

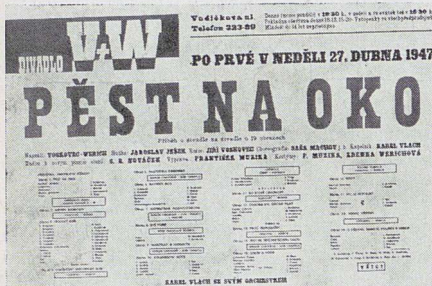
amatérská scéna



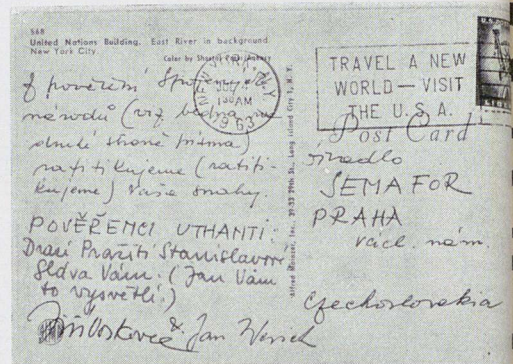
ÚNOR 1965

ROČNÍK XI

ROČNÍK II



Vlevo montáž z plakátů Osvobozeného divadla i poválečného Divadla V+W; vpravo „diplomatická nota“, již V & W při svém newyorském setkání v r. 1963 ratičkovali snahy divadla Semafor



Umění patří všem lidem na světě.

Všem, kteří je umějí vidět

a rozumět mu.

Umění je jako slunce.

Nikdy se nevtírá.

Když zatáhnete záclony

a zavřete okenice,

slunce vám do bytu nevleze.

To je vaše chyba,

že chcete žít potmě!

Národní umělec Jan Werich



PĚST NA OKO, z níž je dolejší snímek A. Paula, uzavřela slavnou éru Osvobozeného divadla



POZOR NA JUBILEUM

Národní umělec Jan Werich se dožívá šedesátky 6. února, jeho kdysi nerozlučný partner Jiří Voskovec se dočká stejného jubilea 19. června. Na jubilea si tihle dva nikdy moc nepotrpěli. Při 10. výročí Osvobozeného divadla otiskli ve svém „Lokálním patriotu“ — časopisu svého divadla [ročník VI, č. 1] článek „Pozor na jubileum“, v němž prohlásili:

„Osvobozené divadlo, spolupracovníci a V a W myslí, že by se oslav snadno zřekli, jelikož jim jsou k smíchu a na obtíž. Ale jsou si vědomi, že jejich mladé publikum bylo před deseti léty o deset let mladší, čili, vzhledem k jejich dnešnímu mládí, návštěvy tehdejšího Osvobozeného divadla nezpůsobili, a že by bylo možno mu zahrát, co tehdy neviděli, a těm, kteří jsou starší, zahrát to, co by rádi viděli znovu.“

Byli tehdy toho názoru, že vývoj divadla je nejlíp patrný ve hrách DON JUAN a COMP., GOLEM (nebo CAESAR) a OSEL A STÍN. „Náš jubilejní zákazník — náš jubilejní pán. Podle Vašeho zájmu nastudujeme jubilejní hru. Slibujeme: nebudou fanfáry, nebudou předřečníci, bude legrace.“ (Pod tímto heslem se sešli Osvobození i 9. listopadu 1963, když bylo pětadvacáté výročí likvidace divadla.) Dodejme, že přání „jubilejních zákazníků“ vyústilo v konečný apel, aby V a W napsali nového Caesara, ale současného. Tak vznikla hra RUB A LÍČ, známá dnes spíš ve své filmové verzi jako SVĚT PATŘÍ NÁM!

V+W

Ačkoliv si tedy V & W žádných oslav nepřáli, neušli jim. Tisk, rozhlas, gramofonová společnost, film, ale hlavně jejich věrné občanstvo, jehož si velmi vážili, nemohli nechat desáté výročí Osvobozeného divadla bez povšimnutí. Zvláště uvážíme-li, jakou roli už tehdy hrálo nejen v oblasti divadla, ale v kulturním a politickém životě celého tehdejšího Československa. Já jsem přesvědčen, že podobně tomu bude i při té jejich šedesátce. Ani ochotníci, kteří se často vraceli k jejich hrám, na ně nezapomenou, jak vím i ze stránek tohoto časopisu.

Ve výroční den — 19. dubna 1937 — uvedli „Panoramu“. Našel jsem ve svém archivu některá data o této premiéře, i kritiky. A v programu napsali pod názvem „Desetileté jubileum“:

„Uklidněte se, prosíme. Nemáme v úmyslu shromažďovat kolem svých hlav oblaka kadidla, ani se nehodláme dojmout nad zašlými časy. (Kéž by tak soudili i nejstarší ochotníci! — pozn. J. M.) Jen několik slov o osudech divadelní mozaiky, kterou dnes uvidíte.“

Publikum nás už mnohokrát žádalo o retrospektivu. Dnes je k ní jaksi oficiální a právoplatná příležitost. Nemyslete si však, že je snadné, plavit se proti proudu vývoje tohoto podivného divadla. Chtěli jste, abychom vám zahráli Caesara, Osel a stín, někteří Golema, ba dokonce i Vest Pocket Revui.

Dali jsme si práci a přečetli si tyto hry. A zjistili jsme, že většina z nich během svého zimního spánku či pobytu na penzi změnila barvu a že kdybychom je vytáhli na světlo boží roku 1937, mluvily by za nás řeči, kterou jsme nikdy nechtěli vyslovit. Každý návštěvník Osvobozeného divadla se jistě pamatuje na Caesara, jako na nejradikálnější a politicky nejlevější hru, kterou jsme kdy napsali. Nuže, perspektiva současné politické situace se tak změnila, že scéna z římského senátu, kdyby byla hrána dnes, by vyzněla z čista jasna skoro fašisticky.

Ted, prosím, dávejte zvlášť dobrý pozor, co dále píší:

„Uvědomili jsme si neuvěřitelně důležitou roli, kterou hraje u divadla tak časového, jako je naše, ovzduší, z něhož každá hra vyrostla, a rozhodli jsme se uvést k deseti letům i některou ze starých produkcí v retrospektivě, nýbrž právě jakýsi přehled vývoje těch časových ovzduší, z nichž jsme čerpali.“

Pokusili jsme se v několika stručných skečích naznačit nejzákladnější barvy let 1927—37 a do tohoto rámce jsme zasadili nejtypičtější zlomky osvobozeného repertoáru.

[Hry, ze kterých Panorama vznikla, byly: Vest Pocket Revue, Don Juan & Comp., Golem, Caesar, Robin zbojník, Osel a stín, Kat a blázen, Vždy s úsměvem, Panoptikum,



V+W

Napadlo nás jednou, že by snad neškodilo, kdyby se udělala někde nějaká legrace, spisovně řečeno humor. Mysleli jsme, že seženeme dohromady haldy lidí a pokusíme se je rozesmát. Napsali jsme revui bez „tendence, satiry, fóru a švejkoviny“, seskupili jsme věci, které se nám zdály směšné a o nichž jsme předpokládali, že budou směšné i druhým. Kdybychom se byli zklamali, bylo by se vlastně nic nestalo. Že ke zklamání nedošlo, není naší zásluhou. Atmosféru, v níž jsme revui psali, nedýchali jsme pouze my dva. Dýchali ji i ti, kteří se řízením božím přišli podívat. A účinek se dostavil: překvapení na obou stranách. U diváků, že našli výraz toho, co viselo ve vzduchu, a u nás, když jsme slyšeli salvy smíchu po slovech, od nichž jsme nic nečekali, jimiž jsme nechtěli ani nikoho zasměnit, ani „šlehnout satirou“, vlastně ani rozesmát. Vest Pocket Revue nám přerostla přes hlavu, vymkla se nám z rukou a šla cestou, kterou jí vymezila doba a její atmosféra.

V a W ve Sborníku Dramatického svazu Nové české divadlo (Aventinum 1929)

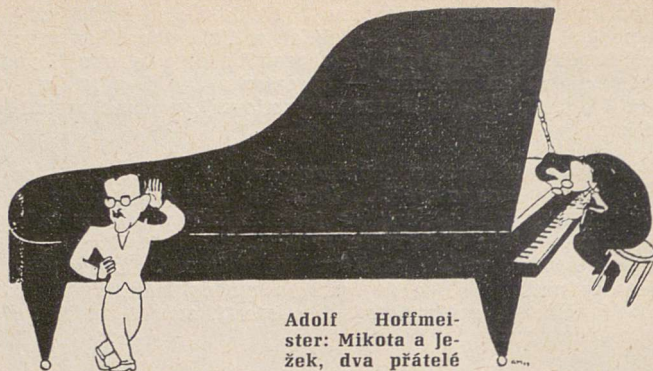
Balada z hadrů a Rub a líc. — Těžká Barbora a Pěst na oko tu přirozeně ještě nemohly být, byly uvedeny až v další a také poslední sezóně divadla 1937/38.)

Čím zakončit tuto jubilejní vzpomínku? Osvobozené divadlo bylo střediskem, kolem něhož se kupila celá jedna umělecká generace. Představuje určitý střed i tam, kde vyvolalo proti sobě reakci a kde negativně přispělo k založení avantgardních scén jiných, reagujících na jejich snahy. Osvobozené divadlo se stalo útočištěm jediného svobodného satiricky zahroceného a politicky pokrokového projevu na našich tehdejších scénách. Věc studentská — rozumějme: amatérská — vyvinula se během desetiletí ve věc národní. Z divadelní laboratoře — pokud máme na mysli i původní Osvobozené, s Honzlem, Frejtkou a E. F. Burianem — určené pro intelektuální experimenty a ze svěhlavého podniku, jehož prvním cílem bylo ohromovat měšťáky, stalo se svého druhu „národní divadlo“.

Vliv Osvobozeného divadla lze vystopovat až do přítomnosti naší divadelní kultury.

A při tom začínali jako amatéři.

JAN MIKOTA



Adolf Hoffmeister: Mikota a Ježek, dva přátelé

Svou první hru jsme nenapsali vůbec s úmyslem psát divadlo, nýbrž proto, že jsme chtěli uspořádat zábavný večer pro mladé lidi. Nepomýšleli jsme ani zdaleka na divadelní kariéru, ba nechtěli jsme ani vyjádřit jakékoli stanovisko k čemukoliv. Tenkrát nám bylo mnoho věcí velmi k smíchu a to jsme právě dávali ve své hře najevo. Především nám bylo k smíchu divadlo. Neměli jsme je rádi, dávali jsme přednost filmu a na jevišti jsme činili všechno možné, abychom vyjádřili svůj posměch nad zaprášeným, patetickým, nepravdivým a zvetšelým divadlem. Tento posměch nás zaklel a zavázal, dělat divadlo jinak, než jsme je dosud dělat viděli.

