.

dovolte pochyby

Dovolte mi, abych vyslovil jisté pochybnosti k oběma návrhům. Obávám se, že klasicky pojímaná ÚMDOČ může být jen sentimentálním přáním. Tato organizace vlastně dožívala — po létech plných slávy a lesku na rozhraní století — již za první republiky. Vzpomeňme si, že v novějších dobách, po roce 1945, všechno nové ochotnické divadlo, a mám zde na mysli také umělecké výboje, nikoli jen odlišnou ideologií, se rozvíjelo ve znamení odporu k staromilské tradici ÚMDOČ. Další vývoj při všem znetvoření přece jen možnost reálné obnovy této organizace vylučuje. Jistě si všichni dovedeme představit starosti např. Sokolů s obnovou jejich činnosti, a což teprve my v divadle, kde je všechno o tolik složitější.

Organizace, majetek, tradice, to všechno už je pryč. Pomysleme jen, kdo z bývalých členů ÚMDOČ by byl ochoten a schopen všechno uvést znovu v život. Jak staří jsou dnes tito lidé?

Michel Butor při své návštěvě Prahy před několika lety upozornil na jednu zajímavou okolnost:

Svět za posledních deset let se proměnil daleko více nežli za předcházejících padesát. Je to pravda. ÚMDOČ klasická znamená v naší době anachronismus. Její titul je krásný, jenže duch, obsah i podoba by musely být zcela nové — up to date. Nevím, zda generace nikoliv pouhých pamětníků, ale platných členů, by našla síly „svou matici“ takto reaktivovat.

Samostatný ochotnický svaz je možným, pro někoho i nutným řešením. Nikoli pro mne. Kdysi výraz pravého zájmu o divadlo — ochotnické hnutí — se dnes podstatně proměňuje. Můžeme si jen namlouvat, že ochotníci jsou onou třetí divadelního zájmu, který stojí před branami profesionálního divadelního umění. Jsem přesvědčen, že daleko více lidí mimo aktivní amatérské divadlo je divadla lépe znalých, či dokonce i potřebných; divadla jako umění. Je mi líto, že právě oni při takovém organizování amatérských sil a zájmů o divadlo zůstávají mimo.

Také se obávám, že je naivní víra v rentabilitu napojení této organizace na strukturu profesionálních kulturně výchovných zařízení národních výborů, krajská a okresní osvětová střediska. Kdo může věřit, že státní aparát nutně nebude svobodnou zájmovou organizací integrovat?

Kdo může věřit, že proskribovaný systém zastaralé metodické péče nebude zrušen, nebo alespoň radikálně pozměněn? A kdo může věřit v loyálnost šéfů těchto zařízení vůči jakýmkoliv „spolkovým“ orgánům ochotnického hnutí?

spoléhat na přízeň mocných

Není dobře příliš spoléhat na přízeň mocných. Alois Indra, tajemník ÚV KSČ, se mezi jiným zajímavým na krajské konferenci této strany v Ostravě vyslovil i k možným nárokům nově utvářených organizací na pomoc z celospolečenských — státních zdrojů. Rekl, že organizace tedy ano, přejí-li si to někteří lidé, ale za své. Následoval potlesk delegátů, kteří mu naslouchali.

Anebo z druhé strany: situace v Revolučním odborovém hnutí a její předpokládaný vývoj. Bude tato organizace ochotna, a budou s tím souhlasit její členové, aby tak velké hospodářské prostředky byly věnovány na zájmovou uměleckou činnost, která se svým samostatným sdružením de facto bude vymaňovat z jejich vedení?

Jsem si vědom, že takové řešení, jako je napojení ochotnické organizace na organizační strukturu kulturně výchovných zařízení národních výborů, nachází své paralely. Nejčastěji je argumentováno příkladem vztahu Junák — Domy pionýrů. Kromě vnější shody v právnické osobě provozovatele těchto zařízení — dům pionýrů i dům osvěty jsou odbornými zařízeními příslušného národního výboru — není jiných stejných znaků. Domy osvěty si na rozdíl od domů pionýrů přece docela dobře stačí samy. Jejich těžiště stále ještě není v originální programové činnosti, nýbrž v poradenské péči o činnost jiných. Jsou tu divadelníci, hudebníci a tanečníci, fotografové a lido-výtvarníci a samozřejmě další mimoestetické obory zájmové činnosti. Ti všichni, jakmile se budou osamostatňovat, budou řešit problémy podobné našim. Můžeme se domnívat, že by se pak domy osvěty, jejich takzvaná esteticko-výchovná oddělení, mohly proměnit v gigantické okresní supersekretariáty spolků divadelních, hudebních atd., atd.? Ještě jedna nesnáž. Neznáme budoucí spolkový zákon, neznáme ani sílu (počet souborů a festivalů) amatérského divadla v ČSSR. Můžeme do hry vložit jen své dojmy a přání, opřené o osobní zkušenost, okresní, krajskou, celostátní, zahraniční a jistě i o schopnost předvídat a pokoušet se harmonizovat své dílčí předzvěsti o vývoji amatérského divadla s očekáváním obecného vnitropolitického vývoje, jak zasáhne a promění celou oblast kultury.

Správněji: jak zasahuje a proměňuje.

v zájmu upřesnění pojmu

Co si dnes představujeme pod oblastí amatérského zájmu o divadelní umění?

Ochotnické soubory, vesnické a městské, začínající a vyspělé, stále a krátkodobé (např. školní);

anebo ony soubory + soutěžní festivaly a přehlídky vítězů;

anebo ony soubory + soutěžní festivaly a přehlídky vítězů; a navíc plesy a výlety, tomboly a soutěže o nejlepší masku, nebo nejspolehlivější Miss ...;

anebo dokonce to všechno a navíc statisíce (miliony) vřelých nebo lhostejnějších zájemců o divadlo, kteří navštěvují ta či ona představení, anebo je v neděli a v pondělí jen stopují na televizní obrazovce a hlásují pro paní Medřickou a pana Filčíka?

Přimlouvám se za pojetí poslední, nejširší. Dopředu respektuji námitku, že přece jen hrající ochotník je nejbávnějším milovníkem divadla. To tedy ano. Jaké však bývají jeho osudy? Stačí, aby se, dejme tomu, oženil (ona se provdá a stane se matkou), a je po mámvém kouzlu oslňujících reflektorů. V hloubi duše věřím, že v srdci zůstane láska k divadlu, že, teď už nepěšně. Jinak. Člověk miluje divadlo a herce (herečky), leč jeho láska jen těžko proniká za rampu jeviště. Jak rád by přitom poznal intimní tajemství zrodu divadla, které se pro něho znovu a znovu připravuje vždy až tam za oponou jiného života ...

A ještě. Ten člověk ví, co chce. Má svá přání a své sny,

myslím divadelní, a sází vabank, když si koupí roční abonmá, rozsvítí v pondělí o půl osmé obrazovku, přijme pozvání na představení amatérského souboru ve své obci.

Jinými slovy, domnívám se, že fronta opravdového zájmu o divadlo je daleko, daleko širší, než tradičně chápáná, takzvaná aktivní amatérská zájmová divadelní činnost.

Z těchto názorů vyplývá pro mne jediný závěr:

Organizace, která by si předsevzala sdružit a organizovat neprofesionální divadelní zájmy v ČSSR.

Podle nejlepších tradic, ve znamení širší kulturně politické orientace a podle očekávaného velmi dynamického kulturního vývoje, by měla být organizací velikou, obsáhle orientovanou a náležitě společensky kontaktující. Tudíž silnou.

nyní předčasně

Kdybych si měl nyní — předčasně — vymýšlet, narýsoval bych její program zhruba takto:

Cíl.

Pěstovat a vyvolávat zájem občanů o divadlo, jak to odpovídá tradicím a duchovním silám našich národů, a tím podporovat profesionální a amatérské divadlo, ušlechtilé vyplňovat chvíle oddechu a snad i vychovávat lidi mravně a rozumně.

Prostředky.

Sdružit podle stupně zájmu v diferencovaném členství (členství stálé, obnovované, přispívající, čestné, kolektivní atp.) co největší počet amatérů, divadelních diváků a hlavně mladých lidí (dětské členství na školách) s právem rozhodovat na pravidelných konferencích o činnosti organizace.

Způsoby.

— Organizovat člensky amatérskou činnost divadelních souborů a jednotlivců v místech, ve zvolených regionech, v českých zemích i na Slovensku a celostátně.

— Respektovat tradici divadelních festivalů a přehlídek a využívat jich v rámci činnosti organizace, a pokračovat odborné divadelní zájmy na půdě společenského života a zábavy.

— Jménem široce organizované divácké obce jednat s divadly jako s institucemi o jejich repertoáru, podílet se na pojetí zájezdové činnosti divadel domácích i hostujících zahraničních souborů.

— Pořádat cesty do divadelních center domácích i zahraničních jako vybranou námětovou turistiku s náležitými členskými výhodami. (Světové festivaly v Paříži, Londýně, Moskvě — letní hry ve Stratfordu nad Avonou, v Dubrovniku — atd.)

— Umožňovat osobní setkání významných domácích a zahraničních divadelních tvůrců s členy organizace.

— Podle přání členy organizace odborně vzdělávat (ochotníky internátně školit), obstarávat knihy a časopisy domácí i cizí.

— ... atd.

Předpokládám, že taková organizace by si vynutila i respekt ústředních orgánů a k resortním (ministerstvo kultury a informací) by mohla zaujmout partnerský vztah.

s omluvou

Byl bych velmi rád, kdyby čtenář těchto řádků posuzoval mé názory jako zcela osobní a neproověřené. Okresní konference i různá méně oficiální setkání milovníků divadla zcela jistě přinesou další náměty, které posoudí až hronovské setkání. Nejsem si však jednou věcí jist; bojím se, aby můj námět nebyl posuzován příliš přísně sub specie ochotnických zájmů, neboť ty jsou stále ještě vykládány příliš tradičně.

JAROSLAV ČERNÝ

v čas K ZAMÝŠLENÍ

Když jsem v prosinci minulého roku viděl první návrhy na organizaci ochotnických divadelníků a uvažoval, zda nejsou „příliš odvážné“ a zda lze očekávat, že budou příslušnými orgány přijaty, netušil jsem, jak nejbližší měsíce tuto otázku zodpoví a k jak podstatným společenským změnám dojde. Co včera bylo nedotknutelné, je dnes diskutní, věci dříve samozřejmé se stávají problematickými, proskribované předmětem sympatické pozornosti. A co přijde dál, ukáže čas.

Jisté však je, že měnící se a krystalizující společenské názory nezbytně zasahují i do sféry našich divadelních zájmů a nově formují podklady ochotnické práce.

Naše situace je značně spletitá. Ochotnické divadlo není organizačně a hospodářsky samostatným celkem, ale pouze souhrnem zájemců z celé republiky, spojených láskou k amatérskému divadlu. Nejenom, že zde není žádná organizace, která by tomuto spojení dávala pevný rámec, ale naopak, ti lidé jsou při své zájmové činnosti spjati s řadou nejrůznějších zřizovatelů, výsledky jejich práce si přivlastňují orgány ROH, ČSM a jiné a většina akcí podstatnějšího dosahu (přehlídky všech stupňů) je finančně závislá na osvětových zařízeních okresních a krajských národních výborů.

Z vlastních zkušeností víme, že právě v osvětových orgánech a zařízeních působila řada lidí, kteří velmi iniciativně prováděli deformační a vulgarizační opatření a zásahy do ochotnického života. Kolovaly až neuvěřitelně směšné a trapné historky o siláckých projevech těchto neomylných kulturních velikánů, o jejich suverenitě, s níž řídili svěšené okresy a kraje, a stejně tak i o atmosféře oprávněného strachu, kterou předem usměrňovali nejenom své odpůrce, ale i spolupracovníky. V minulých týdnech jsem měl možnost právě některé z těchto funkcí nářů vidět při horlivém provádění očisty chyb minulosti a tato očista byla praktikována téměř stejným způsobem, jako akce let minulých. Četl jsem jejich rezoluce, v nichž se mluvilo i o ochotnících, a stejně suverénně jako před nedávnem bylo proklamováno, jak tu osvětovou činnost uspořádat, aby všechno zase dobře klapalo. Je tedy opravdu nejvyšší čas, abychom se sami zamysleli nad nedostatky i klady minulých let, poctivě všechno zvážili a došli k zodpovědným závěrům.

Jaké byly organizační požadavky souborů v minulých letech? Dají se zjistit, hovořilo a psalo se o nich? A pokud ano, byl to problém úzkého kruhu teoretických zájemců, nebo naléhavý požadavek široké základny ochotnických příslušníků?

Pro zajímavost jsem prolistoval časopis Ochotnické divadlo, ročníky 1958 a 1959. Předpokládá se, že pokud vůbec se o organizaci souborů ve větší míře hovořilo, dalo se tak na stránkách tohoto časopisu. Byl jsem zklaman. O potřebě jakékoliv organizace ochotnických souborů se před rokem 1960 téměř nemluvalo a v popředí zájmu zůstávalo usměrňování dramaturgie a zvýšení umělecké kvality. Občas se sice vyskytují ojedinělá kritická upozornění na nedostačující aktivitu ČSM a odborů v pořádání přehlídek a festivalů, ale všechno je jakési okra-

jové, druhořadé. A přitom ani zdaleka nebylo všechno v pořádku — jak v organizacích soutěží, tak i vztazích mezi soubory a zřizovateli. Pokud se autoři článků zmiňují o historii, vidí v minulé éře ochotnických spolků víc negativních důsledků, souvisejících se vzájemnou nevraživostí a nesmyslným velikášstvím, než pozitiv, která měla své základy v nesmírné obětavosti a lásce nejen k divadlu samotnému, ale i k jeho organizačně sdružovacím formám.

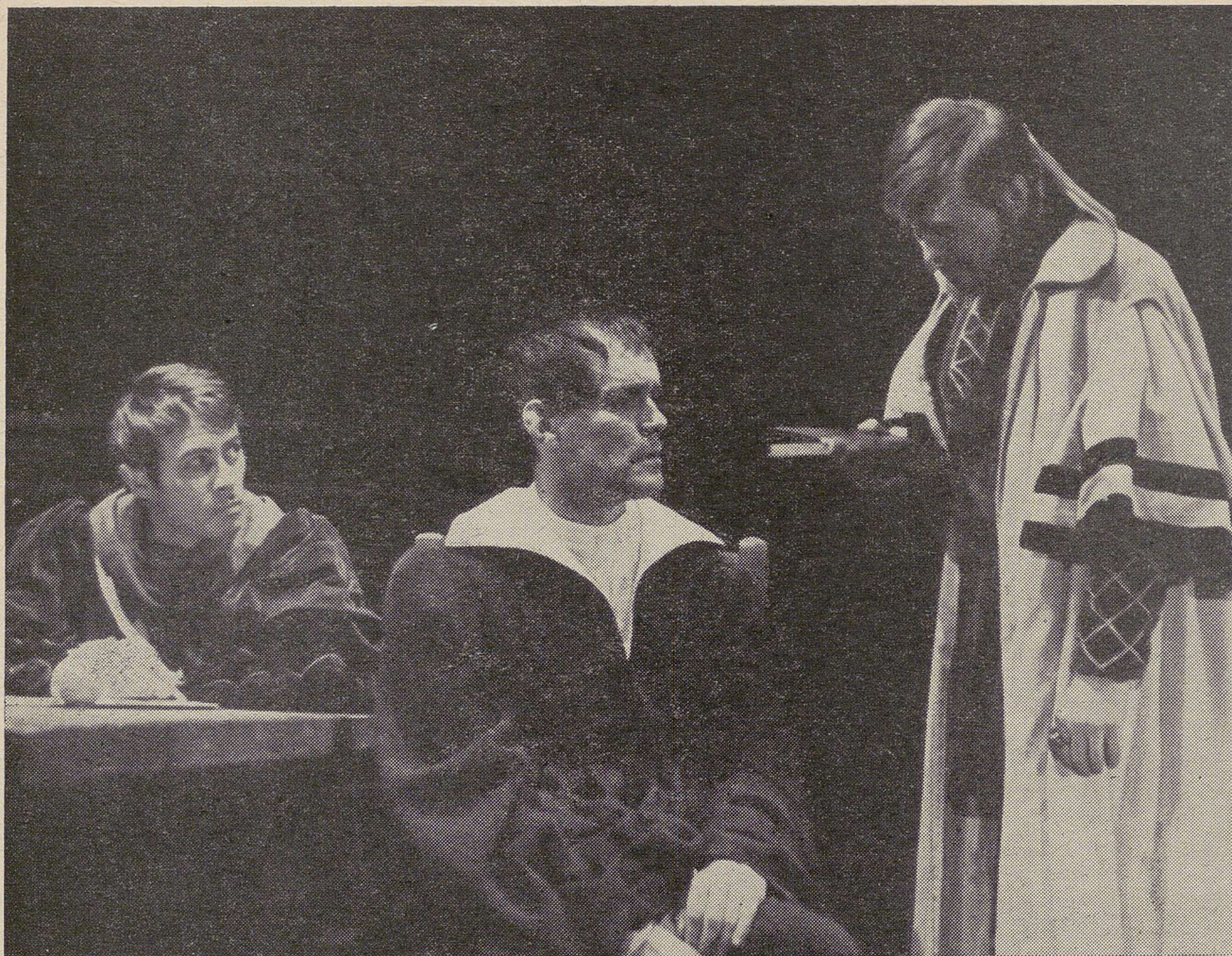
V této souvislosti však vyvstává ještě další závažná otázka — zda tehdejší organizační členění umožňovalo potřebný umělecký vývoj. Zde jistě budeme na rozpacích. Pravděpodobně ideálním a nedostižným vzorem pro to zůstanou tzv. ochotnická studia, která v roce 1959 vznikala při některých profesionálních scénách (Divadlo bratří Mrštíků v Brně, Divadlo Vítězného února v Hradci Králové, Divadlo O. Stibora v Olomouci). Zde byly bezesporu dány nejlepší podmínky. Přesto však s odstupem času vidíme, že tento způsob je možno považovat pouze za výlučné a velmi dobré dlouhodobé školení, ale nelze jej prohlásit za stálou organizační formu, protože právě zde v plné míře chybí specifikum nezbytné pro každou dobrovolnou organizaci. Obdobnými problémy byl postižen i další pokus stálé ochotnické scény s profesionálním vedením při Jihomoravském divadle ve Znojmě.

Není však pochyb o tom, že právě zvýšená aktivita ochotnických souborů ve druhé polovině padesátých let postupně krystalizovala v potřebu pevnější a jasnější organizační základny. Vynořují se návrhy nejrůznějších organizačních řádů a s nimi ruku v ruce i požadavky na ucelenější celostátní skloubení milovníků amatérského divadelnictví. Skutečnost, že do uspořádání ochotnických věcí rozhodujícím způsobem často necitlivě zasahují lidé, kteří jsou této problematice nahony vzdáleni, se pocituje stále tíživěji. Dochází ke zdoluhavému a bezvýslednému jednání (ne-li přímo protahování) s ministerstvem školství. Zprávy o dosažených výsledcích těchto jednání, podávané na Hronovech, jsou stále rozpačtější. Nikdo už ani pořádně neví, kolik navrhovaných tezí a variant bylo vlastně vypracováno. Bezvýhodnost a bezvýslednost tohoto stavu nakonec u ochotníků vede k poklesu zájmu, ba dokonce až k apatii. Osobně v tomto směru považuji za rozhodující roky 1964—65.