V a W v rozhlasovém projevu 14. listopadu 1934

Jan Werich
národní umělec

► Herectví má tisíc světél a tisíc stínů,
tisíc cest k pravdě —
ale nevěřím,
že herec musí mít tisíc tváří.
Když herec věří, tak věří všichni.
◄ Když nevěří, nemůže přesvědčit.

opsáno pod čáru

FAUSTOVY SKLENĚNÉ HODINY

JIRÍ VOSKOVEC

Kdysi jsem se někde dočet, že verše **Faustovy skleněné hodiny** z Vest Pocket Revue jsou prý parodie na poetismus. To je jako tvrdit, že provazolezkyň, akrobatka na napjatém laně se slunečníčkem, je parodie na slečnu na procházce v parku. Akrobatka na laně je akrobatka na laně. **Faustovy skleněné hodiny**, to je poetismus, či přesněji dadaismus. Dadaistická báseň v osobním stylu V&W. O Dada, o pravém duchu Dada trvá právě tolik nedorozumění a sporů jako o jazzu.

Jako úvod: **Nepřípadný dvojzpěv o hrobce**

je nejstarší, co V+W spolu napsali. V letech 1925 a 26, co studující práva na Karlově universitě, jsme pro svou srandu a někdy k obveselení skupiny kamarádů a dívek vyimprovizovali řadu absurdních dialogů, založených tu na parodování běžných filmů, tu na satirách literárních, tu vůbec na ničem racionálním. Antž jsme si to uvědomovali, věnovali jsme se cvičným improvizacím, jež patří do kurikula herecké výchovy podle Stanislavského — ovšem naše improvizace byly výlučně komické a velice dadaistické.

Jedna z nich byla zvlášť šílená a zvlášť komická. Jednoho dopoledne zazvonil v mém bytě Werich, a když jsem otevřel dveře, řekl naprosto vážně: „Máúcta, já jsem slyšel, že máte na prodej hrobku.“ Já právě tak vážně a věčně jsem okamžitě odpověděl: „Ano, mám. Račte dál, já vám ji ukážu.“ Zavedl jsem ho do svého pokoje (bydleli jsme tenkrát ještě oba u rodičů), ukázal mu na skříňku, načež ná-

sledovalo asi dvacet minut naprosto naturalistického obchodního rozhovoru, kdy jsme vyměřovali informace a posudky o kvalitě, slohu, materiálu, trvanlivosti a váze „hrobky“; pak nastalo smlouvání o ceně, které jsme však vedli převráceným způsobem: to jest kupec nabízel víc, než majitel požadoval. Konečně jsme se nedohodli, a Werich uražen odešel, zatím co já za ním na schodech pokřikoval potupné poznámky. Teprve za chvíli se Jan vrátil už ne „v roli“, a pak jsme se teprve smáli.

Začátkem prosince 1926 jsem se co předseda Zábavního výboru Spolku bývalých žáků dijonského lycea ocitl před úkolem uspořádat Mikulášskou zábavu v místnostech Francouzského ústavu, který tehdy sídlil na rohu Ostrovní a Pštrossovy ulice, pár kroků od domu, v němž původní dialog o hrobce byl vytvořen. Navrhl jsem Werichovi, abychom jej na té slavnosti opakovali. Jan souhlasil, ale rozhodli jsme se hlavní princip toho nesmyslu zhuudebnit — a tak jsme složili svůj první veršovaný dialog na kombinaci dvou či tří hudebních fragmentů, které jsme si pamatovali z biografu. (Film byl dosud němý a říkám-li z „biografu“, míním samozřejmě orchestrální doprovody.)

Úspěch večera byl fenomenální. Nepříteli četné, ale převážně mladistvé publikum se válelo smíchy. Nepřípadný dvojzpěv o hrobce překonal naše nejlepší naděje; vzpomínám dodnes na nadšená blahopřání, jimiž nás oba zahrnul vynikající francouzský historik a slavista, profesor Eisenman: musel být tenkrát už hezkou chvíli po šede-

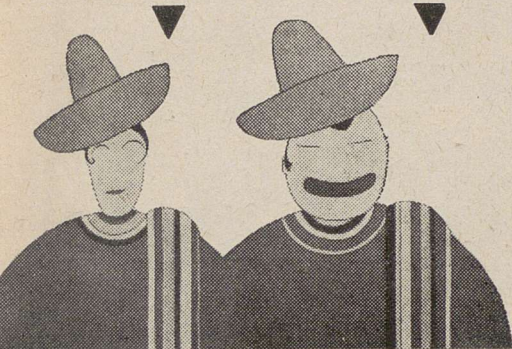
sátce a řval smíchy jako student. Mimochodem, mám dojem, že toto miniaturní představení bylo první pražské a kdoví, snad evropské nebo světové užití tzv. „arenového stylu“, se kterým se tolik navyvádí posledních deset patnáct let v Americe a vůbec po světě. Zkrátka, udělali jsme si manéž jako v cirkusu, ze školních lavic, a hráli jsme uprostřed pro publikum v kruhu.

Podráždění sladkou chutí úspěchu, i když jen před hrstkou věrných, řekli jsme si: no vida, máme ohromně silné komické číslo, teď jen pár výstupů a písniček kolem toho — a budeme mít celovečerní představení! Nejhorší na tom je nikoli, že jsme byli tak naivně drzí, nýbrž, že jsme měli pravdu: o pět měsíců později byla premiéra VEST POCKET REVUE...

V chalupě na Brázdě

Asi kilometr od svatoprokopského kláštera v Sázavě-Budech stojí na samotě, zvané Čertova Brázda, staročeská chalupa, kterou ke konci minulého století koupil, opravil a k prostému, leč pohodlnému obývání zařídil můj děd, malíř Soběslav Pinkas. V tomto stavení jsem se tři roky po jeho smrti narodil, a do mě vlastně mi zůstane „chalupa na Brázdě“ nejzačarovanějším hradem na světě. Jedním z dodatečných kouzel toho hradu je podivuhodný fakt, že jsme tam s Janem zahájili svou divadelní spolupráci. V zimě 1927, když Jan složil svou první a poslední (historickopravní) státní zkoušku (mně se tento pracný, a jak budoucnost ukázala, naprosto zbyteč-

25.000 Pesetas obdrží, kdo dopadne živé tyto dva muže známé pod jménem MUŽI Z JIHU



Víme, jak V a W začínali. Jako studenti. Jaksi ani nepomysleli na to, hrát si na umělce. Umělec sem, umělec tam. Cítili, že by dovedli mladým lidem zahrát pro radost. A tak začali hrát. Bez nároků na umělecké ocenění, jen tak z vnitřní potřeby a zejména pro radost. I přišla Vest Pocket Revue. Přišla, zrodila se, udivila. Nejvíce snad V a W samé, že se z toho stala taková senzace. A přece nic nebylo přirozenějšího, než tento úspěch. Uhodili zkrátka hřebíček na hlavičku. Bez teorie, či lépe řečeno, bez mluvené a násilné teorie. V sobě, jak se ukázalo, měli dokonalou teorii: měli svůj styl a to je v umění nejvyšší teorie... Na rozdíl od jiných, sáhli přímo do života. Nebyli, jak se ukázalo, zlomeni zmatkem doby, nemuseli teprve pracně v sobě skládat zlomky svých osobností těžkým kombinačním myšlením. Měli to v sobě a tak jen šli a dali se.

Zdeněk Nejedlý v Tvorbě k X. výročí
Osvobozeného divadla

Vlevo ukázka divadelního návěští V+W,
vpravo ukázka rukopisu Jiřího Voskovce

Venceula: Astrolabe:
Astrolabe: Venceula:
Venceula: Astrolabe:
Astrolabe: Venceula:
Venceula: Astrolabe:
Astrolabe & Venceula: Venceula: Astrolabe:
Venceula: Astrolabe:
Astrolabe: Venceula:
Astrolabe & Venceula: Venceula:

*Čipnary k pojnavi sed byly zastaveny
Pomijeme chvíle klidu
Nasazím křím hlavy představeny
Svítíme se tu se vším lidem*

*Tě, tyjím kroky v píske
Jm, aby to nelyl křije!
Zahledle jsem ho na blisku
A byjím se ne a ne*

*To se zveda vtr v pouh
Či v píske vtr vtr vtr
Hm odvraha nepovrať
Začneme vtr melodram*

*Čihodni čihodni a kraté bradery
Vtr se mají asi tak
Zme čehi oter, a marky deery
A jteme si k vám maňkat*

*Vlasy má hlavě a modré oči
Břem si plyne bříj mrah,
Z hřet se jí hlava, hřet
A z lásky přikazji jí znak
Z moře se vtrvá balbe,
To moře sladine - Astrolabe
To je má secha, Astrolabe*

*Vlasy má černé a ruda sista
Břem si plyne bříj mrah
Břem si je křetě oter a pustě
Vtr se má se vtrvá
Křetě, křetě, křetě
Břetě, křetě, křetě
Městě, křetě, křetě*

*Mislost nemáme dlouhou
A narazím se svou sechou
Umírame demí křetě
Břetě, křetě, křetě*

*Ta touha tuad vtr vtr vtr
Na hřetě křetě křetě
Hřetě křetě, křetě křetě
O křetě vtr vtr vtr*

ný výkon podařil o pár měsíců dříve) — jsme se rozhodli, že nastala chvíle uskutečnit všechny naše literární plány. Táhlo nám na dva-a-dvacet, sakramente — času nebylo nazbyt... Já musel dopsat román a aspoň načrtnout další, Jan doplnit sbírku povídek, z nichž jednu měl hotovou, spolu připravit nástin detektivky — no, a ve volných chvílích, jaksi pro občerstvení, napsat tu divadelní hru kolem Neprípadného dvojzpěvu o hrobce. K tomu skromnému programu jsme si určili tři týdny. Já měl pár set korun úspor ze svých filmových honorářů (sehrál jsem předešlého roku — velice špatně — několik libových milovníků v němém českém filmu) a přístup k chalupě na Brázdě, na zimu zamčené.

Mnoho lidí z celého světa — nejen Sázaváků jako jsem já — propadlo zamýšlenému kouzlu sázavského údolí. Jan Werich mi napsal loni do Ameriky, jak po letech zajel do Sázavy a jak byl znovu ohromen touto francouzskou krajinou v srdci Čech.

Jméno Brázda se vztahuje na tajemnou, stinnou roklí, která běží na sever od mého rodiště — říká se až k Chotouni — kdežto na svém jižním, našem konci, ústí do široké louky vroubené řekou, jménem Otočnice. Svátý Prokop, sázavský poustevník, prý vyoral Brázdu s čertem zapřaženým v pluhu — a na louce se otočil. Já přisáham při mystériu svého dětství, až ke večeru v nejparnějších srpnu vane z Brázdy na ještě vyhřátou Otočnici chladný, smrtelný dech Dáblův. Při tom o polednách je při řece mlo — smyslné — sladko. Vážky se tetelí nad planou vodou a v tůni tuče štika. Ticho je příšerné — polednice neviditelná — uprostřed Otočnice jako v nějaké Šimově horečné krajině dvěstěletý dub vyzívá k souboji blesky boží.

Temné smřené lesy na hranách údolí nosí smutek za bůh ví jakou řadu tragických generací, a po noci svatojanské sluncem vyrudlá louka se jen váli a chechtá a žertuje s medáky.

Anebo prší, dští — z černých lesů se ponuře plouhá pára — a celý kraj se promění v přehnanou dekoraci k tisícím šmíráčkových sebevražd. Nad tím vším hrdá loď sázavského kláštera, vypálená Janem Žižkou v záchvatu táborského hněvu, pluje v růžovém nučickém pískovci vytesaná sfinga se svou hádankou mezi Východem a Západem — směrem toku Sázavy, nejčestější to řeky...

Do této čarovné krajiny jsme se oné památné zimy vypravili — na cestě ze sázavské zastávky učinili v obchodě smíšeným zbožím u Zachů nejlepší investici svého života, zakoupivše láhev teď nevím zda tu či čizemského rumu — odemkli vymrzlý hrad — zatopili v kamnech — a jali se vařit grog a smažit burty... Asi v půl čtvrté ráno téže noci nám svatý Prokop nebo jeho čert, snad oba, splnili sázavské zázrak: láhev byla prázdná, leč naplněná, neboť jsme na jejím dně našli Vest Pocket Revui, kompletní i s titulem. Plán hry i s postavami byl hotov — celé představení jsme jasně viděli, jak bude na scéně — teď to jen napsat. A tak začaly tři neděle opojení, kouzel a srandy, kdy jsme žili o samotě uprostřed zmrzklé sázavské přírody, v hysterické konklávě smíchu a nezávazného očarování mládí — tři neděle, z nichž se narodila dvojice V+W, Osvobozené divadlo, jakož i cokoliv kterýkoliv z nás dvou dodnes dělá.

Romány jsme nedopsali, povídky a detektivky nedodělali, jen Vestpocketku jsme odvedli. Jednoho mrazivého večera jsme se vypravili do městečka na představení potulného kou-

zelníka. Dělo se v hospodské místnosti s jevištěm, nad kterým vrhala smutné plátěné faldy opona s faldy vesele, byť zle namalovanými. Předstírala — opona ta malovaná — že se diblík pootvírá na oponu další... a za tou bylo lze jen převrácené pobryndané stoly a zástupy prázdných lahví od sodovky. V tomto divadelním vesmíru jsme té mystické noci zhlédli vyhublého kouzelníka s chudokrevnou partnerkou — jako by se byli odloupli z Picassových pláten oné hladové harlekýnské éry. Na jejich plakátu stálo jméno čísla, které, žel, toho večera neprovedli: Faustovy skleněné hodiny. Nikdy se nedovíme, jak nádherné kouzlo jsme tu zmeškali. Řeknete, že to třeba měli na plakátě jen pro reklamu... Ale koho by kdy napadlo, vymyslet takový titul jen pro reklamu? Faustovy skleněné hodiny!... Celník Rousseau by si nemohl přát sladšího vánku k osušení svých čerstvých pláten. Ponuře zákulisí, kam ten bleďý a dost neuspělý párek komediantů navěky zmizel, mne dodnes pronásleduje ve vidinách a snech. Čpí vyvětralým piuem, leč možná i růžemi, jež kouzelník snad vyčaruje z cylindru... Kdo ví — třeba to byl v přestrojení Dionysos s některou ze svých bachehantek? A přišli nám poženat?

Příštího dne, zatím co Jan se pěšky vypravil na poštu pro eventuální dopisy od našich vzájemných milek, jsem za chladného, teskného odpoledne napsal na téma toho navždy ztraceného kouzla tuto báseň, prvně z malých hrstky veršů, které jsme za ta léta složili separátně a podepsali spolu.

[Z chystané knihy „Klobouk ve křoví“ — Čs. spisovatel — Klub přátel poezie]



ZORNENI

Handwritten text in a newspaper clipping, likely a news report or editorial, with several lines of text visible below the headline.

TÍHA TRADICE

Tradice a klasika jsou slova tak trochu posvátná. Říkáme-li tradice nebo klasika, máme hned na mysli zaručenou kvalitu. Protože pod pojem tradice a klasiky zahrnujeme především bohatou a vyzrálou zkušenost minulosti, vytříbenou byvšími zápasy a hledáním, kontinuálně se vyvíjející ve specifických národních i jazykových podmínkách.

JE TO VŠAK PRAVDA?

V umění — stejně jako všude v životě — probíhá nepřetržitý zápas starého a nového, tradice a modernosti. Zhruba řečeno: tradice zastupuje výtěžky a zkušenosti minulosti, modernost představuje nové hledání i experimentování. Tak jako fyzika nevystačí jednou provždy s Newtonovými zákony, tak také umění stále hledá nový přístup k proměňující se skutečnosti i nové vyjadřovací prostředky.

Značné problémy a nejasnosti vznikají z toho, že nová tvorba bývá zatížena starými konvencemi; a podobně i vnímání nového umění je narušováno konvencemi diváků nebo čtenářů. Zejména vnímání a vkus diváků či čtenářů se opožděje; a je to celkem přirozené, ani ve vědě nové objevy nejsou hned pochopeny všemi vědci. Ve čtenářích či divácích vznikají na základě dřívějších zkušeností jisté konvence vnímání, které — jako každý zvyk i pohodlnost — jsou velmi tvrdší. Stávají se krutým, který brání mnohým lidem sledovat umělecké dění v celé šíři, chápat nové umělecké proudy. Otázky vnímání jsou o to složitější — a dosud nebyly ani v odborné psychologické literatuře dostatečně zpracovány — že tyto procesy nejsou jen závislé na racionálním rozboru a přístupu, ale důležitou součástí je emocionální, velmi diferencovaný, vztah k umění. Je nám například téměř nepochopitelné, že třeba Stendhalovy romány Červený a černý nebo Věznice parmská, dnes běžně a masově čtené, počítané k tradiční francouzské realistické próze, nebyly v době napsání pochopeny. Jejich autor zemřel bez literární slávy, na jeho pohřbu byli tři lidé! Podobných příkladů bychom mohli uvádět velmi mnoho. Všechny nám svědčí o tom, že obecné vnímání uměleckého díla se opožděje; asi v tom smyslu, že nejdřív jen část nejvyspělejších a nejcitlivějších diváků a čtenářů může vnímat a přijímat nové a moderní přínosy umění, zatímco většina konzumentů se věnuje klasice a teprve postupně rozšiřuje své poznání. V této souvislosti se často — a většinou nesprávně — mluví o nesrozumitelnosti toho kterého díla či umělce. Po čase se ukáže, že dříve „nesrozumitelný“ umělec (jenž se vymanil dobovým konvencím, přinesl nové myšlenky i nové vyjadřovací prostředky) je srozumitelný, jako např. onen Stendhal nebo Čechov, Kafka nebo Hašek.

Ano, díla, která se opírají o tradici, přirozeně mají bezprostřední rezonanci diváků, kteří jsou celým předcházejícím vývojem připraveni vnímat takové umění. To je nesporně velmi důležitá okolnost. Na druhé straně však kánony tradice zužují nový pohled na skutečnost, omezují i výrazové prostředky umělce a přispívají k vzniku konvencí a klíšé, které však nejsou schopny vyjádřit novou skutečnost. Proč? Na to pronikavě odpovídá Norbert Wiener, otec kybernetiky, ve své knize Kybernetika a společnost. „Právě tak jako entropie je mírou dezorganizace, neuspořádanosti, je informace, která je přenášena množinou zpráv, mírou organizace, uspořádanosti. Informaci

přenášenou nějakou zprávou lze vskutku interpretovat jako v podstatě zápornou entropii i jako záporný logaritmus její pravděpodobnosti. Čím je tedy daná zpráva pravděpodobnější, tím menší je informace, kterou nám poskytuje. Například klíšé objasňují mnohem méně než velké básně.“

Vývoj umění není jen jednoduše zápasem realismu a ne-realismu, ale především stálým bojem o nové, adekvátnější vyjádření reality, o novou a „větší informaci“. Vývoj dramatu — od antiky k Ibsenovi, Čechovovi, Brechtovi a Dürrenmattovi — obsáhl složitý proces a zápas o vyslovení měnící se skutečnosti, o nové a přesnější výrazové prostředky.

KACÍŘSKY O MINULOSTI

Jestliže jsem v první kapitole zdůraznil (na příkladu Drdových Hrátek s čertem) kladný význam tradice v umělecké tvorbě, je třeba poukázat i na záporné vlivy tradice. Někomu se to bude zdát kacířské a neuctivé mluvit o nedostatecích Tylových her, vyjadřovat se o Jiráskovi jako o překonaném autorovi. Kritika našich národních klasiků neznamená však vyřazovat tyto autory z národní kultury, to by bylo opravdu pošetilé a nemoudré. Ale naopak: dnešní rozbor jejich her nám pomáhá objevovat logiku vývoje národního umění, vidět pravý stav věcí, poznávat hodnoty i iluze.

Patrně nejužitečnější bude znovu se vrátit k Tylovi, abychom si uvědomili sílu, ale i tíhu naší národní divadelní tradice, což je problematika do dnes zcela živá.

Osobnost J. K. Tyla a jeho práce je příznačná pro počátky českého novodobého divadla; je vlastně jedním z významných symbolů našeho národního obrození. Celá jeho tvorba a práce má vlasteneckobuditecký charakter. Jako novinář, organizátor, divadelník neustále vycházel z tehdejší společenské situace. Tyl byl veskrze muž praxe. Byl zcela vzdálen goethovskému uměleckému typu, který celý život psal své základní dílo — Fausta. Každá Tylova činnost odpovídala na společenskou i uměleckou praxi. Stejně tak i v dramatu. Strakonickým dudákem, jednou z nejkrásnějších českých her, varuje před lákadly ciziny, před dezertérstvím z boje; jiřikovým viděním bojuje proti letargii a pohodlnosti; „obrazy ze života“ se snaží zachránit všechny české lidi a svěst je do jednoho ovčince odporu a národně uvědomovacího boje. Můžeme říci, že nejvlastnější sílu jeho her tvoří právě takhle bezprostřední spojitost se skutečností, jeho vlastenectví a buditelství. Tyl nebyl ani takový typ umělecký, který by hledal vyjádření vlastního tématu, osobního či filosofického, byl to umělec, který svým uměním sloužil největším národním cílům: svobodě národa a sociálnímu pokroku. Tylova organizátorská, žurnalistická i divadelní činnost patří k velkým a slavným stránkám tradice českého umění a divadla. Z hlediska celého vývoje české dramatiky přináší však i značné problémy, které se dodnes nepodařilo našemu dramatu tak docela překonat.

Tyl psal — metaforicky řečeno — pod vlivem praxe. Čas ukázal, jaké omezení přinesl tento vliv pro uměleckou hodnotu jednotlivých her. Posledně jsem upozornil na rozsaňný závěr Strakonického dudáka, který vznikl z dobových podmíněných okolností, jenž však zkrsluje velkorysost této ryzí české hry, se znamenitými typy Švandý, Kalafuny, Vocílky jako portréty české národní povahy. Právě v tomto závěru (a v závěrech řady dalších Tylových her) vidím zužující vliv praxe. Umění bylo příliš spoutáno dobou vzniku. Umělec opustil své drama a donutil je,

aby chvatně a tezovitě vyslovalo to, co novinář, organizátor pokládal v dané chvíli za aktuální a potřebné. Musíme také uvážit, v jaké situaci Tyl tvořil. Byla to nadšená doba, kdy se probouzelo české vlastenectví, kdy české slovo, česká kniha nebo divadlo bylo politikum, kdy počátky novodobého českého umění byly i politickým projevem probouzejícího se národního vědomí i sebevědomí, odporem proti germanizaci, součástí boje o národní svobodu. Tyl považoval divadlo za „nejlepší školu národní“.