Jak tedy na tyto snahy navázat dnes? Velmi mocné je volání po obnově ÚMDOČ. Bylo v tomto smyslu vypracováno i několik rezolucí. Nutnost obnovení této největší bývalé ochotnické organizace je mimo jiné motivována i jako otázka mravní rehabilitace. Domnívám se, že není rozhodující, zda ÚMDOČ byla před dvaceti lety úředně rozpuštěna, jak se dost často nepřesně tvrdí, nebo sama likvidovala, protože v měnících se podmínkách neměla možnosti existence. Dnes, chceme-li objektivně zvážít, co by nám vzkrášení ÚMDOČ mohlo přinést, musíme se oprostit od sepětí této organizace v našich myšlenkách s vlastním mládím, se sebevědomím, optimismem a radostmi našich tehdejších dvaceti let. Ne všechno, co poslední léta přinesla, bylo špatné a většina společenských proměn zůstane hluboce zakořeněna jak v podvědomí lidí, tak i v dalším společenském vývoji.

Jaká by tedy měla být nová ochotnická organizace? Rozhodně v jednom by měla být zcela totožná s organizacemi dřívějšími, ÚMDOČ a DDOČ — měla by od nich převzít do vínku zájem ochotníků, pocity samozřejmé nutnosti její existence, aby ochotníci mohli své věci v plné míře a odpovědností spravovat sami, a měla by v plné míře znovu vzkráslit někdejší obětavost členů a funkcionářů, přesvědčení o správnosti vykonané práce, nadšení pro společnou věc.

Jinak se však domnívám, že dnešní společenské a kulturní požadavky si vynutí podstatnou změnu proti dřívějšímu rozšířením a prohloubením smyslu a poslání. Dnes již nebude možné pouze evidovat určitý počet souborů a jejich členů — dnes, podle mého soudu, bude třeba vy-



Pražákův snímek z brušovské inscenace Boltovy hry *Člověk pro všechny časy*.

tvořit širokou společenskou základnu, která by uspokojila i zájmy všech milovníků a příznivců ochotnického divadla — od besed se zajímavými postavami divadelního života přes návštěvy špičkových československých přehlídek až po zájezdy na světové festivaly do zahraničí. Rozhodně by bylo vhodné se poučit v těch státech, kde celonárodní divadelní organizace již mají bohaté zkušenosti právě z posledních desetiletí.

A teď měl následovat závěr úvahy. Těsně před jeho napsáním se však u mne stavili členové divadelní poroty okresu Brno-venkov, abych s nimi zajel do Blučiny, kde Hana Kratochvílová s mládežnickým souborem nastudovala indiánskou pohádku *Brána slunce*.

Vážím si nesmírně obětavosti paní Kratochvílové, která i při značných denních starostech dokáže vykouzlit dostatek času pro poctivou práci vesnického režiséra, návrháře a realizátora scény, maskéra a bůhví čeho ještě. Také na tomto představení bylo vidět svědomitou práci. Inscenace mohla mít podtitul — škola mladého herce. Instruktorsky spolupracovala Olga Hauková z Večerního Brna. Odpoledne i večer bylo hlediště slušně naplněno a zdánlivě tedy všechno bylo v nejlepším pořádku. Ale už o přestávce mně paní Hauková vyprávěla, jaké martyrium

musely s Hanou Kratochvílovou podstoupit. Jednou byla budova před zkouškou zavřena a správce je nechtěl pustit, protože o zkoušce nic nevěděl a nepokládal ji za důležitou, podruhé se aranžovalo na jevišti za ohromného řevu v sále, kde právě trénoval fotbalový dorost, atd. Prakticky téměř každá zkouška byla spojena s obavami, jaká komplikace se zase vyskytne. Práce Hany Kratochvílové v mých očích přerostla z nevšední obětavosti a ušlechtilého zájmu v téměř hrdinské sebezapření a apoštolskou ušlechtilost. Už jsem ten večer neměl odvahu se jí zeptat, co soudí o ochotnické organizaci.

Po představení, jehož zdárný průběh místní funkcionáři považovali za zcela samozřejmý, seděla unavená v koutku šatny a při rozchodu mi řekla: „To už je asi poslední, co dělá. Budu mít totiž tak tvrdé podmínky, že budou pro výbor Sokola nepřijatelné: abych po dobu studia hry měla jedny klíče od budovy a aby v zimě bylo ve zkušební místnosti zatopeno, nebo alespoň připraveno palivo. Ale předem vím, že to bude pro výbor nepřijatelné.“

Domnívám se, že je opravdu třeba vážně přemýšlet o celonárodní ochotnické organizaci.

DR. MILOSLAV JURÁK

několik slov úvodem

Když jsem tento článek napsal a odevzdal redakci k otisknutí a redakce jej zařadila do čísla, stalo se, co se v těchto spěchajících dnech stává dost často: události nás předbehly. Alfréd Radok byl 16. května 1968 jmenován národním umělcem. Uvažoval jsem tedy spolu s redakcí, jestli článek tisknout či nikoli. Nakonec jsem se rozhodl, řečeno slovy klasikovými, co se jednou stalo, odešláti se nemůže. Nemá smysl mlčet o něčem nepřekrásném jen proto, že nová duchovní atmosféra se snaží i v případech Radokovy osobnosti zjednat, alespoň udělením vysokého titulu, nápravu. Nejde ostatně o jednu osobu, nýbrž o téma, které žije v mnoha lidech. Proto jsem se nakonec, zvlášť povzbuzen některými staronovými rozpacitými stanovisky k Radokově nejnovější inscenaci, rozhodl článek otisknout. Nebude-li se režisér Radok zlobit, pak i jako trošku svěráznou, připouštím, gratulaci ke startu do nové etapy umělecké tvorby, zbavené snad již nyní vlivu mocných špičků a jiných papoušků, údajně jedině pravých strážců moudrosti...

na téma
Alfréd
Radok

Vracíme společenskému životu demokracii. Noviny už teď doufám budou psát jenom pravdu a nic než pravdu. Věřme však, že ve všech svých rubrikách, nejen na prvních a posledních stránkách, ale i tam, kde se píše o umění a umělcích a kde se také recenzují divadelní inscenace. Na těchto sloupcích se totiž v několika posledních letech někdy také pravda nepsala. A bylo to o to horší, že to, co se psalo, často nebylo ani přímo oktrojováno nějakým aparátem. Existovaly a existují prostě i v umění, a v divadle zvlášť, určité mocenské pozice. Jsou dány někdy malými, jindy většími skutečnostmi. Všelijakým členstvím a příslušenstvím, známostmi... V povědomí kritiky, zpravidla rovněž bez nějakého záměrného organizování, panují prostě určité názory, které mnohdy jakoby měly platit pro všechny. Sotva kdo se jim odváží vzepřít, poněvadž nechce vypadat jako naivka. O mnoha premiérách tak vznikl unisono názor, aniž se kdo postavil proti proudu. Já vím, každé takové generalizování kulhá na obě nohy. Jde mi prostě jen o to, že teď snad přestane platit, že ten a ten režisér to má nahoře dobré a proto se o něm musí — každý podle vlastní odvahy — psát tak, aby to prostě nějak, no... Však to znáte. A jiný tvůrce, protože se o něm ví, že není organizován a že není nikde v předsednictvu a nikdo za ním nestojí, že zkrátka o tom můžeš psát, co si skutečně myslíš, případně (za to se ti nic nestane) raději trochu tvrději, poněvadž ono přece jenom jaksi, že...

Psát takový celkem neadresně adresný úvod není ani odvážné ani nikterak záslužné. Nechci být ani odvážný ani mít nějaké zásluhy, ale jak už jsem předznamenal v titulu článku, budu mluvit o jedné konkrétní osobnosti našeho moderního divadla. Alfréd Radok totiž dodnes patří k těm (to dodnes podtrhuji) nezávislým, kterým se nikdy nepřidala ani nejmenší čárečka za nic. Jsem pro, aby se nikomu za nic nepřidávalo, ale když nikomu, tak tedy nikomu. Radokova představení musela být obvykle mimořádná, aby nakonec byla dobrá, byla-li dobrá, staly se z těch představení u určité, oficiálně rozhodující části divadelní veřejnosti, kritiku nevyjímaje, prostě spíše prohry. Mnozí dnešní demokratizátoři, stojící opět na špičce obrodného procesu, jako ještě nedávno na špičkách jiných procesů, nemohli přijít Radokovi na jméno, ať udělal báječného a nezapomenutelného Komika nebo vynikající Hru o lásce a smrti. Nikomu samozřejmě nemíním vnučovat, co se mu má líbit a co nemá, ať si každý píše a myslí a říká, o čem je přesvědčen. Jistě ale pochopíte, že mi jde právě o ty názory, které jenom tlumocily „jakési povědomí“ o Radokovi jako režiséru nepřilíš pohodlném. A Radok byl vždycky — na rozdíl od mnohých — outsiderem. Vydobyl si svou pozici jen díky svému umění, jen díky tomu, co umí a co dovede. Teď může kdokoli říci, že to vypadá, jako kdyby většina ostatních divadelních umělců dělala něco nekalého atd. Nikoli, říkám hlasitě nikoli. Nikoli většina, ale jako všude i v divadle se vždycky nehrávala čistá hra. Čistou hru hrála většina divadelních umělců — a mezi nimi vždycky Alfréd Radok. Byl vždycky za všech vln, táni, zmrazení, odlivů a přílivů jen a jen v mnoha směrech trpěnou osobou, která umí a dovede tolik, že ji prostě potřebujeme. Jen si vzpomeňme, z kolika souborů Radok odešel a zpravidla buď byl odejit, nebo prostě musel odejít, protože svým kumštem dráždil ostatní, jednou herce, jindy ředitele, potřeť ostatní kolegy režiséry. Odešel z Národního a sotva udělal Laternu magiku, odešel z Laterny, udělal výborný film, ale ten zakázali, takže se už tak brzy k filmu nedostal, udělal vynikající Hru o lásce a smrti a tím pádem byla zralá situace, aby raději odešel...

Nikomu nechci sahat na svědomí, nikoho neobviňuji a nechci dělat Radokovi advokáta. Nepotřebuje ho. Chtěl bych jen touto spíše poznámkou, trochu ježatou, říci, že i povědomí, z něhož se utvářelo mínění o hodnotách naší divadelní kultury, bude muset být svobodnější a adresně.

Mohl bych vytáhnout staré noviny, odborný tisk i deníky a citovat, jaké nehoráznosti — a nešlo o názory estetické, ale vždy spíše esteticko-politické — se o Radokovi psaly. Kolikrát to byl „bezduchý formalista“, „krečovitý“, „režiséřský násilník“ a „despota“, režisér jakýchsi temných proudů lidského myšlení, no zkrátka nikdy nevynikal tím, co se právě chtělo a co se nosilo. Když všichni zpivali o Stanislavském, on byl hilarovec — pro mnohé —, a když už zase bylo módní na Stanislavského zapomenout, zřežiroval Čechovovu Švédskou zápalku přesně „podle Stanislavského“, bez stopy onoho strašáka režiséřismu... Ale nebudu citovat divadelní referáty,

co bylo, bylo. Každý ať si to vypořádá se svým svědomím, jak mluví. Ovšem, že nešlo jenom o nějaké rozdílné názory na Radoka, které jsou v nazírání na umění přece docela logické a bez nichž by nemohl jít vývoj dopředu, o tom svědčí i to, v jaké podobě se Radokovo jméno objevilo v různých brožurkách a informativních příručkách, kde byl vždy vyjádřen spíše oficiální názor. A mnohdy už vůbec nešlo o Radoka jako divadelního režiséra, ale prostě o Radoka jako takového, jako trn v oku naší krásné jednoty socialistického umění.

Byl to Radok, kdo před zhruba dvaceti lety udělal ve filmu Dalekou cestu a natočil tak vlastně první film československé nové vlny, která pak vypukla o mnoho a mnoho let později. Mnoho mladých režisérů se také k Radokovi hlásilo a hlásí. Jako jeho žáci, obdivovatelé nebo dokonce v jistém smyslu pokračovatelé. A mohl bych jmenovat jistě Schorma, Formana a Passera, ale i jiné. A přesto najdete ještě v roce 1965 v cyklostylované brožurce Filmového ústavu (autoři: Sárka a Luboš Bartoškoví), nazvané Filmové profily (čti na str. 189 a 190) jakési osobně neosobní nehoráznosti v duchu dogmatismu starého ražení. Říká se tu o Radokovi v podivné stylizaci například tohle: „Jako divadelník bývá někdy prohlášován za průkopníka nové české avantgardy. Často mu však byla vytýkána přestylizovanost, obliba masek a rekvizit, násilná deformace, technicismus a jevištní fantazie někdy až samoučelná, která však nepostrádá sugestivní působivost...“ A dál, po zmínce o třetím Radokově filmu Dědeček automobil: „Bohužel nedostatek filmové řemeslných zkušeností a přílišné ovlivnění secese a expresionismem vedlo k neúspěchu jeho nesporně poctivého uměleckého úsilí...“

Ještě štěstí, že mu nechali alespoň to „nesporné poctivé úsilí“, jinak je to elaborát přesně v duchu kádrování pokročilejší doby politického dogmatismu, lépe řečeno doby pozdní dogmatické...

Škoda, že Radok jako člověk unavený a nemocný nemohl či nechťel — stejně by mu je asi sotva kdo byl dal — mít v poslední době své vlastní divadlo, svůj vlastní soubor. Myslím, že byl první, kdo by si to byl zasloužil, hodnotou a pozoruhodností svého díla, nikoli svým příslušenstvím k tomu či onomu divadelnímu nebo společenskému názoru. Nevím, jestli někdy někoho Radok žádal, aby tuto možnost měl (ale pochybuji o tom), nicméně je to obrovská škoda, že kumštýř, který by měl odchovat novou generaci, přímo v divadle, nejen teoreticky, pracuje dnes na scéně, kde možná má všechny podmínky k tvorbě, já nevím, kde je nicméně jen jedním kolečkem v koletoči složitěho uměleckého konglomerátu. A jsou to v několika posledních sezónách právě Radokovy inscenace, které Národní divadlo pozvedají především za prachu mátožného živoření. V roce 1951 napsal Otakar Vávra, tehdejší „vedoucí výrobního odboru Kolektivního vedení studia Barrandov“ o Radokově Divotvorném klobouku: „... jediným filmem, dokončeným z filmů z r. 1951, který byl a ještě jistě bude podroben přísné kritice, je film režiséra Alfréda Radoka Divotvorný klobouk, podle klasické Klíperovy hry. Režisér se

snažil z prostého veseloherního příběhu sestrotit bohatou podívanou, překypující režijními nápady. Upadl do formalismu, křečovitosti, nevytvořil obraz českého malého městečka, ale jakéhosi beznárodního — operetního, podle měšťáckých vzorů.“

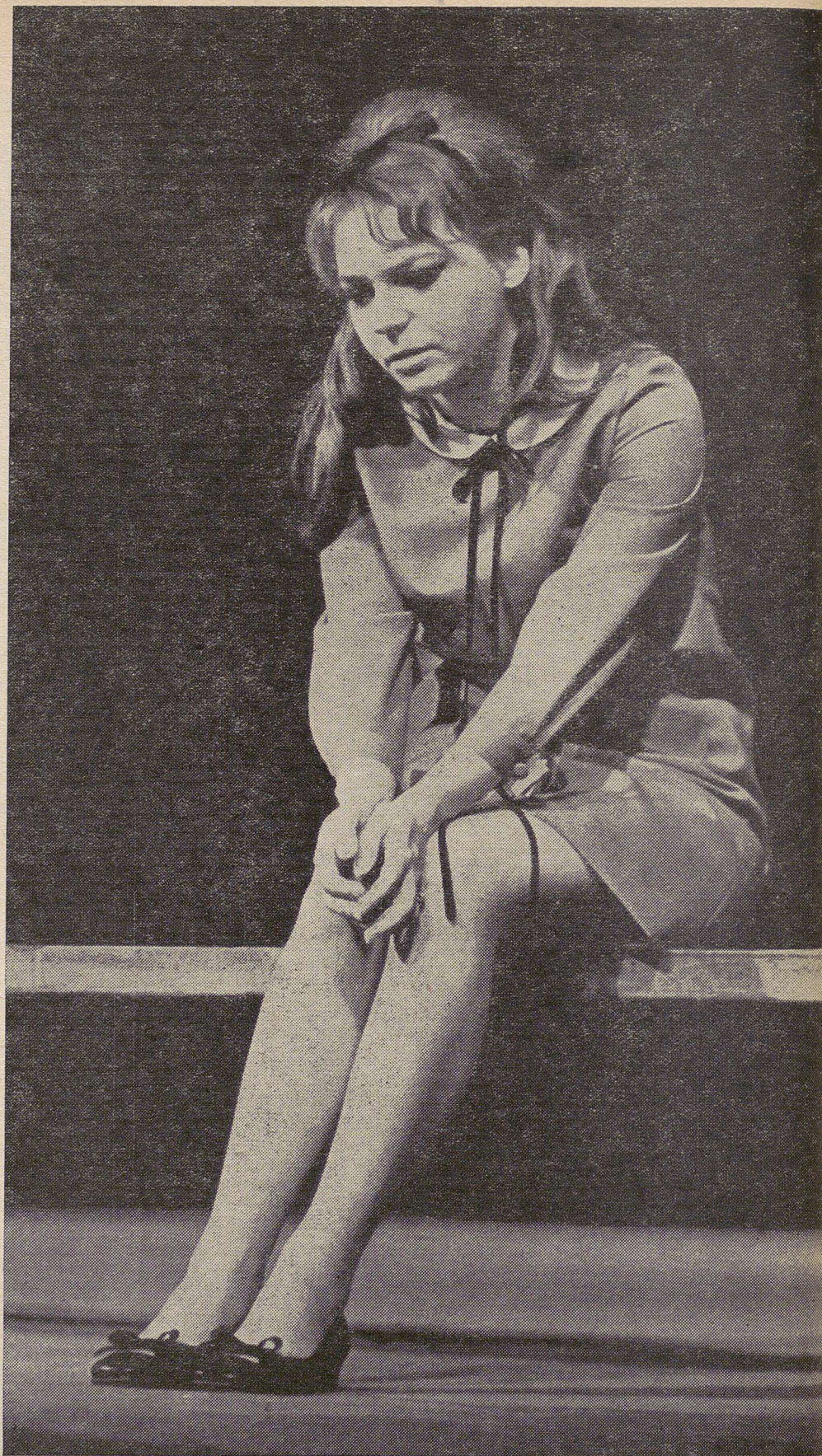
Byl to náš první pokus o muzikál, o nějž se mnoho let později docela úspěšně snažila řada našich filmových režisérů. Ale Radok z toho vyšel tehdy jako formalista.

Veřejnost nezasvěcená do tajů divadelní kuchyně možná o těchto věcech — uvádím jen zrníčka — ani neví. Jistě nechápe, proč v nedávné soutěži k 50. výročí VŘSR byli Radokovi Poslední ocenění jen jaksi na okraj... Ale už dost. Nechci nic jiného, než poděkovat Radokovi, že měl tu trpělivost léta se rvát s nepřízní doby, lidí a institucí, že vydržel a nepadl. Potřebujeme živé lidi, nikoli mrtvé velikány. Komu se Radok jako režisér nelíbí a kdo má výhrady k jeho stylu a komu se nadále zdá být jenom křečovitým formalistou, ať mi tyto řádky promine. Jdeme snad nezadržitelně k demokracii, k době, kdy podepsané názory nemusejí nikoho provokovat, nikomu nahrávat a nikoho popuzovat. To, co zde píši, by jistě sneslo víc dokladů a příkladů, ale od toho není tento list, sdružující milovníky divadla. Chtěl bych, aby právě milovníci divadla věděli, že osvobozující doba musí platit i pro divadlo. Svoboda je nejen to, že už nebudeme zakazovat nové hry a že nebudeme zasahovat do dramaturgických plánů. Svoboda je i to, že nebudou umělci kýmkoli — ani sami mezi sebou — škatulkováni a „registrováni“ na vhodné a nevhodné, oficiální a neoficiální. Já vím, že je Radok také zasloužilým umělcem, tedy oficiálně oceněn, ale řekl bych to tak — prostě nemohl nebýt, vzhledem k tomu, kdo už všechno za ta léta byl a je různě vyznamenán.