Můžeme říci, že se nám tu v umělecké praxi formují první názory na poslání a smysl českého umění. Začíná hledání i spor o tento smysl a poslání, který je stále živý, a bude nadále živý, protože smysl umění není možno zformulovat jednou provždy. Umění nemá jen jedno určité poslání, jednu neměnnou funkci. Umění je možnost (stejně jako věda) poznávat život a svět, zkoumat společnost, hledat smysl lidské existence. Musí vycházet ze života, sloužit společnosti, musí být angažované na aktuálních otázkách praxe, ale současně nemůže jen podléhat vlivu praxe, nemůže redukovat mnohost svých funkcí, neboť tím se samo ochuzuje a oslabuje a ztrácí nejužší možnosti.

K otázce národního umění je třeba připomenout F. X. Šaldu: „Býti národním jest jen toto: množit a stupňovat národní statek kladu, hodnoty, síly, plnosti a charakternosti životní, rozmnožovati žeň slávy, krásy, velikosti a tragiky, a dědictví heroismu a obětí... Sama podstata a sám smysl umění v pravdě národního jest vždy a musí být vždy ten, aby bylo kladné, to znamená: nesmí opovírat a tím opakovat a množit slabosti, nedostatky a zápor dneška, nýbrž stupňovat a umocňovat národní hodnoty. Musí, abych vám řekl všechno jedním slovem, dramatizovat národní ctnosti... Ale to předpokládá nevyhnutelně umění velké síly charakterné: má-li básník dramatizovat národní ctnosti, musí je nejprve rozpoznat, musí provést nejprve nebojácnou kritiku národního charakteru, zahrnout mnohé, co se pokládá za ctnost a sílu, a vzdávkou, zpřítomnit a uvědomit národu mnohé, co ve svém charakteru podceňoval, přezíral a zanedbával. Národní umění musí být aktem kritiky bořivé a tvořivé, nesmí jen slepě a trpně popisovat, nýbrž rozlišovat charakterním a hrdinným soudem. Každá poesie a umění národní je v prvé řadě soudem nad národem. Bez této síly charakterové, nebojácné a hodnotící, není národního umění.“ (Boje o zítřek, studie Problém národnosti v umění.)

Musíme vyzvednout, že Tylovo dílo usilovalo zmnožovat národní statek kladu, velikosti a síly, usilovalo dramatizovat národní ctnosti; na druhé straně musíme také vidět, že málo důsledně a jaksí bojácně provádělo kritiku bořivou a tvořivou, snažilo se obejít problémy a nedostatky českého charakteru, patrně také pod vlivem situace a praxe, aby získávalo sympatie a neodpuzovalo. Tím se také stalo, že ve většině Tylových děl se funkce umění zužovala na funkci výchovnou, vzdělávací a buditelskou, a nepodařilo se mu vytvořit ucelená díla vlastní, osobité filosofické koncepce.

Při rozboru české tradice musíme totiž ještě uvážit, že typ tylovský nebyl v první polovině XIX. stol. jediný a nepředstavoval jediný názor na poslání českého umění. Už někteří Tylovi současníci měli jiný názor. Nejvýrazněji to můžeme ukázat na Karlu Havlíčkovi Borovském a K. H. Máchovi. A to nejen známou Havlíčkovou kritikou, který vytýkal Tylovi, „aby nám to vlastencování ráciilo skočit z úst do rukou“, ale především Havlíčkovým literárním dílem. Ještě markantnější je srovnání Tyla a Máchy. Položíme-li vedle sebe Máchův Máj a Tylova Strakonického dudáka, musíme si uvědomit *rozdíl přístupů* obou těchto autorů, kteří žili ve stejné době, ve stejném prostředí, hráli dokonce divadlo v jedné skupině. Zatímco ve Strakonickém dudáku je mnoho rozporných stránek a poplatných době vzniku, Máj je celistvé umělecké dílo, které dosáhlo oné „relativní samostatnosti“.

Tento protiklad Tyl—Mácha můžeme sledovat v celé historii našeho umění až do nejčerstvější současnosti, tvoří dva proudy naší tradice. A jde jen o to, aby oba kladné proudy byly vždycky počítány k tradici českého umění, aby nebyl onen „máchovský“ (mj. Březina, Halas, Holan, Zrzavý, Tichý atd.) potlačován a podceňován, jako tomu bylo zcela nedávno, neboť právě tyto umělci představují velmi významné a původní hodnoty českého umění.

PO TÉTO ZEMI SE MÁ JEN CHODIT ?

Mluvíme-li dále o národní tradici české dramatiky XIX. stol., musíme také vidět, že od bojových her Tylových — Kutno-

horští havíři, Krvavé křtiny, Jan Hus, Strakonický dudák — se dalším vývojem na ni nalepilo leccos, co rozmělnělo sílu českého umění.

České divadlo nebojovalo vždy dost důsledně s maloměšťákem. Shledáváme se s tím nejen ve veseloherní dramatičce (Šamberk, Štech, Štolba atd.), kde je to evidentní. Dokonce však můžeme říci, že české drama — a týká se to i prózy a poesie — spíš přitakávalo onomu malému českému člověku. Umění tvořilo zrovna kult jakéhosi bodrého, pracovitého, poněkud vychytralého malého českého člověka. Hrdiny uměleckých děl naší dramatiky a literatury XIX. stol. nebyli Faustové, Hamletové či Quijotové, ale Pěnkavové, zapadlí vlastenci.

A postupem doby jako by české divadlo stále víc rezignovalo na velký ideál. Po Smetanových operách a jiráskových historických dramatech se hraje o furiitech, o *zmoudření* dona Quijota, obklopeného a ubíjeného malostí (Dyk), tvrdí se, že „po této zemi se má chodit, a ne létať“ (Šrámek) atd.

Je nepochybné, že hlavní vliv na uměleckou tvorbu měl historický vývoj národa. Tři sta let poroby pod habsburskou nadvládou, tři sta let těžkého boje proti germanizaci, proti sociálnímu útlaču, vykonalo své zhoubné dílo na českém charakteru, který si zvykl, neustále nucen okolnostmi, přikrčit se, nevystupovat přímo, učil se jistému pokrytectví a kolaboraci, protože se mnohokrát poučil, že ojedinelé vzpoury končily represemi a novou zvůli. Cizí nadvláda ničila hrdost a statečnost. V dobách, kdy samostatné národy v Evropě měly už své vyspělé a bohaté kultury, české umění se začíná teprve znovu rozvíjet. Prostá skutečnost, že může znít české slovo z novin, knih, z divadelního jeviště, byla tehdy velkým vítězstvím.

Na utváření českého národního charakteru a tedy i českého umění měly další vliv i podmínky malého národa, vklíněného mezi velmoci, jehož politické se neustále ohlíželi po světě, s kým by v budoucnosti výhodně spojili osud země, aby získali oporu a ochranu.

A pro povahu národní hrají roli i geografické podmínky malé země bez moře, bez velehor, s krajinou tak přiměřeně a příjemně zvlněnou, nedramatickou, navíc neoplývající zrovna největším přírodním bohatstvím, takže odjakživa především záleží na pracovitosti a šikovnosti rukou, aby půda vydala své plody.

Další významnou okolností, která brzdila vývoj českého umění, bylo to, že vznikající česká buržoazie svým maloměšťáckým charakterem rozleptávala hned v zárodku bojového ducha českého umění, jeho úsilí po velikosti, tím spíš, že většina umělců pocházela z maloburžoazie a byla její morálkou ovlivněna. A byla to stále táž morálka: přikrčit se, chytračit; i z toho národně osvobozovacího zápasu získat výhody a prospěch. Výstižný byl název Haškovy „strany mírného pokroku v mezích zákona“; ostatně geniálně zachytil obraz českého charakteru ve Švejkovi. A jistě není náhoda, že dodnes vlastně nemáme moderní, velké drama o Husovi...

Co může být víc cizí pro vznik dramatu než tato rozšířená, opatrnická a zištná morálka lidí, kteří nechtějí zápasit, nechtějí riskovat?

Co může být víc cizí pro vznik dramatu než prostředí prostřednosti a malosti, které utlouká své umělce? Stačí asi připomenout, v jaké bídě zemřeli Tyl a Němcová, jak se chovali k Smetanovi. Bohužel tento vztah k umělcům přetrvává v maloměšťáckém myšlení až do dnešní doby. Závisť a zlou stránkou české povahy, je projevem maloměšťácké malosti a zákeřnosti, i důsledkem falešné pochoopené demokratičnosti. Kdo se vychýlí nad průměr, může od českého maloměšťáka očekávat jen to nejhorší.

Domnívám se, že všechny tyto okolnosti a vlivy — které spíš mluví o nedramatické národní povaze, tím spíš, že husitství je už od nás vzdáleno téměř šest století a pomalu se stává legendou pro školní dítky — velmi vydatně působily na vývoj umění, na rozvoj divadla a dramatu. Skutečně bytostných, rvavých dramatiků, spontánně cítících dramaticky, jsme vždycky měli málo než poskrovnu. Ojedinelé — a většinou neúspěšné — vyšlehy jejich pokusy, často silácké a křečovitě, ale stejně nezměnily charakter českého divadla a dramatu. Převládající tradiční silou českého divadla zůstávalo žánrově realistické drama, rozšířená veselohra, a nad tím vším se vznášel záchranný závoj lyriky. Lyriky, která milosrdně přihlídala rozpory, která konejšila, která však také byla iluzí a lží. Ne nadarmo napsal Milan Kundera jako novoroční přání v Divadelních novinách v roce 1962: „Českému dramatu přeji schopnost vidět svět v konfliktech — zato co nejméně obligátního českého lyrismu“.

mu, který nastupuje ochotně všude tam, kde myšlenka už nestačí. České komedii co nejméně vtipků odposlouchaných z ulice a pečlivě zapsaných — zato schopnost vidět věci uhrnně v proporcích směšnosti.“

BUDEME STÁLE — ZACHRAŇOVAT?

Tato kritika české dramatiky a české divadelní tradice, která se někomu může zdát až příliš příkrá, nesleduje však povýšenecký cíl zhanobit národní klasiku. To by bylo na prostě nedorozumění. Chtěl jsem v maximální stručnosti upozornit na rozpornost naší divadelní tradice, na její sílu, ale i na její úskalí, protože stále je zatím víc jednostranně opěvávána, a méně analyzována a kriticky pozorována. A přitom — a to je v tuto chvíli nejdůležitější — vliv tradice na současnou divadelní (a nejen divadelní) umění je stále velmi živý. Často se obracíme — právě k záporným stránkám tradice. (Zdá se mi, že právě vliv tradice českého obrozeneckého divadla byl velmi působivý po roce 1948, kdy se naše divadlo pohotově postavilo do známé role výchovné tribuny Tylovy, především s jejími zápornými stránkami, protože jen málokterý autor píšící po Únoru s tylovskou vervou i chvatností měl i Tylovu uměleckou invenci.)

V minulé kapitole jsem citoval Vodákovu formulaci smyslu českého dramatu: „Zachránit, co zachránit lze“. Vodák velmi moudře a přesně shrnul poslání českého dramatu, které skutečně lze vysledovat v jednotlivých dílech. Chceme-li dnes hledat smysl a poslání poválečného dramatu, nemůžeme se vyhnout Vodákově formulaci, nemůžeme se vyhnout předcházejícímu historickému vývoji. Jinak stavíme dům na písku.

V situaci, kdy český i slovenský národ jsou od roku 1918 svobodny, v situaci, kdy už dvacet let budují nový společenský řád, je snad nesporné, že jejich umění musí v nových podmínkách hledat nové poslání, že českému divadlu nestačí stále jen — zachraňovat. To bylo poslání vlastně pasívní, boj v obraně. Ale je na čase, aby české umění uprostřed světa hledalo a tvořilo aktivní a pozitivní ideál umění, neboť tradiční idea boje proti útisku a nesvobodě je už dnes historickou minulostí.

Snad je třeba, aby si české umění dostatečně uvědomilo novou situaci, rozpáhlo se k cílům největším, nebálo se otázek nejproblematictějších, aby překonávalo tradičně omezující vlivy praxe, a původně, samostatně kladlo otázky, které řeší umění našeho XX. století.

V přítomné chvíli můžeme pozorovat, že se česká dramatika, jejíž *kvalitativní rozmach* v posledních letech je opravdu nesporný, polemicky vyrovnává s předcházejícím údobím schematicismu a dogmatismu. Ale přitom se zase dostává do jednostranného vlivu praxe. Proti jednostrannosti různých iluzí, hurá-optimismu se nové hry (třeba Drak je drak, Král Vávra, Zámek, Veliká paruka) dostávají zase do opačně vyhraněné a extrémní situace, která je charakterizována pohybem v kruhu. Hry chtějí diváky varovat a šokovat, proto zdůrazňují setrvačnost mechanismu, končí

skeptickým opakováním procesu. Jsou to díla většinou z oblasti fantaskně groteskního divadla dürrenmattovského typu, tragické frašky bez katarze (která ostatně z moderní dramatiky vůbec mizí).

České divadlo teprve čeká pravý vývojový skok na cestě k svébytnému umění, které dokáže syntetizovat vliv praxe i vlastní umělecké hledání. K takovému vývoji jsou ovšem také *nezbytné příznivé podmínky*. V této věci musím znovu citovat Milana Kunderu, který nedávno (Literární noviny č. 51—52) napsal: „Česká literatura neměla až dosud ve svých dějinách štěstí na klidný, dlouhodobý, dlouhodechý vývoj; zejména dvacáté století (kdy už se stávala vyspělou evropskou literaturou) bylo plné vnějších otřesů, které plynulou kontinuitu českého literárního vývoje silně narušily a málem rozvrátily. Proto česká literatura nepotřebuje nic naléhavější než klid a čas; normální okolnosti (bez kulturně politických zemětřesení), v nichž by mohla plně rozvíjet své specifické tradice, v nichž by mohla „přicházet sama k sobě“. Takového dlouhého, klidného rozvoje je však zapotřebí nejenom proto, aby literatura „mohutněla“ ve svých hodnotách, nýbrž i proto, aby mohla rozvíjet své mezinárodní kontakty.“

JE TO MOŽNÉ ?

Je však vůbec možné, aby kultura malého národa uprostřed Evropy mohla dorůst velikosti? Tím spíš, když tu hrají velkou roli, kromě dalších, jazykové překážky?

Na závěr dnešní kapitoly předkládám k úvaze myšlenku Friedricha Dürrenmatta, vyslovené právě při návštěvě v Praze: „Myšlím — a stále to opakuji — že existuje nepředstavitelně velká kultura malých států! Malý stát je daleko revolučnější a těžší z mnohem plodnější tradice. Malý stát je také mnohem lépe uspořádaný než velký. Vezměme jen severské malé státy — nebo obrovskou roli, kterou sehrálo Irsko se svým nepatrným počtem obyvatel v anglické kultuře a dramatu! Celé to nepředstavitelně groteskní postavení malého Řecka tváří v tvář obrovskému římskému impériu! To je prostě něco, co najdeme v celé historii lidstva: ta neslýchaná role malých států. I pro jednotlivce tu existuje zcela jiné umění žít! Například celá česká hudba, česká muzikálnost — to je, myslím, zcela nemožné ve velkém státě. Je to otázka vazeb a souvislostí, které se nedají vysvětlit, které jinde — třeba v Paříži — nenajdete. I hlavní města malých států se svým duchem zcela liší od hlavních měst velkých států. V malém státě hlavní město nikdy neztratilo spojení s celou zemí, na rozdíl od velkých, kde jsou velkoměsta průchozí stanicí nesourodého obyvatelstva. Tvrdím dokonce, že naturalismus jako umělecká forma je velmi úzce spjat s hlavními městy velkých států!“

Ostatně dílo F. Dürrenmatta, příslušníka čtyřmiliónového Švýcarska, a jeho krajanů Frische a Hochwäldera, nám vnukají, že umění malých národů nemusí být vždycky malé a bezvýznamné ...

(Překračování)

● Předsednictvo ÚV ČSM rozhodlo, že napříště nebude Fučkův odznak udělován za soubor přečtených knih, jejichž tituly jsou ústředně určeny, a za účast ve čtenářském kroužku Fučkůva odznaku. Taková práce v získávání zájmu mládeže o literaturu se už stala přežitkem: mladí lidé čtou nyní dostatečně, o mnoho více než v době, kdy byl FO zaváděn. A k těm, kteří dosud o knihy zájem nemají, je třeba přistupovat z jiných hledisek a jinými, citlivějšími individuálními metodami. Kromě toho lze připomenout, jak snaha získat FO byla už často zcela formální (např. ve studentských organizacích ČSM před maturitou). Z našeho hlediska je dobré znát změny, k nimž tedy dochází. Odznak, jenž také dostává novou výtvarnou podobu, bude nyní udělován jako čestné, ne příliš masově významné těm kolektivům a jednotlivcům, kteří mají zvláštní organizační a tvůrčí zásluhy o ší-

ření krásné literatury mezi mládeží. Možnost získat takové vyznamenání mají tedy nejen primární pracovníci s knihou (knihovníci, vedoucí literárních kroužků, vedoucí klubů Máj apod.), ale i divadla, poezie a tvůrčí literární pásem, soubory malých forem apod. Odznaky udělují (vždy v březnu a září) okresní výbory ČSM na návrh knihoven, škol, osvětových zařízení, redakcí časopisů, Čs. společnosti pro šíření znalostí. Přímou tento odznak mohou udělit redakce Mladé fronty, Smeny, MY 64 a Mladého světa.

● Byly časy, kdy se v Karvině říkávalo: „Tady nic není, žádná kultura pro dospělé ani pro děti.“ Snad i v tom byl jeden z důvodů, proč se mnozí po roční brigádě vraceli do vnitrozemí. Nedostatečnou pozornost kulturním podnikům způsoboval nedostatek vhodných budov a místností. Situace se zmé-

nila otevřením nového kulturního domu v květnu minulého roku. V řadě nejručnějších kulturních akcí se zde uplatňuje i dětský soubor PKO, vedený členkou Těšínského divadla T. Richtrovou. V poslední době uvedla s dětmi dvě premiéry — pohádku Jak car o carství přišel a hru Lajdáci a kabruáci. Největším kladem této činnosti je, že přispívá výchově malých interpretů a zábavě jejich malých diváků. J. N i k o l e s k o

● Na Mladoboleslavsku probíhá již po třetí soutěž aktivity souborů. V r. 1963 ji vyhlásili k Měsíci čs.—sov. přátelství, loni k předvolební kampani a na sklonku roku k výročí osvobození vlasti. Podmínky soutěže, která bude probíhat do 9. května, umožňují každému souboru účast. V první kategorii soutěží o největší počet vystoupení, ve druhé samostatným programem zaměřeným k 20. výročí.

KDYŽ JEŠTĚ CIVILIZACE NEBYLA

Stalo se na jedné zkoušce ochotnického souboru při studiu určité hry, že se kdosi zeptal, kde končí v téhle hře expozice a kde začíná krize. Jaký prý to má význam pro praxi, vědět to? — odpovědělo se na otázku otázkou. To snad ti, co pořád teoretizují, ti to mají vědět, a pak nám to jistě neopomenou říct, až nás budou hodnotit. (Řeklo se: porotit.) Nevím, zda by takto nerozumně odpověděl na otázku, kdy máme řadit z trojky na dvojku, řidič „amatér“ a zda by se nezajímá, jak má rozloženy v převodové skříni rychlosti dříve, než by zasedl za volant. No jo, ale tam jde o život, ale tady? Buď to vyjde — nebo nevyjde. Jenomže ono v každé dobré hře jde taky o život! A za volant hry zasedají lidé bez vědomí, kde má ten život rychlosti, aby s ním dojeli bez karambolu. Řidič „amatér“ se nebude rozjíždět na rovině na čtyřku, ale na představení se tak mnohdy rozjíždějí, protože ignorují určitou posloupnost „jízdy“ té které hry, a často jim dochází dech dříve, než jej nabrala, protože si správně nerozložila síly. A o těch „silách“, které nelze ignorovat, i když každá hra je jiná a obecné zákonitosti se nedají roubovat na všechny hry stejně, o nich bych si chtěl s vámi porozprávět. S vámi, kteří řídí „jízdu“ her v praxi a nedomnívají se, že to má význam jen pro ty, co si teoretizují.

CO JE TO DRAMA?

aneb zbytečně položená otázka

Několik odpovědí ze života říká, že:

— Drama je to, jak Maryša otráví mlynáře a pak si člověk pěkně pobřeží. (Stálá návštěvnice oblastní scény.)

— Drama je něco hodně dramatického. Třeba to, jak on se bodne, když předtím ji uškrtil, a když to má zkrátka napínavej děj. (Starší učeň, jehož středisko předplatilo několik lístků do divadla.)

— Drama je, když, jak to řekl pan Lukavský v jednom listě, se to předvádí na jevišti, nebo tak nějak to řekl. (Student, pilný čtenář periodického tisku.)

— Drama je, když jdeme organizované se školou na divadelní představení, a soudruh učitel nás napomíná, že se nemáme řehtat, protože je to vážný kus. (Čtrnáctiletá po zhlédnutí RUR.)

Z první odpovědi zjišťujeme, že drama je *jednání*. (Viz aktivní sloveso „otráví“.) Druhá odpověď specifikuje jednání jako hodně *dramatické* a dost přesně se tu mluví o podmínce dramatického: o *ději*; co ale podmiňuje tento děj, se vyjadřuje přívlastkem (viz „napínavej“), který můžeme přičlenit i k románu, baladě, povídce, dokonce i k obrazu, soše, hudebnímu dílu, jestliže o něčem pojednávají. I když je to tedy přibližně, naznačuje se tím, že tento děj je jiný než jiné děje. Třetí odpověď říká, že drama je určeno především jevišti, tedy k *dívání* a *slyšení* a že počítá s *vjemem* prostorovým, tudíž že i jeho řeč, jednání a děj musejí být *prostorové* (gestické). Čtvrtá odpověď je jediná, která přikládá i veselohře významu dramatu, zatímco se zvláště v prvních dvou odpovědích drama považuje za něco vážného, v prvním případě *plachtivého*, v druhém *mordýřského*. A zatím, jak říká pan Lukavský, abychom citovali zkušenost praktika:

Drama je nejobecnější určení toho druhu uměleckých děl, která jsou provedena *přímým* a *názorným* jednáním — nebo prostě *činností*, kterou nazýváme *hrou*. Drama je tedy existenčně vázáno na herce, bez něho není hra ani jednání, a tedy ani dramatu. Říkám „provedena přímým a názorným jednáním“, a ne „určena k provedení“.