V Národním divadle měla premiéru nová Radokova inscenace nepříliš dobře napsané hry anglického dramatika Jamese Saunderse *Vůně květin*. Nebudu psát o tom představení podrobněji, udělali to již jiní. Rád bych jen připomněl, že i tentokrát Radok jde úporně za svým cílem, který ale spoň v jeho inscenacích zvlášť v poslední době cítím: zápas o poznání člověka ve všech souvislostech moderní doby. Úporný a upřímný zápas na obranu pravdy, cti a charakterů. Tedy zápas, jímž Radok předjímal — jistě nejen on — mnohé z toho procesu, jímž procházíme dnes. I když tato slova — jistě příliš obecná, než aby jimi bylo možno hlouběji postihnout umělecké směřování velkého umělce, jsou jenom slova, píši je dnes, abych „na téma Radok“ připomněl díl z toho, co čeká v našem divadelnictví na svou očistu. Radok je člověk skromný a bude se možná zlobit, že byly tyto řádky vůbec napsány. Ujišťuji, že mi jde o víc než o jednu významnou uměleckou osobnost. Jde mi o Alfréda Radoka, ale i o „téma Alfréd Radok“. A to je mnohem širší, než se nám možná na první pohled zdá...

Alis Fuchs

K. Jerneková ve „Vůni květin“.



Ochotnická práce na vesnicích představuje stále podstatnou složku amatérského divadelnictví. Soubory jsou živým společenským střediskem obce a dosah jejich působnosti není omezen jen na studování inscenace, zasahuje i další oblasti kulturní práce. Vesnické divadlo se rozvíjí v odlišných podmínkách materiálních, názorových, psychologických. Je výrazným specifikem amatérského divadla. V mnoha okresech stála vesnická divadelní činnost na periférii zájmu oborových sekcí i osvětových zařízení. Ve Východočeském kraji se 10 okresů v sezóně 1967—68 vrátilo k samostatné soutěži vesnických souborů s vědomím toho, že takto pojatá soutěž může povzbudit aktivitu vesnických souborů. Okresy navázaly na zkušenosti celostátní soutěže, která se naposled uskutečnila v roce 1959—1960. V okrese Hradec Králové se stalo finančním garantem soutěže Okresní zemědělské sdružení. V měsíci květnu proběhla okresní přehlídka v Černilově za účasti čtyř nejlepších souborů. Představení, která soubory nastudovala, vykazala řadu znaků shodných s výsledky ankety o vesnických souborech, kterou uspořádala Amatérská scéna v ročníku 1967. **Prvořadým problémem práce souboru je výběr hry.** Ve vesnických podmínkách vystupuje do popředí zvlášť otázka tzv. typového obsazení. Např. soubor ze Staré Skřeněře uvedl Frýdovu hru Sylva. Skřeněřský soubor je pravidelně pracujícím kolektivem. Frýdova hra (s řadou závažných uměleckých nedostatků) staví před soubor problém vytvořit prostředí vzdálené vesnickému myšlení, způsobu jednání apod. Znamená to překonat především tuto překážku a pak teprve vytvářet vlastní inscenaci, budovat vztahy postav, konflikty apod. Úkol souboru se tím podstatně zvětšuje. Naproti tomu soubor OB Kosice uvedl Drdovu báchoru Hrátky s čertem, která vesnickým hercům nabízí mnoho hereckých příležitostí, její situace jsou herci srozumitelné a životně blízké. Mezi textem a hercem vzniká velmi těsný vztah, který ovlivňuje konečný výsledek.

Snaha předvést divákům neotřelou hru, méně známou, vede soubory často k tomu, že přicházejí do styku s textem, který klade vysoké požadavky na míru řemeslných znalostí. Představení Krylovovy Divošky znamená jistě netradiční výběr, ale pro herce souboru OB Černilov bylo těžko překonatelným úkolem zvládnout technicky náročnou předlohu, vyjádřit její komediálnost a zbavit se historických konvencí textu, které jsou již dnešnímu divákovi méně pochopitelné. Hlavním problémem vesnického ochotnického divadla v herecké práci je zřejmě psychologická hra. Vytvořit napětí, rozvinout vnitřní život postav, vyžaduje soustavnou hereckou práci (technicky vyspělou), bez delších časových přestávek. Pokud se soubory setkávají s tímto typem her, dostavuje se úspěch málokdy. Divadelní soubor OB Klamoš uvedl před časem hojně hranou komedii polských autorů Slotwiňského a Skowronského Svátek pana ředitele. Tato satira nabyla v dnešní době nových souvislostí a tím také hra znovu získala právo na své uvedení. Vesnický soubor vyjádřil komediální podstatu hry, i když také musil překonávat to, co bylo řečeno výše, prostředí vzdálené mentalitě herce. Hra blízká životním zkušenostem herců, jejich názorům, estetickému i morálnímu citění je předpokladem pro práci vesnického souboru. Metodická práce s amatérským divadlem na vesnici má tedy svá specifika.

Soutěž v okrese Hradec Králové prokázala, že vesnické divadlo má právo na existenci, že tvoří podstatnou složku ochotnického divadelnictví. Samostatná soutěž respektuje jeho specifiku; dosavadní soutěže stavěly vesnické divadlo do nerovné konkurence, kladly na ně požadavky, které plnit nemůže a nikdy ani plnit nechtělo. Vklad všech vesnických souborů do kulturního života okresu tkví především ve formování trvalého zájmu o umění, o kulturní život, o kontakt s hodnotami veřejného života. Vesnické amatérské divadlo je sociologický jev, který nelze posuzovat jen v odborných souvislostech vlastního divadelního představení.

PETR PRŮŠA

ŠAMBERK ÚSMĚVNÝ A NEÚTOČNÝ

Fr. F. Šamberk dosáhl ve své době velké popularity jako znamenitý komik Prozatímního a Národního divadla a také jako autor vtipných frašek, zobrazujících směšnost měšťáckého a maloměšťáckého života. Tyto neútočné, ale divadelně působivé komedie spojují bystrý životní postřeh s využíváním divadelních efektů. Jeho kritika je shovívavá, jde mu hlavně o veselí za každou cenu. Příležitostně ve svých pražských fraškách kus života buržoazie i maloměšťáctva v době, kdy se u nich v posledním třetím století stále větší měrou objevovaly známky úpadku.

Dnes, kdy se dočkáváme opožděné rehabilitace F. F. Šamberka, sáhl po jedné z jeho her i soubor Malé scény na Žižkově. BLÁZINEC V 1. POSCHODÍ uvádí především s cílem pobavit diváka. V úpravě K. Šaška a V. Senta, v režii S. Tesaře a na půvabné scéně J. Srba se podařilo rozehrát rozmarnou frašku plnou komických, někdy až absurdních situací. Příležitost tu dostali především R. Tesařová a O. Procházková v rolích kuchařky Katy a sluhy Josefa. Vytvořili oba rozkošné figurky s pravým lidovým humorem i moudrostí, poslušné, ale mazané služebny zhyčkaných pánů.

Méně možností už tady má Miloš Franěk jako mladý lékař Jaroslav a Ivana Škurková v úloze jeho rozmazené, uříkvané, ale panovačné ženušky Kláry. Přesto se oběma podařilo zvládnout Šamberkovy parodující motivy v postavách představitelů buržoazní společnosti, i když místy je snad té parodie až příliš. Mění se v nepřirozené přehrávání, na které není stálý návštěvník žižkovského divadla u těchto členů souboru zvyklý. Dobře se osvědčila i nová herecká posila Malé scény, Jiří Matička, v roli uhlazeného, vychytralého domácího přítele mladých manželů.

Takže — jak se říká v programu — „protože dávat lidem smích je vždy vzácná a chvályhodná schopnost, zasmějeme se dnes Šamberkovi na počest“.

JITKA ŠVARCOVÁ

I. Škurková a R. Tesařová z žižkovského inscenace Šamberka. Foto Sochůrek.



HRA O REHABILITACI

Jednou vyprávěla Olga Scheinpflugová, že v anglickém magazínu četla, jak ve Skotsku jedna vězeňkyně napsala povídku, kterou dokázala svoji nevinu a byla osvobozena. Přítomný Langer prohlásil: „To je výborný námět, pokusím se jej zpracovat, a když se to podaří, tak vy, paní Olgo, v tom budete hrát hlavní roli.“

(Z vyprávění paní Langrové po premiéře Dvaasedmdesátky u Skřivanů.)

Ne mříže, ani závory, ani čtyři tvrdé zdi, ale čas, dlouhý čas dvaceti let je mým vězením. Dokud nemine, nebudu svobodna. Nekonečný řetěz chvil se plouží mou celou, jako šerední brouci, jeden jako druhý, jeden v řadě za druhým, zvolna, nezbytně zvolna, stále stejně zvolna. Dvacet let tohoto pohledu. Dvacet let bez života. K tomu jsem byla odsouzena. Aby zemřelo z mého života dvacet let...

(Z monologu Marty.)

Není pochyb o tom, že Dvaasedmdesátka patří v tvorbě národního umělce Františka Langra k dílům

nejsložitějším. Již základní schéma hry-divadla, hraného ve věznici trestanci, přesněji řečeno, dvojího ztvárnění téhož námětu, jak jej realizují jednak přímí účastníci někdejší tragédie, dále bývalý slavný herec Kolben, ubitý dlouholetým vězením a jenom zvolna zažehující vnitřní jiskru herecké geniality, a konečně běžní trestanci, tedy osoby bez zvláštního vztahu jak k předváděnému ději, tak i k dramaturgickému umění vůbec — to samo o sobě již v sobě skrývá řadu dílčích pohledů a diskusních výkladů, právě jako skrytých i zřejmých úskalí.

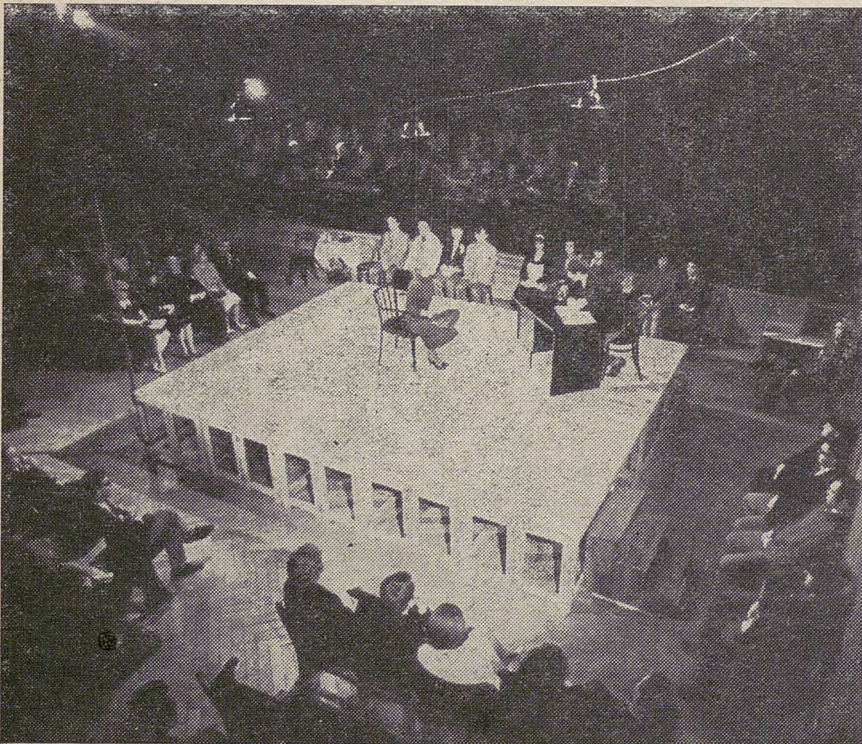
Daleko však podstatnější a v současné době i atraktivnější je étos této hry. Nespravedlivě ponižená a odsouzená Marta se domáhá rehabilitace. Přesto však mnohem zajímavější a snad i aktuálnější a závažnější je Martino vnitřní přesvědčení, k němuž se těžce probojovala v nekonečných dnech osmnáctiletého vězení — že totiž Melichar se nedopustil zločinu a nevráždil pro peníze, ale kvůli ní, aby ji vysvobodil z nedůstojné a ponižující závislosti na



Adolfovi. Je to její představa, víc vysněná v hodinách vězeňského osamocení a duševní bezvýchodnosti, v čase, kdy si uvědomovala svoji bezmocnost proti společenské mašinérii, bezohledné a ve své profesionální „spravedlnosti“ nemravné a nelidské. Tehdy si musí ponižený a hluboce poraněný člověk najít dostatečnou duševní protiváhu, která mu umožní překonat období strašného osamocení a vnitřní krize a navíc mnohé z toho, co se dálo, pochopit. Je lhostejné, zda touto protiváhou je náboženství, politické přesvědčení, nebo jako u Marty vysněná představa Melicharovy lásky.

A tuto náročnou hru uvedli 20. dubna brněňští Skřivani v režii Leonarda Walletzkého. Tento dramaturgiko-režijní počín nebyl pro přátele souboru již předem bez zajímavosti, protože v Dvaasedmdesátce po sérii silně režisérsky pojatých komedií sáhl Walletzký po psychologickém dramatu, tedy do oblasti, které teprve chce odvádět svou daň.

Walletzký je režisér, který dokáže rozhybat jeviště, u nějž každá rekvizita je vysoce funkční a který ne-



NA SCÉNĚ SKŘIVANŮ



ustále překvapuje diváka prudkým spádem svých nápadů.

V Dvaasedmdesátce opustil klasické jeviště a doprostřed hlediště postavil praktikáblý tak, jak by asi stály i v hale věznice, a diváci, kteří toto estrádní pódium (v mnohém podobné rohovníckému ringu) obklopují ze všech stran, jsou v podstatě návštěvníky soukromého divadelního představení, v němž hrají chovanci nápravného zařízení a které napsala — a to je pro ně velmi zajímavé — jedna z vězeňkyň. Pan ředitel je korektní a vzorný hostitel, ale svému řemeslu rozumí. Ve věznici zřejmě vládne železná ruka. Kázeň a disciplína jsou vzorné. Je to vidět z chování vězňů, kteří sedí v řadě před námi, i z představení, které klape jak na vojně, nebo chcete-li, jak ve vzorném nápravném zařízení. Ráz na ráz, každý přesně a neomylně ví, jaká je jeho funkce, kdy musí ukázněně sedět a kdy přiskočit a pomáhat při bleskové přeměně. Tedy, potud se Walletzkému jeho plán zdařil bez zbytku.

Zbývá však otázka, nakolik Skřivani zdolali zmíněné již úskalí problema-

tiky této hry. Walletzký jim jejich úkol značně znesnadnil. Vytáhl je z navyklého a bezpečného prostředí jeviště a postavil do podivného ringu, v němž je třeba hrát na všechny čtyři strany, v němž je herec odkázán na zmenšený prostor a ve kterém nemá potřebný odstup od diváka. Navíc je třeba respektovat prvek šedé a řízné vězeňské atmosféry, který jako by již předem byl zábranou jakéhokoliv „citového nimrání“.

Režisér pro realizaci své koncepce byl nucen provést i četné škrtky v textu a domnívám se, že některé z nich byly i na úkor celkové srozumitelnosti a charakteristiky postav.

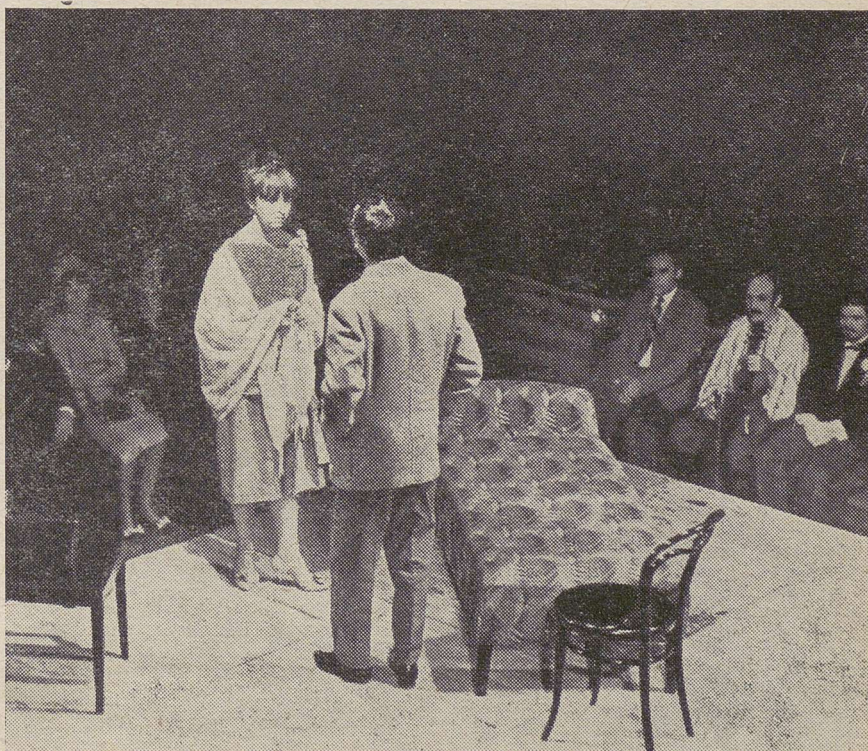
Soubor, jako vždy, velmi ukázněně a přesně plnil režijní záměr. Vzniklo představení jednotně ucelené, i na premiéře bez rušivých výkyvů. Přesto však bych řekl, že touto koncepcí si Skřivani svůj úkol poněkud zjednodušili a vyhnuli se mnohému problému Langrova textu. O tomto kolektivu je známo, že premiéry jsou pro něj pouze prvním vyzkoušením dopadu práce na diváka a na zákla-

dě zjištěných poznatků začíná hru dotahovat a vybrušovat. Nepochybují o tom, že i u Dvaasedmdesátky dojde k prohloubení psychologie jednotlivých postav a jejich naplnění životní logikou i rozporností, jak jim je mistrovský lékař a znalec lidských duší František Langer v této podivné hře o spravedlnosti v bohaté míře dal.

Jsem přesvědčen, že v silách Aleny Hradilové, představitelky titulní postavy, ale stejně i Maleny, Lysické, Klásky a všech ostatních tyto možnosti dotažení určitě jsou. Nepochybují, že potom i Dvaasedmdesátka, jako předcházející hry Skřivanů, se stane předmětem pozornosti, diskusí a právě tak i dramaturgickým impulsem v ochotnickém dění.

MILOSLAV JURÁK

Snímky K. Mince (nahore) a O. Pernici (dole) z brněnské inscenace Langrových Dvaasedmdesátky. V titulní roli A. Hradilová (na snímku dole).



DRAHOTUŠE ŽILY OPĚT DIVADLEM

V Drahotuších zahájili letošní oslavy 50. výročí vzniku našeho státu, 100 let Národního divadla a 105 let ochotnického divadla v Drahotuších tradičním festivalem. Od 29. dubna do 10. května probíhal zde VII. DIVADELNÍ FESTIVAL POBEČVI za účasti vybraných souborů z okresů Olomouc, Přerov a Vsetín. Bylo uvedeno pět činoher, jeden muzikál a jedno poetické pásmo.