NEŽ VZNIKLO DRAMA

aneb malý výlet do prehistorie dramatu

Když ještě civilizace nebyla a dělba práce nepřesáhla zkušenost jedné osobnosti, bylo pravděpodobně herectví, pokud je takto už můžeme nazývat, zároveň autorstvím, takže herec „jen“ nereprodukoval to, co mu někdo napsal, ale vyjadřoval své nejvlastnější pohnutky. „Herectví“ v té dávno době, kdy člověk měl jedinou starost, jak si obstarat potravu, bylo součástí lidské existence. Prvními herci byli všichni, kdož napodobením pracovních úkonů v podobě gymnastických cvičení kolem totemu, který se postupně stával rodovým bůžkem, prosili za zdar lovu, později za zdar jakéhokoli podnikání. Gymnastická cvičení přestala mít charakter přímého napodobení pracovních úkonů a začala mít symbolický ráz a tím i obecnější význam. Vzniká tanec jako umělecký

projev a v něm se již objevují určité mimické prvky divadelní, dnes by se řeklo pantomimické.

Totem, pak rodový bůžek, který symbolizuje spojení živých s mrtvými předky, měl postupně vliv i na proměnu tance, který začal v *právní* o životě předků tím, že dramatizoval jejich činnost. Výběrem jen určité činnosti z jejich života docházelo k idealizaci, jež vyhocovala ty stránky a rysy, které mohly sloužit jako příkladné, tedy zajímavé a přitažlivé. Dramatizovaný tanec se stával podívanou, čímsi specifickým, i když už byla rodová společnost v rozkladu a původní účel tance mizel. V tu chvíli, kdy se tanec stal podívanou, potřeboval diváky, takže ti, co to uměli hůře, se dívali, a ti, co to uměli lépe, to provozovali. Vyprávěný tanec neboli mýtus se stal podkladem pro dramatická vystoupení tzv. magických bratrstev, od nichž je jenom krok k hereckým cechům.

Velký vliv na vznik dramatu měl i tzv. obřad zasvěcení při přechodu z puberty do dospělého věku. Obřad zasvěcení vycházel z primitivní víry, že dítě, aby se stalo dospělým, zemře a vstane z mrtvých. Napodobení symbolické smrti a zmrtvýchvstání a později v Řecku při obřadu zasnoubení všech krizí životních jistým tanečním a hraným předváděním dějovým, v němž velkou roli hrálo tzv. obnovení života, dalo základ divadlu a dramatu, když k tancům přibýlo i zpívané slovo, v němž se jako např. ve Spartě přesvědčovali mladí chlápci, aby byli stateční, silní atd. Umělý hraný spor tří sborů, tj. sboru chlapců, mužů a starších, je vlastně prvním známým veřejně předváděným *díalogem*, který se po vývojové kultivaci stal základním výrazovým prostředkem jednání, založeném na sporu čili konfliktu.

DRAMA JE KDYŽ...

Chcete-li, „napínavej děj“ se v dramatu podmiňuje konfliktním střetáváním protichůdných sil, které se mají přesvědčit o opaku svého „já“ všemi prostředky vhodnými k vítězství obou stran, a to přímým a názorným, tzn. vývojovým jednáním, které se stává podívanou, divadlem. A o tom, co všechno tohle znamená, si povíme v příštích několika rozmluvách.

Jiří Flíček

Napínavej děj



První drama



REŽIE

Alfréd Radok



N. V. GOGOL
ŽENITBA

II. DĚJSTVÍ

Výstup 2. (část)

(Od dveří se ozve zvonek.)

Arina: Počkej, někdo zvoní.

Tekla: Ach, to jsou oni.

Arina: Kdo oni?

Tekla: Oni ... některý ženich.

Agata (vykřikne):

Uchl

Arina: Panebože na nebi, smiluj se nad námi! V pokoji není vůbec uklizeno. (Sbírá všechno, co je na stole, a běhá po pokoji.)

A ubrus, a ubrus na stole je černý jako boty. Duňaško, Duňaško!

(Objeví se Duňaška.)

Honem čistý ubrus!

(Stáhne ubrus a lítá po pokoji.)

Agata: Tetičko, tetičko, co mám dělat?

Vždyť já mám na sobě skoro jen košili.

Arina: Ach ty můj Bože, běž se honem oblékat, děvčečko!

(Lítá po pokoji. Duňaška přinese ubrus, u dveří se zvoní.)

Běž, řekni: „Hned, prosím!“

(Duňaška křičí zdaleka: Hned, prosím!)

Agata: Tetičko, tetičko, vždyť já nemám vyžehlené šaty.

Arina: Milostivý Bože, neuvrhní nás v zahubul Oblec jině.

Tekla (vběhne):

Co nejdete? Agato Tichonovno, dušičko, honem!

(Je slyšet zvonek.)

Vždyť on pořád ještě čeká.

Arina: Duňaško, uveď ho a popros, aby počkal.

(Duňaška běží do předsíně a otvírá dveře. Je slyšet hlas: Doma? — Doma, račte, prosím, do pokoje. Všechny se zvědavě snaží podívat klíčovou dírkou.)

Agata (vykřikne):

Jejdamane, ten je tlustý!

Tekla: Jde už, jde!

(Všechny o překot utíkají.)



REŽIJNÍ KNIHA
ALFRÉDA RADOKA

Po prvním zazvonění Tekla sedí, je důstojná, ztvrdla. Agata jde po svém výkřiku zvolna, jako v hypnóze, na B. Arina stojí u okna. Po pauze, která vzniká přechodem Agaty na B (tam se zastaví), Tekla náhle vstane, odhodí všechny židle, které jí stojí v cestě (židle na A), směrem za dveře dozadu. Proběhne dveřmi A jako když hoří. Běží až do D. Hned běží zase zpět. Je to skutečně spěch jako když hoří!

V této pauze:

Agata tiskne ruce do klína, napjatě naslouchá — přiblíže otevírá ústa.

Arina klesá na židli pod okno, prudce oddychuje, neurčité pohyby zvířete, které je chyceno v pasti. Mírně krouť hlavou, jako by říkala „to není možné, to přece není možné“ při nenadálém neštěstí.

Tekla přiběhne, zavře dveře, jako kdyby zavírala dveře před vrahy. Křičí na Arinu „ženich“, pak se rozběhne k B k Agatě a opět křičí „ženich!“. Začne nejprve odklízet láhve se zavařeninami — odklízí je tak, že je prostě odhazuje z praktikáblu. Jakmile má odklizené láhve, začne trhat papír pod Agatou, která se nehne z místa. Zatímco Tekla odklízí láhve a trhá papír:

Agata zdvihá jednu spodničku za druhou, prohlíží si je.

Arina sedí: „Pane bože smiluj se nad námi, pane bože smiluj se nad námi —“. Vstane, vezme jednu láhev se zavařeninou, neví, kam ji má postavit, rozhlíží se, nejprve jako by chtěla s tou lahví jít do C, pak ale uvidí stůl, nese zavařeninu na stůl. A tu vykřikne, jako kdyby uviděla hada na stole, ustupuje štitivě od stolu, ječí: „A ubrus na stole je černý jako boty!“ Volá, řve o pomoc: „Duňaško, Duňaško!!!!“ Vrhne se opět ke stolu. Shrábne ubrus i se zavařeninou, neví, kam to má dát, kam položit, co dělat.

Duňaška se objeví ve dveřích na C, šhubá kohouta nebo husu, je plná peří. Stojí, se zájmem pozoruje, co se děje.

Arina vrazí Duňašce do ruky ubrus se zavařeninou. „Honem čistý ubrus!“ a protože v tu chvíli mluví Agata, nenechá, že Duňaška zůstala stát i s ubrusem u dveří.

Agata: „Tetičko, tetičko co mám dělat? Vždyť já mám na sobě skoro jen košili.“ Dívá se na své spodničky, které má vyhrnuté.

Duňaška vyprskne smíchy.

Arina vrhá se na Duňašku, zahání ji. „Ach netrejtej nás bože, netrejtej nás, netrejtej!“

Duňaška odešla, je slyšet její smích ještě za dveřmi.

Tekla uklízí zavařeniny a roztrhaný papír. Všechno to strká pod kamna, dozadu za kamna a zakryje papíry i zavařeniny stolem (tj. přemístění stolu).

Nové zazvonění.

Po tomto zazvonění všechny tři ženy, tj. Agata, Arina a Tekla, na okamžik ztuhnou. Pak:

Tekla pokračuje v horečném uklízení papírů a spodničku, která leží na B, jen nepatrně zakopne pod praktikábl B.

Agata a Arina se vrhnou sobě do náruče, Arina přitom kvílí.

Arina: „Ach ty můj Bože, ach ty můj Bože...“ a náhle z objetí: „Běž se honem oblékat, děvčečko!!!!“

Agata utíká na C. Ve dveřích se srazí s Duňaškou, která přichází s ubrusem a křičí. **Duňaška:** „Tady je ubrus, úplně čistý ubrus, Arino Pantělejmonovno, naposledy na něm spal Sergej Prochorovič.“ — A Duňaška jde prostřít ubrus na stůl, který je nyní již za kamny.



Tímovské záběry s druhého dějství Ženitby v MPD: Agata (L. Píchová), Arina (Z. Polanová), Tekla (S. Zázvorková), Duňaška (A. Morávková)



Další zazvonění, tentokrát dvojnásobné.

Tekla utíká do dveří A, proběhne jimi a dále do dveří D. (Odchod)

Arina běží směrem k C, na schodech se však zastaví.

Duňaška okolo kamen běží k oknu na A.

Arina se otočila na schodech C: „Běž, řekni: Hned, prosím!“

Duňaška křičí do okna: „Hned, prosím!“, otočí se od okna zpět a strašně se chichotá. Asi uviděla ženicha, ten na ni vzlhl a Duňaška opakuje manévry. Otočí se do okna, pak zpět a vyprskne znovu ve smích. Do smíchu Duňašky:

Agata: Příchod z C, během toho jak mluví, vrhá se na některé šaty, které jsou na židlích. Nese v ruce spodničku. (Viz poznámku dole)

„Tetičko, tetičko, vždyť já nemám vyžehlené šaty!“

Arina vykřikne „šaty“, vrhá se také na šaty na A.

Duňaška se směje, sotva se drží na nohou a jde pro šaty, ve smíchu opakuje „šaty“, sbírá šaty na židlích A.

Agata se pokouší obléci si šaty, dělá to nešikovně, spíše jen jako by si zkoušela, jak jí to bude slušet, až se obleče.

Arina: „Milostivý bože, neuvrhní nás v záhubu, milostivý bože, neuvrhní nás...“

Tekla utíká z D na A (vlastně za scénou).