Divadelní kroužek Energetiky a chemie z Přerova uvedl na zahájení starší hru anglického autora J. B. Priestleye NEBEZPEČNÁ KRÍŽOVATKA z prostředí měšťácké společnosti, defraudantů, pochybných žen a úchylných lidí. Krížovátka byla spíše rozpačitá než nebezpečná, nezaujala diváka a zanechala ho chladným. Divadelní soubor TYL Drahotuše zahrál sedmou reprízu hry R. Thomase OSM ŽEN. Porota se vyjádřila o představení, že mělo dobrý spád, zdálo se aranžmá a dramatická střetnutí, gradaci a funkční scénu. Soubor udržel diváky v napětí po celý večer a sklídl zasloužený úspěch u publika. Klasickou pohádku Julia Zeyera RADUŽ A MAHULENA uvedl soubor KP města Rožnova pod Radhoštěm. Hra postrádala rytmus a spád. Předností představení byla výborná scéna, dobrá práce se světly a zvukovou kulisu. Obě představení měla nebyvalou diváckou účast a byl o ně mimořádný zájem. Klasika má stále dobrý zvuk na vesnici. Estrádní soubor MEOPŤANKA Přerov přijel na festival s vlastní autorskou novinkou VI. Ficka a VI. Čecha VRAŽDA V MUSIC HALU. Muzikál s nekonvenční režii, s použitím diaprojece a černého divadla byl poznamenán začáteční nejistotou a drobnými technickými vadami. Nejistý byl i hlavní představitel J. Vavroušek v roli Sherlocka Holmesa. Sympatické bylo, že ve hře vystoupila drtivá většina mladých.

Poslední dvě představení patřila Klubu vyspělých souborů Severomoravského kraje. Hanácká scéna z Kojetína získala diváky uvedením komedie Scarnicciho-Tarbusiho NEZVANÝ HOST (Kaviár nebo čočka). Na funkční scéně se Kojetinští rozehráli — po začáteční nervozitě — k dobrým výkonům a dobře využili situační komiky i vtipů. Za onemocnělého představitel Antonia vystoupil po hostinství člen DOS Olomouc Jiří Kloc a umožnil tak souboru odehrát festivalové představení. Posledním soutěžním představením byla crazy komedie Pavla Dostála PŘÍPAD GRENDWALL s hudební Richarda Pogody v podání Bezručova divadla pracujících ZK Sigma Olomouc. O hře bylo již v AS hodně napsáno. Záměr autorů dělat legraci byl souborem v Drahotuších splněn po všech stránkách, o čemž svědčily bouřlivé potlesky při otevřené scéně, ale také výborná souhra a dobré výkony jednotlivců. Legrace se povedla.

V pátek 10. května uvedla skupina STÍN při div. souboru TYL Drahotuše poetické pásmo Josefa Zimmera ATOMOVÁ BOMBA. Mladí amatéři (15—18letí) odvedli snazivé představení, nedovedli však překonat náročnost textové předlohy.

Po skončení pásma byl festival uzavřen vyhlášením vítězů a předáním cen. Putovní pohár města Drahotuše získalo olomoucké Bezručovo divadlo pracujících (odvezlo si i ceny za nejlepší režii, mužský a ženský herecký výkon), druhé místo získala kojetínská Hanácká scéna, třetí domácí soubor. Zvláštní čestné uznání udělila porota estrádnímu souboru Meopťanka. C. B.

JE PĚTINA MÁLO?

Díky spolupráci s DILIA máme v rukou přehled repertoáru amatérských divadelních souborů za rok 1967 a můžeme si tak zase po dlouhé době udělat určitý obraz o celkové ochotnické aktivitě a některých tendencích ochotnické dramaturgie. Spolehlivější je přehled odehraných titulů než číslo představení, protože — jak se domnívám — mnohé soubory nehlásí všechny reprízy.

Vychází celkem nízké číslo — 2943 odehraných představení v Čechách a na Moravě. 897 patří domácím činoherním autorům, 811 cizím, 174 operetě, 1081 bylo představení pro děti a mládež. Z celkového počtu bylo tedy 36 procent pro děti, 30 procent domácí, 28 přeložené tvorby a 6 procent operet. V roce 1959 byl podle stejné hodnotného výkazu Dilia počet představení 14 697, tj. téměř pětkrát tolik! Počítáme-li, že loni každé představení zhlédlo průměrně 300 diváků (někdy jistě méně, ale jsou zase akce, kde je průměr vyšší), vezmeme-li v úvahu soubory malých forem, nehlášená představení zvláště ze škol, docházím k závěru, že v loňském roce bylo do našeho amatérského divadla zapojeno divácky nebo aktivně na jeden milión lidí. Je to málo?

Přehled šesti nejhranějších her: Paní Piperová zasahuje [J. Popplewell], Tři bílé špy [J. Makarius], Zkoušky čerta Belinka [Z. Horynová], Lucerna [A. Jirásek], Sládcí [Erben-Tureček-Jizerský] a Sněhurka, zvířátka a sedm mužičků [F. Hrubín]. Tedy detektivní komedie, jeden klasik, jedna hra se zpěvy a tři pro děti. Pokud jde o autory, byl z našich nejvíce hráň Jirásek, Tyl, Šamberk, Stroupežnický, Klicpera, Štech, Svoboda. V první padesátce nejhranějších našich autorů se neobjevuje ani jedno z těch jmen, která stála v čele před málo lety, např. Blažek, Kohout, Dietl, Karvaš, Daněk. Z her přeložených po Popplewellovi následují Molière, De Stefani, Watkin-Dudley, Thomas, Gogol, Christie, Manzari, ale také Zapolská, Sachs, Fredro, Feuchtwanger, Goldoni. Z autorů her pro děti byli nejčastěji na jevišti Makarius, Horynová, Lichardová-Lokvencová, Hrubín, Beneš, Holková. V operetách Tureček-Jizerský, Hašler-Šamberk a Piskáček.

Statistika jistě zajímavá a provokující. Bohužel stále ještě ne dost přesná a spolehlivá.

J. ŠINDELÁŘ

KDO SI ZASLOUŽÍ POHÁR?

Už po sedmé se letos sjely do Jirkova soubory na festival her pro děti. Při absenci loňského vítěze, souboru ZK Dolu Jan Šverma, bylo letos pět účastníků. Festival začal dosti pozdě, až koncem března, a krásné počasí mocně konkurovalo přitažlivosti šerého hlediště. Bylo to znát na návštěvách, slabších než v jiných letech, a atmosféra jen málo sršela oním vnitřním napětím, které zpravidla naše festivaly charakterizuje. První se představil soubor ZK Benar z Litvínova s hrou Sv. Radešinského Náš Janek. Litvínovští přijeli do Jirkova s handicapem, s náhradníkem v titulní roli. Představení nebylo dobré, na děti nepůsobilo, nikoho nevzrušilo a proběhlo jaksi na okraji zájmu publika. Pochválit mohu soubor jen za dobrou kulturu mluveného slova a podivit se, že vybíjí své síly na předlokách, které mu nedávají mnoho možností k růstu.

Soubor jirkovského KDP si vybral pohádku J. Beneše O Honzovi a princezně Zlatovlásce. Režisérka Dana Šetková přivedla na scénu vedle dobrých ostřílených herců a několika nadějných začátečníků i výborného šaška, kterému připisala prolog a epilog a zaměstnala jej v ději jako průvodce jednoho z princů. I s nepatrným textem dokázala tato připsaná postava dodat pohádce žádoucí humor. Představení tím dostalo potřebnou gradaci a dočkalo se živých reakcí dětského publika.

Lichého Kouzelná lampa Aladinova zůstala v provedení Studia mladých ZK Chemických závodů ze Záluží u Mostu mnoho dlužna tomu, co si mohou diváci od orientálních pohádek tohoto typu slibovat. V představení jsem zvláště postrádal svěžejší rytmus. Námět pohádky o kouzelné lampě dává spoustu možností nejen dramatikovi, ale i režisérovi. Ten však v tomto případě neodhadl únosnou délku představení, které se protáhlo na tři hodiny. Bylo by asi třeba vyškrtat mnohá hluchá místa, vyřešit přestavby scén a zkrátit přestávky, zpracovat charakter postavy a víc dbát na jevištní řeč. Jinak představení nezachránil ani hezká scéna a kostýmy.

Mnohem svěžeji práci odvedl sedmatřícetičlenný dětský kolektiv Kulturního domu pracujících z Kadaně v režii Blanky Bílkové. Vybrala si jednoduchou a působivou Vánťkovu hříčku Jak květin-ky přezimovaly. Všechny role rozdělila dětem (s výjimkou Matky Země), nenuťtela Meluzínu ani Matku Zimu šaržovat stařecké postavy — jen mírně je odlišila řečí, maskou a kostýmem. Dětský projev se nikdy nedostal do kontrastu se zjevem a zůstal čistý a působivý, jako by si děti opravdu na jevišti hrály.

I když pro neúplnost (neviděl jsem představení Vejprtských — Neohroženého Mikeše) nemohu pronášet nad jirkovským festivalem souhrnný závěr, přece jen si nemohu odpuštit poznámku pro pořadatele tak potřebné akce. Měli by zvážít, je-li pro ně únosné zvát na festival soubory, které v dané chvíli nejsou schopny uspokojit diváky. Mám za to, že s diletantstvím je třeba skoncovat v zájmu amatérského divadla, a tím i v zájmu budoucích jirkovských festivalů.

FRANTIŠEK JINDRA

K R N O V S K É P O H L E D Y [1]

Na Jiráskově **Vojnarce** natropily násilné výklady padesátých let dost škody. Ponoukaly inscenátory k zobrazování Vojnara jako zlého kulaka, k obhajobě proletáře Antonína, k jednostrannému odsouzení kapitalistického přísluhovače Hrušky atp. Šlo prostě podle těchto výkladů o to hrát Vojnarku jako neutěšený obraz poměrů vesnice za kapitalismu, poučit diváka, že majetnické pudy ničí lidské štěstí. V praxi to znamenalo zjednodušování postav (ostatně už v textu od autora nepřilíh bohatých) na jeden tón. Ale cesta k živé dnešní inscenaci Vojnarky vede právě naopak přes snahu zobrazit její postavy co

nejbohatším způsobem, hledat jejich lidské jádro, jejich pravdu (i u toho Vojnara, který přece není jen nasupený zlý dědek). Hledejte lidskou pravdu postav, tím se pak snad dostane inscenace i k soudu nad dobou — ne obráceně!

Představení **Malého divadla ZK SETUZA Ústí n. L.** celkově chybí právě snaha udělat postavy složitějšími, psychologicky hlubšími — a tím i zajímavějšími pro dnešního diváka. Hraje se pietně, tradičně — i s těmi letitými schémata zaprášených výrazových prostředků v některých postavách (proč se vlastně odjakživa hrává pohůnek

E. Čejchanová (Malé divadlo Ústí n. L.)
v titulní roli Jiráskovy Vojnarky.



J. Rašáková v roli Margaretě z hrušovské inscenace Bolta. Snímky Pražák.



Martin jako blbeček?) — a na střizlivě moderní, náznačkové výpravě, která se k tomuto způsobu hraní vůbec nehodí. Naštěstí má představení výbornou Evu Čejchanovou v titulní roli (až na tu přemíru reakcí, jimiž stále poučuje diváka o svých citových stavech — divák není „krokodýl“, nechte mu trochu radosti z vlastního objevování člověka na scéně!). Hlavně její zásluhou představení přece jenom sděluje touhu cituplné české ženy po lidském štěstí, tedy právě tu vlastnost, pro niž, myslím, naši diváci dodnes Jiráskovu Vojnarku mají rádi.

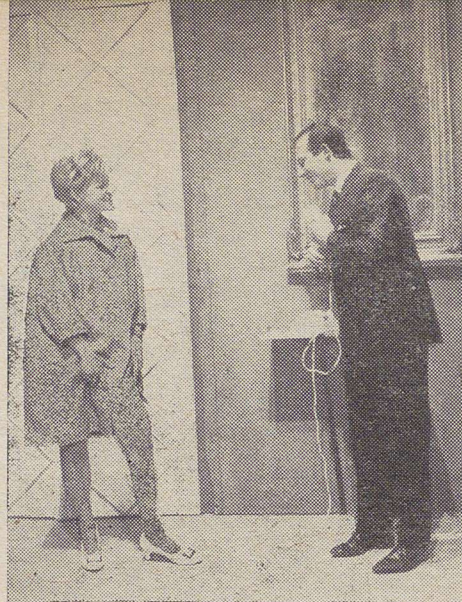
Profesionální režisér Svatopluk Skopal předvedl tentokrát **napajedelský kolektiv** značně omlazený a dal v **Morálce paní Dulské** příležitost řadě méně zkušených herců. Dařilo se mu s nimi lépe v komediálních polohách prvních dvou aktů, které dobře rytmičuje a zkušeně aranžuje, poschováváje přitom leckterý nedostatek technické výzbroje kolektivu. V dramatických polohách zvláště třetího aktu se představení poněkud hrouť a ztrácí napětí. Souvisí to jednak s výkonem Boženy Úřednickové v titulní roli, výborné jen v komických polohách, jednak s jednostrunností některých dalších postav: není vytvořeno psychologické zázemí, které by umožnilo v druhé polovině představení účinněji vyjádřit dramatické konflikty a tím adekvátněji postihnout specifiku této hry polského Moliéra: oscilaci dramatické a komediální polohy. — V mladém hereckém kolektivu, jehož největší slabinou je jevištní řeč, se talent výrazněji projevil u Heši (P. Gajdůšková) a Hanky (I. Koutná).

Dramatický odbor **ZK Oděvního průmyslu z Prostějova** uvedl světový šlágr, výtečně napsanou bulvárni frašku Marca Camolettiho **Létající snoubenky**. Protože v žánru konverzační zápletkové komedie je naše ochotnické divadlo vlastně úplně bez tradic a tento žánr asi vždy bude na amatérském jevišti výjimečný (předpokládá totiž vybroušenou hereckou techniku, nejen mluvy a salónního jednání, ale i bystrého myšlení v postavách a citu pro jemnou nadsázku pikantního psychologického detailu), lze vcelku vyjádřit obdiv prostějovskému souboru, komediálnímu talentu herců i jeho mladému režisérovi Sv. Válovi. Ovšem odmyslíme-li si tuto souvislost, musím kriticky konstatovat, že představení je hráno dosti násilně, text se mluví nedbale, chybí lehkost, přesnost, cit pro vytváření kontrastního temporytmu, jemný nadhled představitelů nad postavami, smysl pro dané prostředí. Přesto mělo představení velmi úspěšný ohlas u diváků a opravdu vynikající představitelku Berty Jiřinu Švorcovou. K vítězné **brněnské** inscenaci Langrovy **Dvaasedmdesátky**, o níž se rozepisuje M. Jurák v tomto čísle, jen poznámka: Pomíjí druhou linii hry o síle a možnostech umění zasahovat do života. Je to tím, že klade malý důraz na psychologii postav a výraznější odlišení tří způsobů, jimiž je postupně hrán trikrát stejný příběh. Při všem obdivu k výslednému tvaru (dozrál až při druhém večerním krnovském představení) pokládám jej za zjednodušený ve srovnání s nesmírně bohatou Langrovou hrou. Jak Walletekého znám, jde asi o zjednodušení záměrné — vychází z reálného odhadu, co mohou jeho herci uhrát, a přizpůsobuje tomu své záměry, podle potřeby i záměry a text autora. V tom pak je jeho představení efektnější než druhý výrazný vrchol krnovského festivalu — hrušovský **Člověk pro všechny časy**, jehož herecké nedostatky byly obnaženy a přímo strkány divákům do očí.

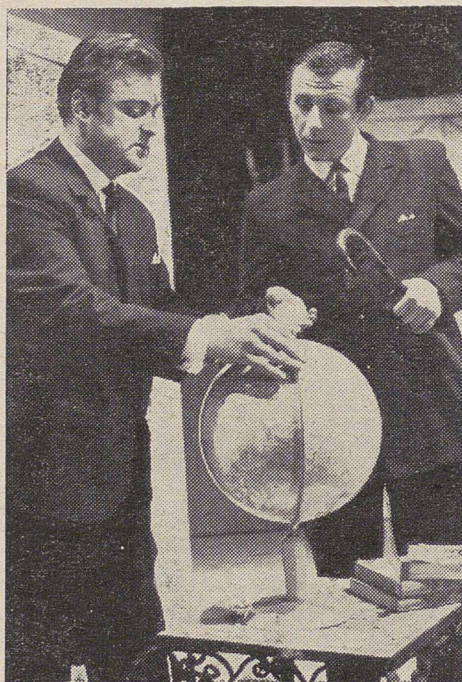
X. divadelní máj v Krnově se skládal vesměs z představení divácky úspěšných. Byl to solidní insenační průměr našich předních souborů s dvěma mimořádnými představeními velkých a pro nás velmi aktuálních her. Organizace klapala profesionálně jako vždy. Do další desítky bude třeba nových impulsů tomu už ustálenému festivalovému dění. Umístit do Krnova školení nejvyspělejších amatérských režisérů, s jejich pomocí (a též s pomocí krnovských studentů živě se zajímajících o divadlo a o všechno vůbec) vytvořit místo úředního hodnocení poroty volné tribuny, taktičtěji provokovat hodnocení publika — to jsou jen první nápady. A nakonec za všechny účastníky: díky Ti, Krnove! Jsme rádi, že Tě máme. Zachovej nám přízeň!

JIRÍ BENEŠ

KRNOVSKÉ POHLEDY



1 ▲



▽ 3

2 ▲

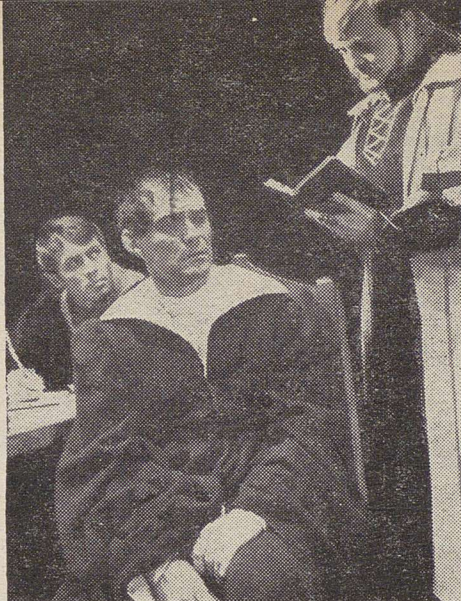


▽ 7





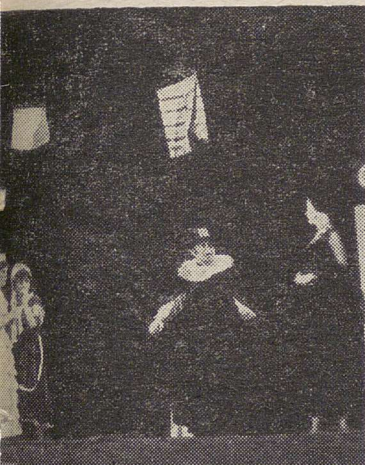
4 △



8 △



10 △



5 △



11 △



6 △

1.—2. Létající snoubenky, ZK OP Prostějov —
3.—4. Z vystoupení švédského souboru Show
4+2—5. Skapinóóó, Malé divadlo Vyškov —
6.—7. Morálka paní Dulské, ZK Slavia-Fatra
Napajedla — 8.—9. Člověk pro všechny časy,
ZK Hrušovských chemických závodů Dukla —
10.—11. Podivné příhody pana Pimpipána, Di-
vadlo Hanácké obce Prostějov — 12.—13. Voj-
narka, Malé divadlo Setuza Ústí n. L.
Na X. krnovském Divadelním máji fotografo-
vali Karel Minc a Jiří Pražák.



9 △



▽ 13



12 △



K R N O V S K É P O H L E D Y [2]

Přišel jsem do Krnova 4. května 1968, a to už jubilejní desátý Divadelní máj byl v plném proudu. Přišel jsem však dostatečně včas, abych viděl to, co charakterizuje letošní sezónu amatérského divadla v jeho nejvyspělejší podobě. Obecně řečeno to jsou jisté rozpaky nad divadlem. Jako kdyby ochotníci byli divadlem zaskočeni v době, která je sama naplněna rušnými událostmi. Proto také všude tam, kde se soubory pokoušely o chladně vymyšlený experiment, vznikala clona mezi jevištěm a hledištěm, vznikalo zklamání při styku s divákem. Naopak tam, kde zaznělo z jeviště lidství, kde byly otevřeny radosti, strasti, bolesti či pochyby člověka, tam vznikal kontakt a souznění. Znovu se ukázalo, že divadlo je úzce spjato s atmosférou doby a nemůže se jí vyhnout. Pokusím se toto zobecnění demonstrovat na jednotlivých inscenacích, které jsem viděl.

Malé divadélko Spojeného závodního klubu Vyškov uvedlo Molièrova Skapinova šibalství pod novým názvem „Skapinóóó“. Zdálo by se, že se režisér pustil do vlastní adaptace slavné Molièrovy komedie, aby vyjádřil svůj osobitý režijně dramaturgický záměr. Z inscenace jsem to nepoznal. Naopak, aniž by sdělil cokoliv nového, potlačil svou inscenaci právě to podstatné, co autorův text přímo nabízí. Oslavu prostého lidského rozumu, filosofii radosti, vítězství lidství nad jejím úpadkem, ať už jím rozumíme lakotu, strach či sobectví. To všechno v rozehraných situacích komedie typů, tak blízké italské lidové komedii. Jestliže chtěl režisér Sv. Chytil inscenovat komedii o Skapinovi, člověku svobodném a přirozeném, jak píše v programu, dostal se jeho záměr do rozporu s výslednou realizací, v níž se ztrácela radost, lehkost, vtip a člověčí pohoda. Příčiny budou patrně dvě. Především režisér podcenil hodnoty samotného textu předlohy. Je patrně nutno upozornit na často zapomínané pravidlo divadelní abecedy, že konec konců technickým způsobem provedení divadelního děje, v němž se konstituují charaktery (povahy jednajících osob), je právě to, že osoby mluví. Každé jednání, které se děje mimo slovo, je pomocným fabulačním i charakterotvorným prostředkem, je výslednicí mluveného dění, je to herecké jednání, které mluvenému dění, replikám, monologům dává individuální, nadlitterární a životní obsah. Z řečeného plyne i druhá příčina neúspěchu Vyškovských, že totiž v rozporu s textem režisér z vnějšku dodává nápady a návody k jednání, které nejsou v souladu s mluvenými replikami či monology a jsou dokonce v rozporu s jinak dodržovanou žánrovou stylizací.

Ukázalo se tedy, že úsilí a nepochybně přemýšlivý talent režiséra i herců nadošel své přímé úměry ve výsledku představení.

Opačným případem a v jistém smyslu příkladem pro má úvodní tvrzení je inscenace divadla Hrušov ZK Hrušovských chemických závodů Dukla z Ostravy Hrušova, které uvedlo hru Roberta Bolta **Člověk pro všechny časy**.

Inszenace je postavena na základním velice aktuálním záměru vyjádřit vnitřní konflikt člověka mezi vlastním svědomím a tlakem vnějších sil, které nutí k jednání, jež by bylo v rozporu s tímto svědomím. To se zcela daří díky dobré režijní práci a výborně herecky uchopené postavě Thomase Mora. V podání profesora Miroslava Etlzera vznikla a zazněla cudná, přesvědčivá a osvobozující slova platné lidské etiky. Vznikl hrdina bez pathosu, vnitřně opravdový. Herectví profesora Etlzera by stálo samo o sobě za samostatnou studii proto, co nejen v této inscenaci, ale v herecké práci za poslední léta přinesl. Jeden rys jeho herectví je však výrazný. Vychází přesně při volbě svých hereckých prostředků z mluveného dění. Jeho repliky budují vztahy k partnerům, jeho mluva vytváří vlastní přesně postavený charakter. Stačí pak velmi střídme a přesto působivé prostředky k vytvoření velkého hereckého účinku. Vezmeme-li v úvahu, že k tomuto výkonu se čestně druží i další jako Emil Wolf v Obyčejném člověku nebo Dušan Zakopal v postavě Thomase Cromwella, a připočteme-li promyšlenou režijní práci a vynikající Boltův text, dostáváme působivé představení, které zaujme, provokuje k myšlení a v některých místech je i lidsky velmi silné.

Pro tyto nesporné klady jsem ochoten pominout některé problémy hrušovského představení. Je totiž možno nad složitým a obtížným Boltovým textem vést diskuse o charakteru této hry, o jejím výkladu plynoucím z druhového zařazení i z mnohovrstevnatosti kladených otázek. Je možno vytýkat souboru nevyrovnanost v hereckých projevech, je možno vést polemiku o pojetí některých postav nebo o zjednodušujícím výsledku v práci některých herců či hereček. Problémem patrně zůstává i závěr celé hry.

Nicméně všechny tyto problémy či nedostatky, ostatně zcela pochopitelné při náročnosti celého úkolu, nemohou zastínit základní velmi příznivý celkový výsledek inscenace. Jde nepochybně o zcela mimořádné amatérské představení, které zní plně a které nastoluje základní etické a humanitní otázky.

Příjemným osvěžením bylo vystoupení Divadla hanácké obce ZK ROH Železáren n. p. z Prostějova, když režisérka Vlasta Kubičková přivezla pro krnovské děti roztomile inscenovanou pohádku Alfreda Radoka a Marie Tesafové **Podivné příběhy pana Pimpipána**. Už to, že kolem tří tisíc dětí ve třech představeních zhlédlo vkusné představení libezné moderní pohádky, je nemalým kladem. Na inscenaci, která se při bedlivějším pohledu neobešla bez nedostatků, bylo sympatické to, že režisérka ani herci nic nepředstírali a vycházeli ze svých hereckých možností. Nesetřeli však v inscenaci úsměvnost, poezii a humor a získali si tím výtečný kontakt s dětmi v hledišti. Odcházel jsem všichni z divadla s úsměvem na tváři. Říkal jsem si, že by patrně stálo za to, kdyby zkušené soubory, disponující dobrými herci a nápaditými režisé-

ry, tu a tam věnovaly svůj um představení pro děti. Asi by to i jim samotným otevřelo studnici očistné fantazie, poezie a hravosti a při tom nenajdou nikde a nikdy tak čistého, bezelstného a vděčného diváka jak v dětech. V Krnově byli také hosté z ciziny. Šest sympatických Švédů, přesně řečeno čtyři Švédové a dvě Švédky, předvedlo na zelektifikovaném jevišti svou **Show 4 + 2**. Je těžko o tomto vystoupení psát v kontextu našeho amatérského dění. Jde patrně o zcela jiné společenské záze-
 mí a člověk cítí, že snad tito ochotníci přistupují ke svě-
 mu koníčku nebo zábavě z poněkud jiné strany. Nejde
 jim o snahu po uměleckém tvaru. Trochu se baví muzikou
 a písničkami sami, trochu pobaví své nejbližší přátele.

Věc je komplikovaná i tím, že vlastní pořad tohoto sou-
 boru je kratičký a pro potřeby krnovského Divadelního
 máje byl nastaven o dalších 45 minut a to se zdálo mno-
 ho. Tu první půlku jsem vlastně se zájmem pozoroval
 trochu exotické spoluamatéry a říkal jsem si, že by bylo
 asi docela příjemné se s nimi sejít někde v menším sálku,
 společně si popovídat, společně si zahrát, zazpívat a za-
 tančit a že však bude asi omylem vystavit je všemu ne-
 bezpečí velkého kukátkového jeviště a dychtivým zra-
 kům ještě rozsáhlejšího hlediště. Myslím, že se tak zby-
 tečně zkreslují představy mladých krnovských diváků
 o beatu ve Švédsku a starších diváků o ochotnickém di-
 vadle tamtéž.

ZDENĚK KOKTA

**Mincův záběr z vyškovské inscenace
 Moliéra.**



**Pražákův snímek z napajedelské
 inscenace Zapolské.**



československá zveme vás před kameru televize

Kdosi kdysi napsal, že na počátku bylo slovo, a pak to po něm všichni opakovali tak dlouho, až se z toho stala pravda. Aspoň u nás v televizi to platí do puntíku — jenomže v mnohém čísle. Na počátku jsou slova, a to nejdřív slova lichotná a prosebná, výhrůžná i slibující, naléhavá a úpěnlivá, prostě slova dramaturgů, jimiž je lákán televizní autor. Pak přijdou slova psaná, to v případě, že ona slova mluvená padla na úrodnou půdu. A nad nimi se diskutuje a diskutuje, opravuje, přepisuje, vylepšuje, pak vznikne druhá verze, třetí, čtvrtá, někdy taky pátá, šestá verze, až si autor s dramaturgem řeknou „uť, a máme to za sebou“, a režisér povzdechne „uť, to bude zase fuška“. Ale to už text opouští místnost, ve které vznikl, aby se podrobil procesu, zvanému realizace, zatím co na nás je, abychom v této místnosti zůstali, a spolu s dramaturgem pražského literárně dramatického vysílání Janou Dudkovou se poněkud poohlédli za právě uplynulou sezónou, neb právě to je tématem našeho dnešního rozjímání.

„Nemyslím si, že by to byla právě nějak moc dobrá sezóna — to ovšem říkám za sebe, protože pracuji ve skupině, která se zabývá především původní tvorbou. I když vlna detektivek už pozvolna opadávala, přece jenom v repertoáru převažovaly nad původní současnou tvorbou, právě tak jako divadelní hry. Nemám nic ani proti detektivkám ani proti divadelním hrám na obrazovce, jenom si myslím, že hlavním úkolem televizní dramaturgie musí být co nejsoustřednější usilování o původní televizní hru, jinak budeme v televizi jenom opakovat a reprodukovat to, co vzniklo jinde a jindy. A tak si z té minulé sezóny nejvíc považuju těch několika her, v kterých se podařilo ať už přímo nebo nepřímo reagovat na současnost: Dietlový adaptace Nilinovy „Krutosti“, kterou jsme bláhově plánovali na loňský listopad s pocitem, že tenhle upřímný a kritický příběh o problémech sovětské bezpečnosti v občanské válce je užitečný pro nás i dnes — ovšem jiní to viděli jinak a tak jste se premiéry „Krutosti“ dočkali až se značným zpožděním. Za zajímavý pokus pokládám „Těžkou srdeční komplikaci“, ve které Jaroslav Dietl dokázal vytvořit z srdce sovětského chirurga s použitím dokumentárních záběrů operace zajímavý tvar spojením publicistických a uměleckých prvků. Z původních současných her bych chtěla ještě připomenout Dytrychovo „Raději potmě“ a Jílkovu „Lásku jako trám“, která po úspěchu na loňském pražském televizním festivalu byla koupena a vysílána s dobrým ohlasem v západním Německu.

Zajímavé je, že snad nejnaléhavěji a nejsoučasněji zapůsobily dvě hry, které by se podle kostýmů a jiných vnějších okolností daly charakterizovat jako historické: Andrzejewského „Jitro bez úsvitu“ v drammatizaci Jaroslava Klímy a Řeháková „Dreyfusova aféra“. Zdálo by se, že dnes, v době, kdy jsou noviny plné daleko drastičtějších zpráv a reportáží o inscenovaných procesech z doby velice nedávno minulé, vyzní dávny příběh o protiprávně odsouzeném francouzském důstojníkově jako nevinná selanka. Ovšem — scénář vznikl v době, kdy jsme se k těmto otázkám nemohli vyslovit přímo, a pak,

na Dreyfusově osudu nás kromě toho, že byl vědomě obětován pro pochybný „vyšší zájem“, zajímalo především to, co následovalo: když už bylo všechno vyhráno, když už bylo zřejmé, že Dreyfus musí být rehabilitován, bylo už pro člověka Dreyfusa pozdě. V té době to už byl zničený a utýraný chudák, který už nechtěl nic než klid a rezignaci.

Myslím si, že s tím, co Jana Dudková charakterizovala jako přínosy uplynulé sezóny, budete rádi souhlasit. Ne náhodou právě ty inscenace, které jmenovala, byly přijaty s mimořádným zájmem diváků i kritiky. Ale přece jenom — byly ojedinělé.

„Dramaturgie je velice dlouhodobá práce, která nepřináší výsledky tak hned a tak markantně, jako třeba publicistika. A tak má i každý negativní zásah do této činnosti velice dlouhodobé důsledky. Snad si ještě někteří diváci pamatují na období před čtyřmi, pěti roky, kdy jsme uvedli několik her o mládeži a začali se seriálem Advokátní poradna, což měl být pokus o řadu reportážních her... Měl, ale nebyl, protože po prvních dvou pokračováních byl zakázán a naše dramaturgie se stala velice podezřelou. Administrativním zákrokem byla v průběhu dvou let zastavena víc než desítka pořadů. Většinou jsme se ani nedověděli kdo je vlastně zakázal. Největší ztráta nebyla v tom, že řada příběhů skončila v šuplíku nebo v trezoru — ostatně některé z nich se uvedly se zpožděním a tedy i se sníženým účinkem, protože propásly chvíli, pro kterou byly zamýšleny, jiné by se dnes už ani vysílat nedaly pro přílišnou vazbu na dobu svého vzniku — ale v tom, že tu byla násilně přervána kontinuita tvorby, že se podařilo na dlouho otrávit celou řadu mladých talentovaných autorů, kteří byli ochotni spojit s televizí svou osobní tvůrčí perspektivu... To, co následovalo, byla reakce víc než přirozená: útek k detektivkám, do historie, ke klasice, v nelepším případě k alegorickým příběhům, ve kterých citlivý divák odhalil zamýšlenou spojnici s dneškem. Ale takhle se dramaturgie natrvalo dělat nedá, ani v divadle, ani ve filmu, a tím mím už v televizi.“

Je tedy víc než obdivuhodné, že televizní dramaturgie si i při těchto více než svízelných podmínkách dokázala připoutat a udržet okruh autorů, a to nikoli bezvýznamných.

„Autorský kolektiv se nám podařilo konsolidovat zejména díky výběrovým soutěžím. Letos jsme vyhlásili soutěž už počtvrté — pokaždé na stejném principu: vyzveme určitý okruh spisovatelů, o jejichž spolupráci máme eminentní zájem a kteří jsou pro nás zárukou určité kvality. Tato praxe se nám velice osvědčila — hry ze soutěže jsou skutečně opěrnými body naší dramaturgie. Namátkou připomínám Sotolovo „Waterloo“, Bláhovy hry „Byla jednou jedna budoucnost“ a „Případ Laroch“, dosud neuvedený Hubáčův „Raport“, hry Františka Pavlíčka, Oldřicha Daňka, Jindřišky Smetanové, Romana Hlaváče a dalších, které teprve čekají na realizaci.

Nemůžeme si stěžovat na nedostatek autorů, spíš na nedostatek termínů — při dnešní praxi třiceti premiér v sezóně musí autor čekat někdy až dva roky i déle, než se dočká uvedení své hry. Počet inscenací nebyl snížen proto, že by nebylo možno dramaturgicky a autorsky zajistit víc pořadů, ale pro zlepšení realizačních podmínek, které v současné době v televizi jinak než omezením počtu titulů upravit nelze. Ale takhle to vypadá, že si pořad jenom na něco stěžuju. Tak na závěr bych ráda řekla, co mě na té dramaturgické práci těší:

Těší mě především to, že pojem „televizní hra“ už dávno není jenom teoretickým snem, ale že se stal skutečností. A to není málo, když si uvědomíme, že i některé starší a mocnější televize dosud nedokázaly vytvořit původní televizní hru jako přesný, svébytný tvar. A pak mě těší ten velký ohlas naší práce — když se něco povede nebo nepovede, mluví se o tom všude — ráno v mlékárně, v tramvaji, ve škole o přestávce, doma při večeři, prostě všude. Divadlo ani film tuhle publicitu nemohou mít — dřív to byla pro ně ovšem určitá výhoda. Moc a moc se nám totiž v dobách ještě velice nedávnych předhazovalo, že to, co si může dovolit malé divadélko, či literární týdeník, je nepřijatelné pro televizi, právě pro ten její nesmírně široký a okamžitý dosah.“

Z televize byl strach — a proto byla neustále zastrašována, okřikována a napomínána. A snad jí fakt, že nepatřila k neposlušnějším, slouží ve vašich očích spíše ke cti.

S dramaturgem pražského literárně dramatického vysílání Janou Dudkovou hovořila Zdena Josková.

s o u č a s n é s v ě t o v é d r a m a



Od dubna tohoto roku vysílá Čs. rozhlas na okruhu VKV pravidelný cyklus esejů Aleše Fuchse o některých zajímavých postavách světového dramatu. Nejsou to vyčerpávající portréty, spíše osobní pohledy na některé nejživější otázky jednotlivých dramatických osobností. Ale právě tento pohled nás na relacích zaujal a rozhodli jsme se — paralelně s rozhlasovým vysíláním — některé kapitoly přetisknout, aniž bychom měnili jejich rozhlasovou podobu. Věříme, že tento cyklus přispěje k důvěrnějšímu seznámení našich čtenářů se současnou světovou dramatikou.

R E D A K C E

[Aleš Fuchs] Arthur Miller aneb O možnosti umění

Kdo je ten vysoký, štíhlý muž s přísným, ale neobyčejně lidským očima, jehož jméno tisknou dnes ochotně tučnými literami na první stránce noviny a časopisy celého světa? „Proslavil se tím, že napsal **Smrt obchodního cestujícího** a oženil se s Marilyn Monroeovou“ — shrnul kterýsi žurnalista do ironického paradoxu celé Millerovo dílo. Ale je tomu tak skutečně?

Narodil se 17. října 1915 v New Yorku, na jeho brooklynském předměstí, jako syn slušně prosperujícího obchodníka. Pracoval v administrativě jakéhosi autoskladu a dokonce prý jezdil jako řidič nákladáku. „Až do roku 1929 jsem měl zato,“ — říká Miller — „že všechno spočívá na docela pevných základech. Přesněji řečeno, myslel jsem si, — jako většina Američanů — že všechno někdo řídí... Vyšlo však najevo, že prakticky všechno, co bylo řečeno a vykonáno od roku 1929, byl podvod. Ukázalo se, že to nikdy nikdo neřídil.“

To napsal Miller ve svém eseji **Stíny bohů**.

Rok 1929 byl rokem těžké hospodářské krize, advokáti prodávali kravaty na předměstích a bývalý president burzy se ocitl ve vězení... Až dosud, jak sám Miller říká, příliš neholdoval knihám, ale pak se snažil pochopit, co se to vlastně kolem něho děje. V roce 1934 se pouští do studia na universitě v Michiganu — a zapisuje si obor drama. V Americe se totiž umění psát hry vy-

učuje na vysoké škole jako normální předmět. Mladý dramatický adept se pokouší psát hry a kupodivu má úspěch, získává dokonce univerzitní cenu!