Agata volá na Duňašku a běží k ní na A. „Duňaško, šaty.“

Arina: „Oblec si jiné!“

Tekla vběhne: „Co nejedete, Agato Tichonovno, dušinko, honem, vždyť on stále ještě čeká!“

Arina: „Duňaško, uveď ho a popros, aby počkal!“

Duňaška odhodí šaty, které má v náručí, nejbližší stojící ženě, „jó, aby počkal“, a utíká do dveří A, pak do dveří D.

Agata, Arina, Tekla — jdou za Duňaškou, ale jen do dveří A. Z D je slyšet, aniž se ještě otevřou dveře:

Čubkin: „Tak co, sakra, sou nebo nejsou?“

Duňaška: „Sou, prosím...“ otevírá dveře D a pokračuje: „Vždyť jsem vám prosím řekla, že sou!“

Čubkin vychází z D: „Doma?“

Duňaška ukazuje směrem k A: „Doma, račte prosím do pokoje.“

Agata vycouvá ze dveří, zatímco Arina a Tekla jsou ještě uvnitř dveří A. „Jejdamane, ten je tlustý!“

Tekla utíká s Arinou na C a do C: „Už jde, jde!“

Arina (utíká): „Jde! Jde!“

Agata (utíká za nimi): „Jde! Pro smilování, tetičko, von už jde!“ Všechny o překot utíkají do C.

Poznámka: Změna aranžmá se spodničkou: teprve při tomto útěku ztratí Agata spodničku — to se dá technicky dobře připravit. Takto: když vyhlíží ženicha ve dveřích A, rozváže si jednu spodničku, nebo má spodničku v ruce, když přijde s textem „já nemám vyžehlené šaty“. A tuto spodničku ztratí při útěku ze scény na místě B tak, aby spodnička ležela na okraji B.

REDAKČNÍ KOMENTÁŘ

vlastně jen ediční poznámka, neboť jsme toho názoru, že zveřejněný text žádný komentář nepotřebuje. Tato druhá lecke Radokovy „školy“ předpokládá u čtenáře znalost lecke první (viz lednové číslo našeho časopisu, tamtéž půdorys scény pro tuto inscenaci). Čtenář, který prostudoval první lekci, chápe souvislosti, například ví, jak se dostaly láhve a balicí papír na praktikábl B. Před měsícem jsme také upozornili na některé charakteristické znaky Radokovy režie, jejichž další klasické projevy je možno sledovat i v této ukázce.

Jde celkem o 14 velmi krátkých Gogolových replik — v textu hry nezabírají ani celou jednu stranu knižního vydání. Je to ovšem pro režiséra velmi vědomá scéna zmatku, v níž má příležitost bohatě rozehrát scénu a těžít z její situační komiky. To činí Radok vrchovatě, ale jde ještě dál: využívá komické scény pro výrazné charakterizování všech tří vystupujících postav a jejich vzájemných vztahů. Činí tak opět metodou konkrétních akcí, herci plní přesně určené úkoly (úkoly ve své nelogičnosti přesně logické), vytvářejí tím dynamické mizanscény, které se povznášejí až do oblastí jevištní metafory. Příklad: Tekla podtrhává papír pod nevěstou — v jevištní realizaci pak ještě dotvořeno v dokonalé zabalení nevěsty, jako kdyby zákazníkovi v krámě zabalili koupené sádlo do papíru.

Text Radokovy režijní knihy, který má větší rozsah než Gogolův text a v dané ukázce připomíná filmový scénář, přetiskujeme beze změny a bez ohledu na to, že v definitivní podobě inscenace doznala tato scéna ještě některé změny. V duchu si promítáme řadu ochotnických inscenací Ženitby, které jsme viděli, a představujeme si, jak by asi tuto scénu režíroval ten který nám známější amatérský režisér. Končíme tuto lekci s nadějí, že už dosud otištěný materiál rozbil u nejednoho poctivého čtenáře jednu rozšířenou falešnou představu: že Mistr režisér si přijde na zkoušku, zamne čelo a čeká, až ho políbí múza... Nevíme, jestli si Radok mne čelo, ale už jsme poznali, že jeho režie je především velká práce, obrovská dřina, náročná příprava každé scény a každého jejího detailu. Nemyslíme si, že sebepečlivější příprava nahradí režiséřský talent. Ale myslíme si po prostudování Radokovy režijní knihy, že sebevýraznější režiséřský talent se neobejde bez dokonalé přípravy, bez té zmíněné práce a dřiny. Jinak řečeno: vedle myšlenkové koncepce a umělecké fantazie je tu ještě mravenčí práce, přesně rozpočítavající jevištní prostor, důsledně rozvádějící každý nápad do posledního detailu, uvažující např. o každém zazvonění zvonku za dveřmi nebo o každém pohybu rekvizit. Prohlédněte si Radokovu přípravu rekvizit, jak jsme ji pro vás přesně obkreslili z jeho režijní knihy — a pak to ještě rozvažte s tou múzou. Asi bude líp poctivě dřít než čekat na její políbení.

OD JEDINEČNÉHO K OBECNÉMU

Scénická realizace velké trojdielné tragédie moderního amerického dramatika Eugena O'Neilla *Smutek sluší Elektře* přináší mnoho inscenačních problémů. Ne nadarmo bylo toto mohutné dílo uvedeno v našem státě po známé Hilarově inscenaci v třicátých letech teprve až v této divadelní sezóně. Mnohé inscenační problémy této hry nutí k zamyšlení nad naší běžnou inscenační praxí a dávají na pořad dne obecnější interpretační otázky, které nevznikají a nepadají pouze v souvislosti se scénickou realizací *Smutku*.

V hradeckém Divadle Vítězného února nám studium O'Neillovy tragédie odhalilo a pomohlo řešit řadu dosud zakletých problémů, na řadu otázek bylo vrženo nové světlo a výsledek potvrdil správnost cesty v řadě dlouho už řešených praktických postupů. Zmínit se alespoň o některých z nich bude snad obecně prospěšné.

V současných úvahách o jakési krizi a o jakémisi soumraku v divadelním umění potvrdil se především postulát plnokrevnosti divadelního výrazu, nutnost neokleštěné interpretace lidských osudů bez často u nás v minulosti zjednodušeného pohledu na objektivní realitu inscenovaného díla. O'Neillovo drama ztracených lidských osudů, plné lásky, vášni i nenávisti, nelze zjednodušovat naivním „třídním“ metrem, nelze ani hrát jen holý děj krvavého příběhu, ale je nutno hledat právě v plnosti zobrazení člověka se všemi jeho touhami, úklady i láskou, chorobnou nenávistí a v daném případě i obłudnou zvráceností maximum divadelního účinku, maximum emocí a s nimi maximum myšlenek, které diváka pronásledují ještě dlouho po zhlédnutí představení. Skutečně divadelní umělecké dílo dnes už nemůže na otázky našeho života zůžen od-povídat vypreparovanou tezí, nemůže instruktivně zodpovídat jednu položenou otázku, ale musí působit na diváka cit i mozek ve své mnohosti. Je spíše potřebné, aby divadlo vzněcovalo maximum otázek a odpovědi na ně spíše naznačovalo, než aby odpovídalo divákovi bezostyšně „naservírovalo“ a tím demobilizovalo jeho vědo-

mí. Bez aktivního cítění a myšlení diváka, bez jeho spolutvořivé účasti na divadelním představení, ztrácí divadlo svůj existenční smysl. Tuto u nás mnohdy zapomínanou pravdu inscenace náročné O'Neillovy hry opětně potvrdila.

Představení vlastně tří her v jednom večeru, z nichž každá je samostatným celovečerním dramatem, vyvrátilo svým dopadem na diváka smyšlenou pověru, že dnešní uspěchaná a vynerвовaná doba nesnese dlouhé divadelní představení. Text byl značně škrtán, při čemž se dbalo, aby nebylo ochuzeno složité předív vztahů mezi postavami navzájem i mezi postavami a světem, ale hrajeme *Smutek* přece déle než čtyři hodiny. Přesto jsme se nesetkali s divákem, který by neunesl délku tohoto představení. Pozornost se naopak postupem představení zvyšuje. Pohled do hlediště i rozhovory s diváky nám potvrzují, že i dnešní divák je schopen vnímat účinek skutečného divadelního umění mnohem déle, než by se zdálo. Musí ovšem být svědkem specificky divadelních prostředků uměleckého výrazu a musí do sebe vstřebat zážitky opravdu divadelní v tom nejlepší slova smyslu. Víme, že mnohdy se divákovi již v první hodině představení vkrádá do duše nuda a inscenace se pak zdá nesnesitelně dlouhá — i při skutečném čase kratším než dvě hodiny. Otázka tedy ani dnes nezní, zda hrát, nebo nehrát dlouhá představení, ale zda dělat poutavé a citově i myšlenkově silné divadlo, nebo zda dělat divadelní odvar něčeho, co v daleko lepších technických, uměleckých i společenských podmínkách může divák vidět ve filmu či v televizi, nebo o čem si může počíst v nejhlubším soukromí.

Smutek sluší Elektře je moderní parafráze Aischylovy klasické *Oresteie*. Dějový i charakterový půdorys je dán mýtickým příběhem, O'Neill ho naplňuje moderním obsahem. V souvislosti s úkolem dát divákovi v jednom večeru pocítit nejen současné problémy rozvráceného moderního člověka, ale také antickou velikost půdorysu ofensivní tragédie, vyvstává a potvrzuje se požadavek myšlenkově přehledného, výtvarně přísně komponovaného a dramaticky významotvorného aranžmá. Aranžmá má v každém divadelním představení svou důležitou významotvornou funkci, ale v případě *Smutku* s jeho zmnoženými významy zmožuje se také náročnost na přesné a přísné aranžmá. V našem případě usilujeme o to, aby antikizující prvky v gestu i aranžmá byly ve tkáni inscenace všudypřítomné a dodávaly divákovi podvědomí stálý pocit antické tragédie. Výprava plně souzní se záměrným prolínáním antického i moderního obsahu tragédie svými schodišti a obludnými vertikálními kvádry stěn, obrazy i dveřmi a okenníci, kamennou lavičkou a přísně účelovým nábytkem i volbou materiálu a umožňuje postavit monumentální aranžmá do dialektického sváru s marnou touhou osamělých srdcí po naplnění klidného a šťastného života. Ztracení O'Neillovi lidé, vehnání do umělé samoty, mluví mezi sebou z dlouhých diagonálních vzdáleností, a když se k nejbližšímu



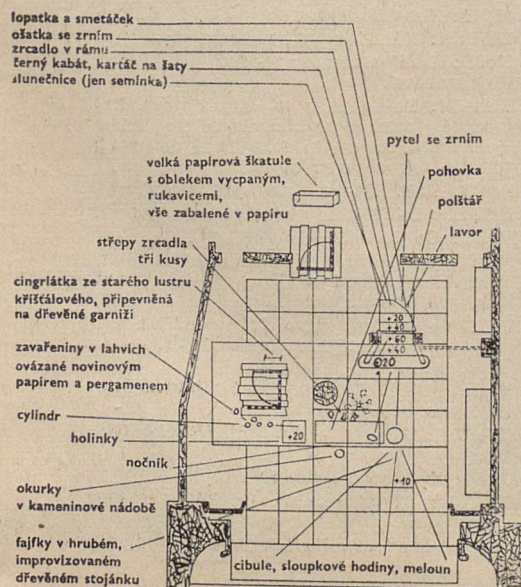
Svobodův záběr z Páskovy inscenace O'Neillovy tragédie *Smutek sluší Elektře*

ším dialogům scházejí na lavičce, často sedí k sobě obrácení zády a mnohdy i ve vzájemném objetí existují vlastně uzavřeni do své samoty.