V roce 1938 dostal Miller absolutorium. A musel si tedy, s diplomem v ruce, klást otázku, co teď? Začal psát — a ne právě neúspěšně — rozhlasové hry. Napsal jich celou řadu. Jenže divadlo je divadlo, kdo k němu jednou přičichne, jak se říká, už se ho nezbaví... A tak se v letech 1938—1941 stal dramaturgem Federálního divadla. O tři roky později se už jeho hra nazvaná **Muž, který měl pořád štěstí** dostává na Broadway, jenže propadá na celé čáře...

To už byla ve světě válka.

Miller je zklamán a znovu přemýšlí, jak dál. Je požádán o spolupráci na filmu **Povídka o americkém vojáku**. Nabídku přijímá. Žije několik měsíců mezi vojáky, sbírá materiál a píše si deník, který v roce 1944 uveřejňuje pod titulem **Situace normální**.

O rok později vychází jeho jediný román **Focus**, přeložený v roce 1949 do češtiny pod názvem **Ohnisko nenávisti**. Nedávno byl u nás vydán po druhé. Miller se v něm snažil ukázat, „co se stane, zažije-li člověk na své kůži následky vlastních předsudků“. Tehdy šlo zejména o rasovou nenávist, k níž se Miller opět vrací — byť v jiné souvislosti — námětem své hry **Případ ve Vichy**. Právě ta cesta od **Ohniska nenávisti** až k Millerově současnosti svědčí o tom, že

spisovatel zůstal věrný okruhu několika závažných otázek. Je to vlastně stále **sebezpovídání**, hledání styčných bodů člověka a společnosti, rozbíjení bariér útlaku svírajících člověka v mechanismu dějin.

Jestliže Tennessee Williams proniká až někam k dřeni lidského já, aby člověk slyšel a katarzí osvobodil z pekla pudů, chtíčů a vášní, zmítavé nejistoty jak dál žít, dívá se Miller na člověka spíš v kontextech společenských. Tedy člověk uprostřed své doby, téma, které tak či onak najdeme jak u Frische, tak Dürrenmatta. Téma živé v moderní světové literatuře nejen v díle Kafkově, ale už v Dostojevském a Čechovovi. Miller si ale neklade otázku možnosti jedince uprostřed přesily světa, otázku stále častěji se opakující řečneme v díle Friedricha Dürrenmatta. Miller věří v právo, sílu a moc jedince a vystupuje vždy na jeho obranu, proti násilí. A to i tehdy, kdy jeho hrdinu stíhá vlastní pochybnost, strach a nejistota.

Přerušíme však na okamžik naše přemýšlení a připomeňme si jeden rozhovor s Arthurem Millerem. Vznikl v roce 1967, tedy v době, kdy Miller horečně doplsoval svou nejnovější hru, nazvanou **Cena**. Rozhovor je významný ještě dvěma okolnostmi. Jednak tím, že to byl asi vůbec první rozhovor, který se podařilo našemu novináři od Millera získat. Druhá okolnost je tragická, byl to poslední rozhovor slovenského překladatele

Millerových her Miloše Ruppeldta v jeho životě vůbec, krátce po jeho uveřejnění Ruppeldt náhle zemřel...

Novinář:

Bývá momentálně v Connecticut, kde horečně dokončuje svou novou hru, ale vzkázal mi, že přijede do New Yorku a že mi zavolá — i když, pokud vím, novináře nemá moc rád... Setkali jsme se tedy v jeho pracovně, kterou si pronajal u jisté agentury v mrakodrapu, na 29. poschodí Šesté avenue. Měl na sobě



Z bratislavské inscenace Millerovy hry *Po pádu*.

elegantní běžový oblek; je velmi vysoký a třebaže má tvář charakteristicky zbrzděnou a chudou, vypadá mladší, než ve skutečnosti je... Jeho oči bystře světlé blednou a brázdí ve tváři se mu během rozhovoru pohybují tak, že jeho obličej nabývá — oproti jinak spíš přínému a vážnému výrazu — charakter bezprostřednosti a srdečnosti... Přijal mne s milým, širokým úsměvem a velmi přátelsky.

Miller:

Jistě předpokládáte, že jako dramatik píši prózu s požitkem, protože nemám co dělat s herci, režiséry a celou tou divadelní mašinérií — jenže já mám rád herce a režiséry. Ovšem zvlášť ve formě povídek či krátkých novel spatřuji tu výhodu, že si v nich určité věci prostě mohu udržet, proti nezbytnému zkondenzování a zrychlení děje v dramatu. V próze totiž opisem prostředí, nálady, počasí, gest, myšlenek mých postav, jejich přelétavých, pro dramatický děj celkem bezvýznamných přeludů mohu dosáhnout větší váhy a myšlenkové hloubky. Takové chvíle přicházejí obvykle na dramatika, jenž bývá v podstatě neukojeným hercem, zpravidla ve středním

věku, odvrátí se od maskarady k próze. Celý svět je jeviště, ale přijdou okamžiky, kdy člověk zatouží po jakési realitě a pozemskosti. Už před lety mě to začalo tak dvakrát do týdne obcházet a napadat... Psal jsem už ostatně o těchto pocitech v úvodu ke své poslední knize, ale rád bych současně dodal, že tím nechci drama ani trochu nějak očernit, ani divadlo jako takové. Chci jenom ukázat na rozdíly mezi divadlem a prózou...

Novinář:

Považujete sám sebe za spisovatele filosofického?

Miller:

To ne, zajímám se spíše o lidi, o jejich konání a jednání, než o filosofii...

Novinář:

Ale kritiky příliš v lásce nemáte?

Miller:

Evropské kritiky neznám. Ale čím jsem starší, tím méně seriózně beru ty naše. Řečeno všeobecně, stali se konkurenty umělců, a to je katastrofální nejen pro ně, ale i pro další aplikace... Tato aplikace se měsíc co měsíc mění...

Novinář:

Máte na mysli společenský význam a dosah kritiky?

Miller:

Jistě. A pak, v kritice se příliš často projevuje posedlý zájem o styl, a to do takové míry, že se zapomíná na jakékoliv humánní stanovisko, jež může dílo vyslovit. Přitom dnes někteří kritici vyhledávají jakýsi nový druh afektovanosti, bez ohledu na frivolnost nebo banálnost, kterou taková afektovanost vyjadřuje. Umění se pak stane jakousi technickou hrou, něco jako tenis nebo šachy. Já osobně něco takového zavrhuji.

Novinář:

Zajímá by mě způsob práce, jestli pracujete každý den, kolik hodin...

Miller:

Pracuji obvykle každý den, systematicky od osmi ráno do oběda, řekněme do jedné... A pracuji sedm dní v týdnu...

Novinář:

Znáte něco z československé kultury?

Miller:

Žel, jen některé z těch starších spisovatelů, jako například Čapka. Je mi líto, že z vaší novější literatury nic neznám.

Novinář:

Co myslíte, jakou úlohu by mohla naše a vůbec socialistická literatura sehrát v dnešním světě?

Miller:

Mohla by sehrát zvláštní úlohu, kdyby rozebírala život humanistickým způsobem, tak, aby se i lidé z jiných zemí mohli nějak podílet na jejich úspěších a mohli ji tudíž sami ocenit. Zdá se mi, že jste to už dokázali ve filmu.

Novinář:

Co jste viděl?

Miller:

Obchod na korze a Lásky jedné plavovlásky. Jsou to humanistické filmy, nejsou nuceně ideologické a mají hluboký účinek na lidi kdekoliv na světě. Divají se totiž na lidi jako na obvyčejné lidské bytosti, které se i u nás chovají tak jako v kterékoliv jiné zemi světa...

Úhrn dosavadního Millerova dramatického díla představuje osm her. Kromě *Pohledu z mostu* z roku 1955 a hry *Vzpomínka na dva pondělky*, rovněž s datem vzniku 1955, je v jeho hrách především pátravé autorské promyšlení otázek spravedlnosti, vztahu mechanické, drtící společnosti k člověku, hledání zodpovědnosti jedince za své činy, hledání víry i naděje jednotlivce. Zejména v *Pohledu z mostu* najdeme spíš kus onoho williamsovského ztmátní obyčejných lidí vášněmi: ať už je to láska, žárlivost, sobectví...

„Lidé nesmějí ztratit vlastní svědomí,“ říká Miller a staví se ostře proti barbarství války, například hrou *Všichni moji synové* z roku 1947.

Dílem, které Millera proslavilo po celém světě, jako jevištní dílo i jako film, byla hra *Smrt obchodního cestujícího*, která u nás měla mimořádnou jevištní podobu v Pleskotově inscenaci v Národním divadle, s Karlem Högreem v titulní roli Willy Lomana.

Miller se v této hře, ve velice rychle se střídajících sekvencích, zřetelně ovlivněných skladbou filmu, soustřeďuje na hlubokou sondu života obyčejného smrtelníka našich dnů. Takového upachtěného cestáka, pohlcovaného šíléným mechanismem světa peněz, v němž ostatně o lidské kvalitě ani nic jiného nerozhoduje než odpověď na otázku: kolik umíš vydělat peněz... Není to ale jenom hra o tomto mechanismu, je tu i náznak obecnější millerovské problematiky: touha neustále vést s diváký dialog o postavení člověka ve světě, o nehumánnosti vývoje civilizace, o neosobním vztahu člověka k člověku. Ten dialog v poslední době u Millera ztrácí — zvláště ve hře *Po pádu* — črty ibsenovského psychologismu a mění se v trýznivou, mučivou monologickou sebezpověď postav, dokonce až autobiografickou ze strany dramatika. Neboť co bylo nejvíc jeho hře *Po pádu* (napsané v roce 1964) vytýkáno, byla právě malá objektivizace postav a přílišné zabarvení osobní zpovědi.

Miller ve svém díle protestuje: na počátku padesátých let, poznamenaných dogmatismem maccarthysmu, přepracovává Ibsenova *Nepřítele lidu*, aby postavou dr. Stockmana vyzval k nesmířitelnosti s oportunismem a barbarstvím konformismu. Později — historickým příběhem o čarodějnictví v městě Salemu — hra se jmenuje *Zkouška ohněm*, vznikla v roce 1953 — strhává Miller masku zlu, tvářicímu se jako společnosti prospěšný a oficiálně dokonce tolerovaný fakt.

Willy Loman ze hry *Smrt obchodního cestujícího* volí nakonec sebevraždu, aby z jeho životní pojistky mohla dál rodina žít. John Proctor ve *Zkoušce ohněm* říká před popravou své ženě o svých soudcích: „Neplač před nimi. Pláč je bláznivost. Ukaž jim svou čest, ukaž jim své kamenné srdce a tím je strhni do hlubin...“

V roce 1956 byl Miller povolán před Výbor pro neamerickou činnost, jeho výrok, jeho články, jeho dramata se zdála být v té dogmatické době příliš rudě zabarvená... Tato skutečnost i to, že byl Miller díky tomu řadu let izolován jak doma tak od kontextu zejména socialistických zemí, měla na jeho dílo vliv. Řekl bych, že utvrdila jeho zášť k nesvobodě, konformismu a lži. Ale na druhé straně to byl pro Millera i osobní, lidský ořes. Na dlouhou dobu se od-

mlčel. Pak nastává v jeho životě velice zvláštní údobí: obětuje čtyři roky svého života — 1956 až 1960 — manželství s herečkou Marilyn Monroeovou, o níž režisér Joshua Logan řekl, že je nástupkyní Greta Garbo. A kdosi jiný naopak poznamenal, že snad „nemůže být normální žena, která ví, že by se s ní chtělo vyspat 150 miliónů mužů na celém světě“.

Miller o Monroeové mimo jiné napsal: „Její krása je zářivá, neboť se v ní nestále projevuje i její duch.“

Byl svou ženou pohlčován, nebyl v té době schopen napsat víc než tři krátké novelky a filmový scénář *Ztracenci* (1961), ostatně věnovaný Monroeové. Známe jej i z našich biografií v podobě ne sice mimořádného, leč zajímavého filmu Johna Hustona *Mustangové*, v němž vytvořil svou poslední roli Clark Gable. Jako kdyby to byl Miller tušil. Knižní podoba *Ztracenců* je věnována jemu. Na první stránce tu stojí napsáno: „Clarkovi Gableovi, který nedovedl nenávidět.“ O Marilyn Monroeovou se Miller staral jako otec, intelektuální poradce, vychovatel i žárlivý milenec. Nalepoval její fotografie do alba a přestal existovat jako dramatik. Doprovázel ji na natáčení, vyjednával její smlouvy a nestaral se o divadlo. A přece, nebo paradoxně právě toto sepětí s hvězdou-mýtem, rozměňované svého času v nejruznějších bulvárních magazínech, upozornilo na jeho jméno i masové a nezastvácené diváky.

A tak, když měla konečně — po devítiletém autorově odmlčení — v roce 1964 premiéru Millerova hra *Po pádu*, strhla na sebe nejširší světový zájem.

Po pádu se odehrává vlastně v myšlenkách hrdiny hry, jmenuje se Quentin. Je to jeho osobní zpověď o životě milostném i stanoviscích občanských. Quentin — stejně jako hrdina Felliniho filmu *Osm a půl* — se snaží najít nějaké východisko. Je to volání zoufalce, i když svým způsobem také kazatelský traktát, dlouhá tříhodinová zpověď, ale i sebeobhajoba. Koho: Millera nebo Quentina? Významný americký kritik Walter Kerr napsal, že Miller vstupuje do této hry jako kající, ale vychází z ní jako kněz.

Miller:

Ve Spojených státech se po válce divadlo čím dál víc zabývalo především sexuální zpusťostí a přitom se stávalo čím dál víc citovější. Snad proto, že o pohlavnosti lze psát vášnivě, aniž musíte publikum urážet trapnými otázkami...

Po mém soudu má ale naše divadlo jednu velkou ctnost: uvádí na jeviště, víc než to dělají v některých jiných zemích, všechny sociální typy. Přece ještě ne tak dávno nebyl v Anglii brán vážně kus, který by neměl více či méně elegantní osoby. Když jsem tam šel se svým *Pohlédem z mostu*, bylo velice snadné najít herce, kteří by byli vůbec schopni zahrát role dělníků. Mnozí z herců sice pocházejí ze středních vrstev, ale dokázali to ze sebe už naprosto stráž... V tomto smyslu je naše divadlo demokratičtější a já si myslím, že to zčásti vysvětluje i jeho úspěch po celém světě...

... Má to jistě i své sociální důsledky. Myslím, že jsme dosáhli stadia, k němuž směřuje i ostatní svět. V oblasti průmyslové jsme se tam dostali s několikaletným náskokem. Ostatně — dobrá a špatná kultura je už dnes víc mezinárodní,

než to vůbec chceme připustit... V jednom směru je to ale strašně, protože rozdílnosti jsou vždycky zajímavé. Byli bychom rádi, kdyby to nebyly jenom plakáty coca-coly, které zaplavily svět. Naneštěstí je to část naší kultury, která nejsnáze asimiluje, která byla myšlena pro nejméně kultivované složky, ta první přešla přes Atlantik.

V některých evropských zemích se divili, že jsou ve Spojených státech vážní spisovatelé a symfonické orchestry. Znájí naše filmy, comics a podobně, což je hrozné samo o sobě. Lidé, kteří přijmou dovezenou kulturu, se vždycky stanou jejími otroky; sami jí nic nepřinášejí, snaží se jí jen přizpůsobit. Ale její kouzlo nemůže být nikdy nikam převezeno.

I reklama v Evropě napodobuje americkou reklamu a ztratila po mém soudu vše, co jí dávalo evropskou důstojnost... Od americké reklamy se už pomalu neliší ničím...

... Nynější stav mezinárodní kultury je charakteristický nespíše tím, že každá věc je v ní čím dál tím víc posuzována podle toho, jak je populární, podle své schopnosti ke komercializaci. To platí pro román, báseň, film. Stará idea, že dílo může mít i svou vlastní vnitřní hodnotu, která mu dává právo existovat, byla hozena přes palubu. Ve skutečnosti je ale spoléhání na hlas většiny druhem útěku před odpovědností. Jestliže se stane popularita jediným kritériem hodnoty, stane se tvorba čím dál obtížnější. Skutečně nová myšlenka se opravdu musí potkat s velkým odporem. To je její definice. Kdežto „umění prodat“ je umění vyhnout se odporu... Ale abych se vrátil k divadlu. Rozhodně existuje něco, co už divadlo nebude dlouho snášet — alespoň v mé zemi — totiž nuda... Soudím, že život se jeví jako něco méně nemožného než řekneme před dvěma třemi roky. Chci tím říct, že možnost žít se jeví lidskému plemenu jako rozumná naděje. Čím dál víc se zdá, že dva velcí nositelé moci rozkladu lidstva jsou zadržování, aby to udělali. Vývoj technologie na celém světě jistě pomáhá k tomu, že válka není nezbytná. Tyto poznatky se šíří a stanou se emocionální součástí života i těch lidí, kteří vůbec nečtou noviny a nevědí, proč jsou dnes věci jiné než byly před lety. Mezi kanceláři a kuchyněmi je sice spojení pokroucené, ale existuje, a to je dobré. Myslím, že velice mnoho věcí nás opravňuje k tvrzení, že není nic ztraceno — V roce 1962 se po prvé veřejně objevila fotografie Arthura Millera a jeho nynější ženy Ingeborg Morathové. O tři roky později, kdy navštívil Miller Polsko a Sovětský svaz, opět se svou ženou, řekl, že našel svou rovnováhu a má řadu plánů... Fotografa Ingeborg Morathová, jeho strašný anděl, přitom žena na nejvš samostatná, a jak bylo napsáno, prý spíše inspirativní než pasivní — snad vnesla do života dramatikova rovnováhu, již hledá jeho Quentin ve hře *Po pádu*.

V roce 1964 píše Miller *Případ ve Vichy*, který známe z jeviště Burianova divadla v Praze. Vlastně spíše diskusí než drama, jednu jedinou situaci, v níž jsou naháštěny — často až neúnosně zdlouhavé — motivy sebeobětování, viny a nevin, otázky vždy nově a nově Millerem kladené. Současně se ukázalo, že Miller opět hledá tvar pro své drama. Po filmovém střihu ve hře *Po pádu* volí v *Případu ve Vichy* tvar komorního, sevřeného příběhu, k němuž se opět vrátí ve své nejnovější hře, nazvané *Cena*.

V *Ceně* vystupují čtyři postavy. Ester, Viktor, Walter a téměř devadesátiletý někdejší obchodník se starožitnostmi Solomon. Děj se odehrává na Manhattanu, v jednom starém domě, který se bude bourat. Dvěma bratrům zůstalo po rodičích celkem slušné množství nábytku, který chce Viktor prodat. Jenže bratři se příliš nesnášejí, nemluvíli spolu už řadu let. Walter je lékař, úspěšný člověk, kdežto Viktor, jak se zdá, to nedotáhl výš než na policajta. Viktorova



A. Miller, *Po pádu*.
Inszenace SND Bratislava, foto Vavro.

žena Ester chce, aby Viktor nábytek dobře zpeněžil, aby mohli trochu svobodně žít a aby Viktor začal ještě studovat, co na tom, že má padesátku na krku. Walter se po letech nechá vidět a přijde právě v okamžiku, kdy jeho bratr prodává, celkem velmi levně, všechnen nábytek. Vyprávět děj této, dějem poměrně nabitě hry, soustředěné do jedné jediné místnosti, mezi čtyři postavy, zmítané svými životními osudy, je nesnadné. Řekneme si proto raději, že se v této hře Miller vrací od velkých témat člověka a společnosti ke komornímu námětu. Ale i tady, na životech dvou bratrů a vlastně všech čtyř postav, ukaže, jak člověk celý život hledá svou cestu a někdy, kdy už myslí, že ji našel, přijde na to, že zbloudil. A tak Viktor, který celý život obětoval svému otci, nakonec od svého bratra slyší, že otec jeho obět vůbec nepotřeboval, protože sám měl dobře investované peníze a na obět si jen hrál. Starý odhadce Solomon, jakási živá minulost, ztělesnění energie a vůle, tu nejen připomíná starý svět, ale i poslední metu lidského života, který se řítí jako rychlík ke konečné stanici Smrti. Vyplácí se lidská obět?



Je člověk práv jenom sám sebe, nebo je dlužen ohleduplnost svým bližním? Jak žít ve společnosti, kterou, jak říká Viktor: „shora až dolů ovládá pár gangů. Ve školách to smrdí jak na veřejných pissoirech! A pár tisíc lidí utrácí v nočních klubech víc, než vydělá za rok celá ulice!“ Společenský kritik a diagnostik Arthur Miller proniká i odtud, ze starého pokoje s nábytkem na výprodej, dál, do společnosti, do světa, který násme v sobě, abychom s ním zápasili a sám tento zápas byl asi smyslem lidského života.

„Umění může člověku v jeho bídě pomáhat...“, říká Arthur Miller.

**Bibliografie materiálů o Millero-
vi, které byly v poslední době otištěny:**
M. Lukeš, Millerův člověk mezi lidmi (studie, časopis Divadlo, r. 1961, č. 1); M. Lukeš, Millerův člověk proti lidem (studie, časopis Divadlo, r. 1961, č. 9); A. Miller, Myšlienky o divadle (Slov. vyd. krásnej literatúry, Bratislava, 1962 — kniha úvah a studií), A. Miller, Po pádu (text hry, Orbis, Praha, 1963); A. Miller, Po pádu (text hry, Světová literatúra, č. 6, 1965 — časopišecký přetisk textu); o Millerovi dramatikovi se zmiňuje ve své knize J. L. Styan Černá komedie, Orbis, Praha, 1967; o filmech natočených podle Millerových her lze se dočíst v knize J. Toeplitze V Hollywoodu i mimo Hollywood, Orbis, 1967.

SND Bratislava uvedlo v režii P. Haspary Millerovu hru Po pádu.

TRIBUNKA KRITICKÝCH RUKOPISŮ

Miroslav Rutte rozebírá
Frejkovu premiéru

... Jiří Frejka založil svou režii na správném ideovém půdorysu: pojal „Caesara“ jako hru, líčící „pratytypy politických povah, povah tak dnešních, že jejich historický kostým se bude zdát směšnou náhodou“. Ústředním výtvarným pramenem pro inscenaci nebyla mu antika, nýbrž „vzrušený a vášnivý pohyb Michelangelových soch, hlavně ono Michelangelovo terribile, to dravé vyražení těl a hmot v prostoru“. V praxi to znamenalo spojení dvou principů, jež jsou podstatou dosti protichůdné: ochlopkovského realismu, jenž vysunuje herce na podílech přímo do středu diváků, aby zaměnil divadelní ilusi přímým stykem, a expresionistické metody, jež sešikmuje perspektivu v chvilové pohledy, naddimenzuje tvary a tříští jevištní podlahu v řadu různě zdvižených a úrypkovitých ploch, aby docílila dynamický rytmus celé scény. Jevišť bylo ohraničeno buď závěsy nebo černým kruhovým horizontem, a prostředím znázorňováno náznakově jen obrovitými

bílými plastikami, vyjadřujícími sílu a drsné vypětí: hlavice sloupů, podstavec s obrovskou trigou, z níž jsou viditelná jen koňská kopyta, zdvižená nad hlavami natištěného zástupu, a posléze nestvůrně gigantickou hlavou Pompejovou, o jejíž bradu se opírá umírající Caesar. Frejkovi povedly se tři scény, jejichž dojem byl vskutku sugestivní a které svou brutální monumentalitou připomínaly Hitlera: Caesarův triumf, bouřlivá noc, plná hrůzných, apokalyptických znamení, a pak scéna nad mrtvolou Caesarovou, jedna z nejdokonaleji komponovaných davových scén, co jsme viděli na českém jevišti...

Ke kladům představení nutno ještě připočísti dobré tempo a vzornou řeč, srozumitelnou do posledního slova.

Škoda, že jednotný a silný dojem z prvních tří dějství byl porušen dvěma závěrečnými akty, stylově rozbitými a namnoze až bezradnými. Bitva (pro boha, zakažte už jednou bitvy na jevišti — to bude záslužný a úspěšný pacifismus) sesula se, jako vždy, ve zmatené pobíhání a směšné rámusení... Svým výkonem překvapil Lad. Boháč v roli Mar-

ka Antonia. Jeho slavná řeč neměla sice onu suverénní ironii, jízlivost a aristokratickou povýšenost, jak ji pamatujeme u Vojana, ale za to byla intonována blíže k davu, usilující se obrátit přiblížit jeho prostě a primitivně citovosti. Mladý herec stržil za ni zasloužený potlesk při otevřené scéně. V závěru sluší ještě vzpomenouti zvůněného, průzného a šťavnatého překladu E. A. Saudka, jenž po stránce básnické i divadelní rozhodně převyšuje nové překlady Štěpánkovy.

Úryvky z referátu o inscenaci Shakespeareova Julia Caesara ve Stavovském divadle (premiéra 9. VI. 1936, překlad E. A. Saudka, režie Jiří Frejka, výprava F. Tröster) v Národních Listech ze dne 11. VI. 1936.

Miroslav Rutte (1889—1954), redaktor Národních Listů mezi dvěma válkami, divadelní kritik, teoretik, organizátor. Hlavní redaktor sborníku Nové české divadlo (1926—1936), od 1935 předseda Českého dramatického svazu. Napsal: 20 kázání o divadle, 1940 — O umění hereckém, 1946 — Šest podob českého herectví, 1947. Z tribuny svého právnického časopisu polemizoval s kulturní levicí, zvl. s Honzlem, Osvobozeným divadlem aj. Znalec soudobého západního divadla.

ZÁKLADY PRÁNÁJÁMY 1

Přirozeným stupněm, který následuje po zvládnutí menší nebo větší řady hathajógických cviků a zejména také umění jógické relaxace, je ovládnutí vlastní životní síly, která se mimo jiné projevuje dechem. Indické slovo pránájama bývá zpravidla tlumočeno jako „věda o dechu“, to však není překlad tohoto slova, nýbrž spíše jeho výklad vzhledem k metodice. Pránájama totiž k působení na životní pochody v člověku a na ovlivňování jeho duševních funkcí používá celé soustavy dechových cvičení. Slovo „prána“ často v textech znamená dech, ale především ve smyslu „dech života“, životní energie, život, životní proud. Míjí se tím onen spodní tok biologického dění v organismu člověka, jehož je tento organismus se všemi svými orgány výrazem. Skutečný dech je podle těchto starých názorů nejdůležitější spojnici mezi vnitřním, dynamickým základem člověka a mezi jeho vyšší složkou, vědomím, které je také dynamickým procesem, proudem uvědomování. Dech jako známka a výraz životního procesu má zcela charakter životní spontánnosti a jeho rytmus se samočinně utváří vždy podle okamžitých životních potřeb organismu. Jako předmět uvědoměného zájmu, tedy jako obsah vědomí, které se na něj s určitým záměrem zaměří a soustředí, může se dech stát prostředkem ovlivnění dějů v našem organismu i regulace duševních pochodů, včetně procesu myšlení. Z toho vidíme, že dech zaujímá ústřední postavení mezi všemi tělesnými i duševními funkcemi u člověka a můžeme říci, že na něm v nějaké podobě budují všechny systémy jógy tělesné i duševní. V kontextu pránájámy jde o působení na organismus a vědomí přes fyziologické procesy prostřednictvím vědomé regulace dechu.

Způsob, jak se tato regulace provádí, můžeme odvodit dosti dobře z významu druhé části složeného slova pránájama. Slovo „ájama“ znamená délkou, prodloužení, rozšíření a naznačuje tedy, že při pránájámě jde o prodloužení dechu (nebo prodloužení životního běhu pomocí cvičení). Avšak toto je již poněkud odvozený význam. Ještě původnější význam nám prozrazuje slovesný kořen „já“, sloveso „játi“ (souvisí s naším „jiti“), k němuž je přidána předpona „á“. Sloveso pak znamená přijít, přiblížit se, dosáhnouti, sledovati, následovati. Pránájama je tedy přiblížení se životnímu proudu, jeho dosáhnutí, sledování, splynutí s ním. Tento význam jasně naznačuje metodiku pránájamových cvičení, která musí být plynulá, přirozená a nenásilná, i když se v nich uplatňuje prvek řízení a snahy.

V příkrém rozporu s tímto původním významem slova pránájama je téměř veškerá středověká a novověká praxe pránájámy v rámci hinduistické jógy. Již od středověku se vízl názor, že pránájama znamená „kontrolu dechu“ ve smyslu jeho ovládnutí. Spontánním výsledkem správně prováděných cvičení pránájámy je tzv. „prodleva v dechu“ čili přechod z vnějšího dýchání na vnitřní dech (známý i ze starých čínských pramenů), který se navenek jeví jako zastavení dechu na určitou kratší nebo delší dobu. Ztrátou původní metody došlo k nesprávnému výkladu příliš stručných sanskrtských textů, kterým již v indickém středověku většina exponentů jógy dobře nerozuměla, a to v tom smyslu, že „prodleva v dechu“

znamená násilné zadržování dechu v plicích. Dlužno ovšem podotknout, že tato škodlivá praxe má také velmi starou tradici v neznalých jóginů. Buddha vypráví ve svých vzpomínkách, že než dosáhl osvícení, zkoušel různé jógické praktiky a mezi nimi i zadržování dechu na dlouhou dobu a s takovým úsilím, až při tom cítil tak velikou bolest v hlavě, že ji přirovnal k pocitu, jako by mu někdo štípal hlavu sekerou. Přirozeně tohoto cvičení zanechal a my víme, že nám později zanechal popis meditačního cvičení „vědomé pozorování dechu“, které je pravým opakem násilného ovládnutí dechu.

Když přehlédneme dlouhé dějiny indické jógy, vidíme, že popularita dechových cvičení násilného typu stoupala vždy v těch dobách, které byly duchovně v úpadku nebo stagnaci, kdy hlubší znalosti, zejména pokud jde o duševní stránku cvičení a realizaci, bylo možno jen s velkými obtížemi u někoho nalézt a kdy tedy byly prováděny mechanicky zděděné dechové cviky ve víře, že vnitřním mechanismem jejich působení dosáhne cvičící hlubších stavů ponoření a poznání. Je ovšem pravda, že dochované pránájamové cviky mají radikální účinek i v té, dnes většinou psetované, neinteligentní podobě, nedosahuje se však jimi skutečných duchovních vnorů, nýbrž útlumových vegetativních transů. Protože jejich praktikování je při nedostatečných znalostech nebezpečně podobné jako jezdit s nedostatečnými znalostmi autem, může je provádět jen ten, kdo se svěří pro ten účel zkušenému učiteli na dostatečně dlouhou dobu.

V dnešní Indii je pránájama neobyčejně populární a téměř každý jógický guru ji vyučuje, a to v podobě násilné kontroly dechu, jehož součástí je umělé zadržování dechu v plicích po nadechnutí. V Indii jsou v lidech již od mládí psetovány zdravější dechové zvyklosti než u nás a tradičním zděděným dechovým rytmem jsou provázeny i modlitby prostých lidí, zpěvavě pronášené. Proto má každý Ind již v sobě určitou průpravu pro případ, že se jednou začne systematicky zabývat pránájámou. S tím její učitelé v Indii vědomě nebo bezděčně počítají. Horší však je, že ve většině případů si nedovedou uvědomit, že když za nimi přijde evropský žák jógy, je po stránce dechové naprosto nepřipraven. Dovedou jej klidně přijmout a předepsat mu radikální dechové cviky, na které jeho organismus reaguje často velmi prudce, např. horečkami a vnitřními bolestmi. I když jde o dobrého znalce tohoto typu pránájámy, který takového žáka opět snadno dovede do normálního stavu, při čemž žák se o znalostech svého učitele přesvědčí a zažije leckterý zajímavý duševní stav a vrátí se domů v přesvědčení, že mnoho získal, prospěch z takového dobrodružství obvykle není, nazíráno zvnitřku, žádný. V podmínkách našeho života nelze pránájámu „silového“ typu dále provádět a tak takový žák cvičí jen velmi mírně a žije ze vzpomínek.

Z uvedených důvodů může s prospěchem u nás cvičit pránájámu každý zájemce jen tehdy, postupuje-li pravým, nenásilným způsobem, tj. vyhne-li se především jakémukoli násilnému zadržování dechu. Pokusíme se v následujících pokračováních tohoto seriálu podat k takovému cvičení návod. Nebude to tedy násilná pránájama, vyžadující osobní dohled učitele, nýbrž převádění dechového procesu do oblasti plného vědomí za

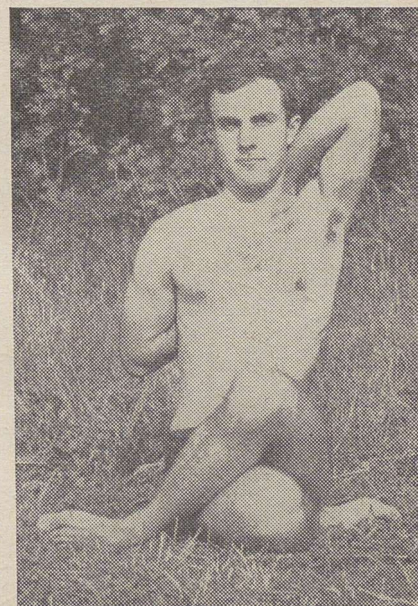
jeho současného řízení k takovému cíli, aby cvičení postupně přecházelo v meditaci. V tomto článku bychom však chtěli ještě popsat některé důležité zásady pro ty, kdo by přesto dávali víru praxi „silové“ pránájámy nebo se případně chystali na cestu do Indie za některým guruem (z nichž jednoho očekáváme v září i v Praze), kteří jí učí.

Doporučuji takovým zájemcům, aby si znovu zevrubně přečetli článek „O jógickém dýchání“ v 11. čísle Amatérské scény 1967. Zejména doporučuji jejich pozornosti cvičení, nazvané tam „předběžná pránájama“, určené k procvícení pružnosti bránice. K tomuto cvičení by měli přibrat následující dechové cviky, jejichž znalost by měla být naprostým předpokladem před dalšími cviky pránájámy. Jde tu o to zvládnout čtyři dechové fáze, vyskytující se v každém dechovém cvičení pránájámy, a to v různém stupni. V pravé pránájámě probíhají spontánně, v násilné pránájámě vynuceně. Cvičit je možno ve stoji, vsedě na židli anebo ovšem nejraději v některé orientální poloze se zkříženými rukama nebo vsedě na patkách. První cvičení se nazývá:

Š ú n j a k a. Vdechne bez spěchu, ale zhluboka, a pak vydechne dlouhým, nuceným výdechem co nejvíce, načež stlačíme v krku dechovou trubici a setrváváme bez dýchání 5–10 vteřin. Potom se opět bez spěchu nadechneme. Netřeba podotýkat, že veškeré dýchání se děje nosem. Tento šúnjákový cyklus provedeme za sebou 5–10krát nejlépe ráno po hathajógickém cvičení. Kdo cvičí uddijána bandhu, může jej vynechat. Až se po posledním cyklu náš dech ustálí, přistoupíme k dalšímu cviku:

P ú r a k a. Po normálním výdechu začneme zvolna a řízeně, stejnoměrně vdechovat tak, aby úplný vdech trval 5–10 vteřin. Pak nastane:

K u m b h a k a, tj. násilné zadržování dechu na 10–20 vteřin, tj. na dvojnásobek doby, kterou jsme potřebovali pro páráku. Dýchací trubice při tom musí zůstat průchozí, což znamená, že vzduch v plicích zadržujeme tím, že pomocí hrudníkových svalů držíme plíce roztažené a zvládnutým břichem, které nesmíme povolit, udržujeme bránici v dolní poloze. Kdybychom vytvořili „krční



závoru“, tj. stlačili si v krku dýchací trubici, aby vzduch nemohl z ní unikat (jak se to dělá při potápění), povolíli bychom břišní i hrudní svaly a vzduch by se nám v plicích stlačil. To je nejčastější, i když primitivní, chyba těch, kdo bez dostatečných znalostí cvičí pránájámu podle nedokonalých návodů, a mívá za následek zdravotní potíže. Po provedení kumbhaky následuje další fáze, totiž:

Réčaka, což je zvládnutý výdech,

trvající stejnou dobu jako trval vdech. Celý tento trojdílný cyklus opakujeme 5–10krát. Délku jednotlivých fází můžeme postupně prodlužovat při zachování poměru 1:2:1.

★

Dnešní hathajógičká ukázka se nazývá „kraví hlava“ ělli g ó m u k h á s a n. Na snímku 1 ji předvádí mladý cvičenec, jednotlivé fáze ukazuje nám již známá 70letá učitelka jógy z Floridy paní Osius. Usedneme na paty (vadžrásan) a

odtud přejdeme do sedu na zem vedle ohnutých noh (obr. 2). Volnou nohu přeložíme tak, aby se kolena obou nohou dostala nad sebe a chodidla směřovala dozadu (obr. 3). Pak zvedneme jednu ruku, ohneme ruce v lokti a dáme je za záda, kde je zaklesneme prsty do sebe (obr. 4 a 5). Cvik udržuje pružnost kloubů, působí proti revmatismu a normalizuje rozmístění svalových a tukových složek, takže udržuje pěkný vzhled postavy.



2



3



4



5

ŘEKLI LIDÉ OD DIVADLA

Existuje jistý druh citlivého úsudku; člověk vysloví svůj úsudek okamžitě, bez přípravy, aniž by si jen pomyslel, že každý umělec je na moc způsobů podmíněn svým zvláštním talentem, předchůdci a mistry, místem a časem, příznivci a objednavatelé. Nic z toho, co by opravdu bylo nutné k čistému hodnocení, nepříjde v úvahu a tak z toho vzejde hrůzná směs chvilů a hany, přitkávaní a popírání, čímž je každá osobitá hodnota sporných věcí vlastně docela zničena.

Goethe v Italské cestě

Libochovické divadelní léto se stává jedním z předních českých festivalů amatérského divadla. Svědčí o tom bohatý program 11. ročníku: O. Starý — Špinavá princezna (Malé divadlo ZK Setuza Ústí n. L.); A. Jirásek — Vojnarka (týž soubor); J. Zeyer — Stará historie (Máj, Praha); F. Šrámek — Město nad řekou (Divadlo pro 160 Ústí n. L.); A. Dumas — Hrabě Monte Christo (Máj, Praha); K. Čapek — Loupežník (Tyl OB Chabařovice); A. P. Čechov — A. Radok — Švédská zápalka (Tyl, Jablonec n. N.); F. Hochwälder — Věřejný žalobce (Scéna, SZK Libochovice); C. Goldoni — Treperendy (Skrivani Brno); F. Grillparzer — Moře a láska (Vojan, Mělník); O. Zelenka — Věčně tvůj (Hálek, Nymburk); J. Karaját — Brouček (SZK Libochovice). K podrobnějšímu hodnocení akce se v časopisu vrátíme.

V Kamenném Újezdě na Plzeňsku si vybudovali svépomocí přírodní divadlo a zahájili v něm činnost Jiráskovou Lucernou.

V časopisu Nové Klatovsko hledá autor článku „Kam kráčíš, ochotnické divadlo?“ příčiny současného nedobrého stavu v nedostatku autorů písničků pro ochotníky, v nesprávné snaze nařizovat ustávaní divadelních souborů, v zákazech her a v negativním hodnocení představení ze strany porot.

60 LET ČESKÉHO DIVADLA V CHABAŘOVICÍCH

Letos je tomu již 60 let, co z improvizovaného jeviště dnes již neexistujícího hostince Engel v Chabařovicích zazněla první česká slova. Byli to právě ochotníci, kdo svým českým projevem bojovali za udržení české řeči na severu a za prosazení oprávněných požadavků, m. j. za zřízení jednotřídní české školy. Čin-

nost chabařovických ochotníků začala již před r. 1908, kdy byla nastudována první celovečerní česká hra „Černé oči, proč pláčete“. Nejbohatší činnosti dosáhl soubor v pohnutých třicátých letech. Poslední hrou, jejíž česká slova zazněla naposled před příchodem nacistů, byli „Lidé na kře“. Tato první etapa ochotnické činnosti v Chabařovicích skončila tedy v r. 1938. V r. 1945 spolek obnovil činnost a přijal jméno Dramatický odbor J. K. Tyl. První hra — „Palčíova dcera“ — byla sehrána již v listopadu téhož roku. Od této doby již činnost neustává. Bylo inscenováno celkem 70 her, sehráno 225 představení, usku-tečněno 56 zájezdů. Na jevišti se vystříдалo 206 herců, kteří odehráli více než 5 roll. Soubor získal 26 cen a různých uznání, z nichž nejcen-nější je za účast na celostátním kole v Kroměříži v r. 1960 s Karvašovou „Půlnoční mší“. Jednotlivci získali 24 diplomů ve vyhlášených soutěžích za prvé, druhé a třetí místo. Bylo uspořádáno 9 divadel-ních festivalů s celkovou účastí 18 000 diváků. Letošní jubileum oslavili chabařovičtí ochotníci slavnostně. Ve dnech 2.—23. VI. 1968 proběhl X. divadelní festival, kterého se zúčastnilo šest divadelních souborů, mezi nimi i soubor Městských divadel pražských a brněňští Skřivani.

VIII. FESTIVAL V TŘEŠTI

byl zahájen vystoupením sou-boru Rieger OB v Pelhřimově, který provedl komedii Jana Drdy Dalská bába, hříšná ves. Host ze sousedního okresu s bohatou ochotnickou tradi-cí zvolil si osvědčenou, ale už hodně známou hru a úspěšně ji sehrál v režii MUDr. Věry Švejniové. Dru-hým představením byla hra francouzské autorské trojice Robert-Duivier-Jeanson Marie Octobre. Dramatický od-bor Klicpera Domu kultury v Jihlavě předvedl představe-ní po všech stránkách vynika-jící. Správné typové obsazení jednotlivých rolí vytvořilo vyrovnaný celek, který za ve-dení zkušeného režiséra MUDr. M. Rocha a v pěkné scéně akad. malíře Zdeňka Bláhy podal výkon, který byl opravdovým vrcholem fes-tivalového programu. Po tý-denní přestávce následovala další dvě představení. Diva-delní soubor Státní psychiat-rické léčebny v Jihlavě vy-bral si tentokrát komedii Oty Šafránka Kudý kam, kterou za vedení profesionálního re-žiséra z Horáckého divadla Paula V. Wuršera rutinně provedli členové souboru, který rozvíjí pravidelnou pro-gramovou činnost, pro niž má v ústavě dobré podmínky: pěkný divadelní sál s dobře

vybaveným jevištěm. Dopo-leďne téhož dne sehrál Diva-delní soubor Domu pionýrů a mládeže v Polné hru Vladi-slava Vančury Kubula a Kuba Kubíkula, kterou se zvlášť za-vděčil malým návštěvníkům. V režii Boženy Nápravníkové podaly děti přirozené výkony. Zdvěřečné představení patřilo místní Ochotnické jednotě Karla Čapka, která už po šes-té zopakovala lidovou hru F. F. Šamberka, již pěkně zazpí-vané staropražské písníčky a jadrná, i když trochu hrubo-zrná komika osvědčených ochotníků dodaly půvabu, kte-rý ocenil úplně vyprodaný sál. Pěkným zakončením fes-tivalu byla nedělní dopolední beseda, při níž národní umě-lec Eduard Kohout vylíčil svoji hereckou dráhu, pohovo-řil o zájezdech ND do Lon-dýna a Paříže a zodpověděl dotazy posluchačů. Zdařilé besedy se zúčastnilo na osm-desát ochotníků a přátel di-vadla. J. L.

Jubilejní X. Langrův Bohda-neč — přehlídka divadelních souborů pardubického okresu — proběhl od 8. do 25. květ-na s tímto pořadem: A. Jirá-sek, Otec („Langer“ — TJ So-kol Bohdaneč); V. Korosty-lev, Čáry máry juk (KD ROH Pardubice-Dukla); J. Kesel-ring, Jezinky bezinky (Tyl OB Sezemice); A. de Benedetti, Ustláno na růžích (ZK VCHZ Synthesia Semtín) a J. K. Tyl, Strakonický dudák (ZK Che-pos Chotěboř).

Na 9. okresní divadelní pře-hlídce v Libhošti vystoupily soubory OB Libhošť, Klub pracujících Příbor, Klub pracujících Frenštát p. R., Stálá div-scéna Nový Jičín, ZK Vagón-ka Tatra Studénka, OB Nový Jičín — Žilina a ZK Kotouč Štamberk. Uvedly tyto hry: F. Frýda, Kdo zabil Lnu Som-mrovou; B. Nušič, Dr. V. Werner, Právo na hřích; J. Jilek, Kašpárek, Honza a zakletá princezna; de Obaldia, Vitr ve větích sasafasu a V. K. Klicpera, Každý něco pro vlast.

Na přehlídce dětských diva-delních souborů okresu Pří-bram byly uvedeny tyto hry: Princezna se hledá, Chytrá princezna, Vyměněná prin-cezna, Neohrožený Mikeš, Tři bílé šipy, Ferda mravenec.

V Adamově se uskutečnil me-ziokresní festival komedie s tímto repertoárem: C. Gol-doni, Poprask na laguně (ZK Adast Adamov), B. Nušič, Truchlící pozůstali (Skrivani Brno), A. Radok-M. Tesařová, Podivné přihody pana Pimp-pána (ZK Železáren z Prostě-jova) a Molière, Scapinova šibalství (Za branou, Vyškov).

Zatím se mnoho v našem tis-ku o demokratizačních sna-

hách našich ochotníků neob-jevilo, ačkoli Připravený vý-bor konference 38. JH dal už v dubnu ČTK i deníkům a kulturním časopisům k dis-pozici zprávu o situaci a možnostech ustavení Svazu jako samostatného orgánu ochotníků. V Rudém právu se objevil v dubnu článek se šifrou —lv—, který ale bohu-žel dává dohromady ve zkrat-ce dvě zcela odlišné zprávy, kutnohorskou rezoluci o za-ložení bývalé ÚMDOČ a rezolu-ci pléna krajské rady ZÚČ z Ostravy. Celek ale spíše dezorientuje než informuje.

G. Findejsová z Tábora sla-vila v dubnu vzácné jubileum osmdesátých narozenin. Jen v Táboře hrála 50 let ochot-nické divadlo.

Na okrese Třebíč uvádějí v jarním období ochotnické soubory 20 titulů. Jsou to Sládky, ale i Vojnarka a Ma-lajský šíp, Kmoch, ale i Zvě-davé ženy a Chudák manžel a několik her pro děti.

A další přehlídka. Tentokrát v Dřevohosticích na Přerov-sku, kde skončil v dubnu dobře připravený festival dra-matizací Diné Bány. Předchá-zela Nebezpečná křižovatka, Requiem za jeptišku, Osm žen a Kolébka.

Před 100 lety se začlo hrát divadlo v Kamenici nad Lipou.

Divadelní studio při Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci se vrátilo z úspěšného zájez-du z NSR. Uvádělo Dostálův a Pogodův muzikál Výtečníci. K této události se ještě vrá-tíme.

Amatérská scéna, ročník V. (Ochotnické divadlo ročník XIV.), číslo 7, červenec 1968. Vydává ministerstvo kultury a informací v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vino-hradská 46 — Redakce Ama-térské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš [ve-doucí redaktor], Pavel Bošek, Marie Vašínková — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redakce Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 2, Vinohradská třída 2, telefon čís. 221057. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplat-ném podává a objednávky přijímá každá pošta i doru-čovatel. — Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Vychází jed-nou měsíčně — Toto číslo mělo redakční uzávěrku v květnu 1968.

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1968



POZNÁMKY O STŘEDOVĚKÉM HERCI

Pátrání po rodokmenu moderního evropského herce nás vede do středověku, do doby po rozpadu západofrancouzské říše. Divadlo, které upadalo už za císařství, zanikalo o to rychleji za vpádů barbarů a přežilo tuto dobu jen ve fragmentech. Teprve návrat ke starověké kultuře v renesanci vytvořil zas divadlo jako celek, včetně divadelní budovy. Všimněme si trochu těch, kteří ve středověku dělali divadlo, zvláště pak to světské. Doklady o divadle této doby jsou většinou od církevních funkcionářů a jsou zpravidla proti divadlu zaujaté. Uváděná fakta nám však spojují křesťanský středověk s antikou, Reichova hypotéza, z počátku tohoto století, o souvislé existenci mimu, o věčnosti komediantského divadla, je jimi dokládána a je pravděpodobné, že po zpracování všeho nového materiálu jí moderní metody, zvláště sociologické a sociálně psychologické, pomohou k plněmu uplatnění. Neboť jde o vystavení pevného mostu z antiky do středověku, po kterém divadlo, zdaleka nikoliv triumfálně, přešlo do středověké Evropy.

Tedy divadlo na tomto břehu přežívá tedy zlé časy, ochuzeno o některé své složky, u dvorů, v patricijských domech nebo na náměstích. Ti, kteří je v chudě podobě udržovali při životě, jsou většinou kočovní profesionálové, mimové a histry, tak je nazývají nejstarší zprávy. A ještě jinakých názvů pro herce a jejich pomocníky je z té doby řada a ne všechny jsou nám úplně jasné. Později se pak po tyto baviče ustálilo pojmenování jocularos, joculari, ve Francii jongleurs, žongléři, v německých oblastech gaukler, z čehož i české kejklíři. Nemylme se nyní významem tohoto slova. Za našich dnů se jim označuje příslušník profese jarmareční nebo cirkusové, správně žonglér. Žonglér žongluje, obdivuhodně obratně manipuluje předměty. Ale ve středověku a v renesanci mělo to slovo význam širší. Starým českým slovem pro joculara je žákář.

Repertoár jocularů byl pestrý a specializovaný. Byli mezi nimi ti, kteří byli miláčky dvora, a také lidoví písničkáři, protloukající se po světě všelijak. Podle toho, před kým vystupovali a co se od nich žádalo, tito profesionálové (neboť oni se tou prací živili) zpívali a doprovázeli se na strunný nástroj, recitovali scénické monology, vyprávěli, a jiní zas chodili po provaze nebo s medvědem, ukazovali různá exotická zvířata a zpívali po hospodách a trzích lascivní písničky. Patří sem také římští mimové a histry a jejich potomci a následovníci, kteří přicházeli na západ a znali recitovat a mímovat Terencia, znali improvizovat krátké scénky ze života, fraškovské výstupy a předvádět čistě komediantské gagy, které se udržují v dobových přelcích od starověku přes ko-

medii dell'arte do dneška, v cirkusech, varieté a jež známe z filmu, televize i rozhlasu. V jednotlivých zemích si přibírali tito herci pomocníky, kteří znali národní řeč a kteří inklinovali k herckému projevu. To byli klerikové, zběhlí nebo nedostudovaní, což byla někdy také tehdejší nezaměstnaná inteligence. Účinkovali také při liturgických hrách v kostelích.

Mezi joculari byla konkurence. Máme dobové doklady o tom, jak se takový jocular uváděl básní, která byla soupisem toho, co dovede. Uměl zpívat, vyprávět, řadu pohádek i fabliaux, satirické i pastýřské písně, vyznal se v radách zamilovaným a v krásné dovnějškové řeči. K tomu se vyznal ve hře na několik doprovodných hudebních nástrojů. Jiný měl zase rozsáhlý rejstřík jiných skladeb, které znal vyprávět nebo zpívat. To byli ovšem ti dvorští, kteří měli s sebou obveselovače nižšího stupně. Mezi těmito byli zase specialisté na nejručnější dovednosti a obratnosti, které dodnes vidíme v cirkusech nebo ve varieté. Při různých společenských událostech, jako jsou svatby a podobně, byla to úplná revue těchto bavitelů. Také na Rusi jsou bajani, dvorští pěvci, členové knížecích družin, pak skomorochi, ti lidoví, a kalichiperechožije — žebraví joculari.

Lidová větve jocularů měla svůj epický repertoár značně jiný, přizpůsobený publiku na náměstí o trhu nebo o karnevalu. Ti dělali prostě všechno možné, aby se uživil. Neboť jen málo bylo vyvolenců dvora, kteří byli zvaní a odměňováni. To byli ministrelli nebo mensestrelli. Mezi nimi byli zvláštní složkou, reprezentující vyšší kulturu, truvéři či trubadúři či minnesängři. To jsou pěvci, často i sami též básníci lyrických písní milostných, které mají svůj domov v jižní Francii a jejichž zlatou dobou je třinácté století. To je také doba jejich mezinárodní expanze.

Snahu po rekonstrukci komplexního divadla můžeme pozorovat u jocularů těch vyšších kategorií. Poněvadž recitace složitějšího příběhu vyžadovala měnění hlasů, přibíral se pomocník nebo pomocnice. Odtud už je krůček k narůstání dalších divadelních složek, zvláště pak když dramaticky dialogizovaný text si to zrovna vynucuje. Joculari přibližovali publiku dramatickou postavu tím, že se kostýmovali, líčili si obličej nebo nosili obličejovou masku. Odtud už není daleko k divadelnímu výrazu plnému, který pak při vzrušenějším dialogu přejde spontánně do gest.

Současně se světským divadlem žije od 10. století náboženské divadlo, které vyrůstá z nutnosti předvést prostému lidu názorně pravdy evangelí. Obstarávají je kněží, klerikové, vaganti, žáci. Při každém větším podnikání je však i zde jocular-profesionál jako organizátor a poradce.

Závažné informace o středověkém divadle nám poskytují dobové obrázky. Jsou to nejčastěji kolorované miniatury. Ty přinášejí svědectví o tehdejšímu stylu života, ovšem většinou o životě vyšších

kruhů. A samozřejmě tu nechybí bavičové. Máme doklady o tom, jak byli někteří z nich bohatě odměňováni, jak s nimi bylo jednáno jako s urozenými, jak někdy i sám potentát zpíval, za jejich dohledu, milostné písně.

V renesanci se stali joculari v západní Evropě, zvláště v románské, početným a váženým stavem. Jejich existence končí pochopitelně tehdy, když se formují trupy regulérního, profesionálního divadla, komedie dell'arte. Oni však stojí u její kolébky a přinášejí do vlnku onu mnohostrannost syntetického herce, která je touhou velkých divadelníků XX. století a která je samozřejmostí v orientálním divadle.

Tedy z původních, porůznu se předvádějících herců, kteří však pro obživu museli též znát spoustu věcí z profese akrobatů a podobných živností, odešli někteří k divadlu, a sice ti dvorští i ti lidoví. Také šaškové, to jsou oni joculari, kteří se zabývali na dvoře bavením a někdy i rádcovstvím (to byli ti filosofičtí), také ti se převlékli do kostýmů zanního v komedii dell'arte nebo jako klauni u Shakespeara nebo hrají v manéži. Neboť žádná doba nemůže být bez „veselé postavy“, kterou ani Goethe nemohl nezařadit do své velké tragédie o Faustovi. Ale řada jich zůstala na trzích a dál polykali meče nebo oheň, ukazují nejrozmanitější zvláštnosti světa nebo také vypravují o senzačních událostech, a poněvadž ještě není film, tedy k náročnému předvedení mají sérii obrázků, ke kterým text předzpěvují nebo vyprávějí. Někteří odešli k cirkusu, který se už také zformoval, někteří pak do varieté, ale všechno to má svůj počátek zde, na náměstí o trhu a zvláště pak o karnevalu.

Nás v tomto vlezajímavém mumraji nejrozmanitějších herckých variant a pomocných sil zajímá jedna skutečnost. Byli to předchůdci našich dnešních herců. Je zapotřebí, aby také tančili, zpívali, hráli na nástroje, skákali, aby nebyli jen těmi dvorskými recitátory, kteří, když odřklí svůj part, postoupili své místo pomocníkovi nižší kategorie, jenž pak teprve publikum rozveselil. O to se také moderní výchova herců snaží. Neboť k předvedení komických věcí života, k rozesmání publika nestačí jen recitovat, k tomu je zapotřebí plnokrevného herce.

Odborná literatura česká se zabývá středověkými památkami textovými. Je to zvláště:

V. Černý, *Staročeská milostná lyrika*, 1948

Lid a literatura ve středověku zvláště v románských zemích, 1958

Středověká dráma, 1964

V. Karbusický, *Nejstarší pověsti české*, 1966

O středověkém herci pak: G. Calendoli, L'Attore, 1959.

KAREL KRATOCHVÍL



1



2

3



5



4

1. Adenez, král menestrellů, u královny Blanky Kastilské. Miniatura z rukopisu v knihovně Arsénalu v Paříži demonstruje intimní vztah pěvce a básníka k dvorskému panstvu.

2. Menestrellové a jokulátoři z 10. století. Z rukopisu z Bibliothèque Nationale v Paříži.

3. Král Václav II. Přemyslovec (1271—1305) byl podle tehdejší německé módy podporovatelem minnesängřů a jokulátorů. Na obrázku jsou rozlišeny kategorie vyšší — to jsou ty větší postavy, jedna stojící a dvě klečící, pěvci, minnesängři, dostávající od krále dary (čičí, jablko, pás), a vojenský pán. Ty dvě malé postavíčky, to jsou nižší jokulátoři, obveselovatelé. Miniatura z heidelbergského sborníku Manesseova (1. pol. 14. st.).

4. Miniatura dokumentující přechod od žakérských představení k pravidelnému jevištnímu představení. Calliopius čte text Terenciovy hry, někteří žakéři, ve svých charakteristických kostýmech, jej mimují, a další z nich hrají na hudební nástroje. Mají také obličejové masky. V kruhu je publikum, páni a lid. Z počátku 15. st., z knihovny Arsenál v Paříži.

5. Na starém trhu jsou vedle stánků se zbožím také pracoviště bavitelů všeho druhu. Na obrázku Norberta Grunda (1717—1767) je v popředí písničkář s obrázky ilustrujícími jeho historii, obyčejně hrůzostrašnou, morytát. A jeho kolega v pozadí, provazochodec, rovněž ze starodávné profese, která z technických důvodů z náměstí jen tak snadno nezmizí. — Olej z majetku Národní galerie.





Ann Perssonová a L. Anderssonová v pohostinském vystoupení švédských amatérů na X. DMK Foto Minc.