Z desítky dalších zajímavých problémů inscenace přináší evidentní úspěch kinetické řešení scény, která slouží mnohosti hereckého výrazu. Vstup do domu — schodiště s obrovským vchodem — je pohyblivý a k intimním dialogům najíždí až na proscénium, jako by se divák díval filmovou kamerou. Velká smuteční vrba z průhledného umělého materiálu se sklání a obklopuje přiblížený výsek schodiště s herci, zatímco na scéně se přestavuje. Častý pohyb scény nejen dlouhé představení rytmizuje, ale střídá monumentalizující pohled diváka na celek s možností blízkého pohledu do hercových očí a srdcí a zmožuje tak divadelní možnosti i celkový účinek inscenační práce. Pohyblivá scéna zde není pro rychlé vyrábění překvapivých iluzí, ale pro ozvláštnění a až filmové zintimnění řady scén, jejichž vnitřní síla by v pleneru velké zahrady či prostorného sálu často byla ztracena. Divák brzo tento antiluzivní princip inscenace přijímá a společně se záměrem inscenátorů střídá zaměření své pozornosti.

Jsem přesvědčen, že zmnožení a zesílení divadelního účinku každé inscenace je nejspolehlivější cestou za dalším vývojem divadla a neúčinnějším argumentem proti všem pochybnostem o budoucnosti divadelního umění.

Milan Pásek



HLEDÁTE HRU?

David Turner

FANTASTICKÁ RODINA

Autor Fantastické rodiny (v originále *Semi Detached*, Půldomek), mladý anglický dramatik David Turner, pochází z Birminghamu, kde se narodil v roce 1927 a žije dodnes. Původním povoláním je učitel a literatuře se věnuje teprve od svého třiatřicátého roku.

Už po roce této práce získal televizní cenu Cheltenhamského festivalu a britská televize uvedla s úspěchem pět jeho her.

FANTASTICKÁ RODINA měla premiéru v roce 1962 v divadle Belgrave v Coventry; byla napsána k příležitosti slavnostního otevření nové katedrály. Brzy nato nastudoval tuto hru i Londýn se slavným Laurencem Olivierem v roli Freda Midwaye. Divadlo z Coventry odjelo pak s touto hrou na zájezd do Spojených států — a brzy potom se už rozběhla po světě. Uvedlo ji divadlo v Haagu, ve Varšavě, Theater in der Josefstadt ve Vídni se zná-

Na snímku K. Drbohlava I. Devátá a J. Štěpničková v Turnerově Fantastické rodině (Realistické divadlo Z. Nejedlého)



mým hercem Theo Linginem. Československou premiéru měla na jaře roku 1964 v Ostravě, hrála se v Městském divadle v Kolíně a dodnes ji s neobyčejným úspěchem hraje Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého.

„Hra byla napsána,“ říká David Turner, „specificky pro Coventry — pro obecenstvo Belgrave Theatre. Víte, já žiji v půldomku v předměstí Birminghamu. Je to svět, který znám a ke kterému patřím. Psal jsem o něm pro ostatní lidi, kteří v něm také žijí, kteří budou schopni ocenit pravdu mého obrazu a využít mých názorů.“

Ano, na této hře je skutečně vidět, že autor píše o světě a o lidech, které dokonale zná. A nejen to. Zná je — a proto je i chápe. Rozumí jejich slabostem — dobře ví, odkud pramení jejich pokrytectví, šikovnost i schopnost „vyznat se v životě“.

Členové rodinky Freda Midwaye — to jsou představitelé snaživých, příčinlivých měšťácků, žijících ve vlastních půldomecích na předměstí. Ve strnule třídní anglické společnosti je to ona „nejnižší střední vrstva“, toužící bezohledně, za cenu čehokoliv — proniknout k onomu vytouženému „místu nahoře“. Žádného prostředku k dosažení tohoto cíle se otec a hlava rodiny Fred Midwaye nezalekne. Vždyť přece všechno, co dělá, dělá z nejčistší lásky k rodině. Midwayové musí být vždy a ve všem dokonalí v očích sousedů a nesmějí nikdy dopustit, aby jejich nejbližší okolí třeba jen na okamžik nahlédlo pod pokličku této dokonalosti. Jsou tak beznadějně ponořeni do měšťácké malosti, že jsou stejně *nebezpeční* jako *směšní*.

Celé životní úsilí Freda Midwaye je upřeno k jedinému cíli: moci se přestěhovat z půldomku do samostatné vily, pokročit zase o stupínek výš na cestě mezi horní vrstvy společnosti. Jediný den — typická anglická neděle — mu stačí k tomu, aby vytoužený krůček udělal, a aby se zároveň výborně postaral i o své tři velice učelivé děti. V pestrém kolotoči neobyčejně vtipných situací a ostrých satirických šlehů odhaluje autor kousek po kousek puritánské pokrytectví, vypočítavé prospěchářství i sobeckou malost anglického měšťáka.

Turner je výrazný komediografický talent. Aby — při zachování všech svých sympatií k člověku — odsoudil prohnité společenské rysy, volí *veseloherně satirickou polohu*. Je to forma, kterou obecenstvo nejsnáze přijímá onu část ostré společenské kritiky, která míří přímo do jeho řad.

Úspěch inscenací této komedie u nás nepramení z toho, že se diváci s chutí

zasmějí nějakému pro ně vzdálenému, neznámému světu anglických Midwayů — ale protože velmi dobře poznávají v příběhu ty z našich vlastních řad, kteří dodnes neznají jiný pojem než já a moje...

„Když uvádíme tuto hru u nás v Anglii, smějeme se *sami sobě* a pokrytectví v *naší* společnosti. Jisté však je, že pokrytectví má mnoho tváří. Je stále v nás a výsměch zabraňuje tomu, aby se usadilo příliš pevně. Prosím vás, buďte ve svém smíchu shovívaví k lidským slabostem, aniž byste byli shovívaví k *silám, které je vytvářejí*,“ napsal autor této veselohry kolínskému divadlu.

A ruku na srdce: nemáme i my občas mnoho společného s fantastickou rodinou Midwayových — a není malý, třeba jen docela maličký kousíček Fredova pokrytectví, kterému se potřebujeme vysmát, i v každém z nás?

DAGMAR RYBÍNOVÁ

UKÁZKA Z DRUHÉHO DĚJSTVÍ

FRED: Všichni si tě vážíme, Eileen... Všichni jsme na tebe hrdí... myslím, že jste v tom všichni se mnou zajedno.

HILDA: Avril, ššš!

AVRIL: Vždyť jsem nic neřekla!

HILDA [s úlevou]: Pokračuj, tatínku!

FRED: Víím, že jsi mimořádně bystrá a inteligentní, a proto jistě pochopíš, že náš návrh je v každém smyslu a směru pro tebe velmi výhodný.

HILDA: Prosím, jak krásně mluví! Jak se zákazníci!

EILEEN: Podívej se, tatínku, nic mi nepovídej! Vidím jenom jedinou věc. Miluji muže. Miluji ho.

FRED: Prosím, chápu.

EILEEN: Náhodou je nešťastně ženatý.

FRED: Nešťastnou... náhodou je ženatý. To souhlasí.

EILEEN: Tajila jsem to, abych neškodila rodině. Jestli si myslíš, že se ho vzdám jen proto, že se to tobě hodí do tvých plánů, tak se moc mylíš.

FRED: Tak, Eileen, jaký je tvůj návrh?

EILEEN: Odcházím. Budu bydlet s Bobem.

FRED: Co budeš?

HILDA: Ale, Eileen, to nemůžeš udělat. Paní Hadfieldová všude roztrousí, že seš „taková ženská“!

EILEEN: Pokud mám Boba, můžou mě nazývat jak chtějí... konkubína... cizoložnice...

HILDA: Otče! To slovo ještě nikdo neřekl v tomto domě!

EILEEN: Tak teď už ho řekl. [jde dveřím]

FRED: Kam jdeš, Eileen?

EILEEN: Už jsem řekla. Odcházím s Bobem.

HILDA [Fredovi]: Co řekneme sousedům?

EILEEN: Řekni jim, že žiju v hřích. Pochopí to. *(Odchází. Bouchne za sebou dveřmi)*

HILDA: Ta vostuda... ta vostuda! Bude-me se jí muset zříct!

FRED: To nemůžeme, maminko! To by znamenalo — sbohem, dílničko! *(Pevně)* Maminko!

HILDA: Copak?

FRED *(statečně)*: Musíme přinést oběť. *(Pomalu se obrátí k Avril a přikývne. Hilda hledí na Freda, pak zvolna sleduje směr jeho pohledu a přikývne)*

AVRIL *(polekaně)*: Mě? Ne!

HILDA: Je to pro ni těžké.

FRED: Velmi těžké.

HILDA: Sama bych se nechtěla vrátit k Nigelovi.

FRED: Já také ne.

HILDA: Ale ucpali bychom tím hubu paní Hadfieldové.

FRED: Přesně tak.

AVRIL *(zoufale)*: Tatínku! Byl mi nevěrný!

FRED *(předstíraně tragicky)*: To je smutné. Ale co je mužský? Slabé a ubohé stvoření.

AVRIL *(ještě zoufaleji)*: Tatínku! Já ho nemiluji!

FRED: To je pravda. Ale co je láska?... Pouhé slovo!

AVRIL *(úplně zoufale)*: Tatínku! Nemá žádné peníze!

FRED: Ach, to mě dojmá!

HILDA: Avril, udělej z něho svého otroka na celý život!

FRED: Správně, matko. Odpouštět... je dohoda z pozic síly!

AVRIL: Budete-li mě nutit, abych se vrátila, úplně se zhroutím... a dobře víte, jaká jsem, když se úplně zhroutím!

HILDA: Nebud hloupá, Avril... nebud hloupá!

AVRIL: Tak já jsem hloupá? Mám vám to předvést? *(Skloní hlavu a zařve. Současně si tře oči pěstmi, aby vynutila slzy. Náhle si uvědomí, co dělá. Podívá se na ruce)* Maminko! Zničila jsem si kvůli němu oči. Nevidím. *(Zvedne hlavu. Má obě oči rozmazané)* Počkej, až si upravím tvář. Počkej! *(Odchází do kuchyně)*

FRED: Kolik je hodin? Tři čtvrtě na dvanáct. V kostele jsou zrovna v půlce. Dove-du si představit, jak paní Hadfieldová klečí... za co se asi modlí?... To bych rád věděl! Já nic nevím!

HILDA: Ty si něco vymyslíš... ty si vždycky něco vymyslíš.

FRED: Myslet! — Myslet? *(S klidnou hrůzou)* Ne!... Matko!

HILDA: Co je?

FRED *(pomalu)*: Nic mi nenapadá. Nemohu myslet!

HILDA: No, tatínku, zkus to!

FRED *(slabým hlasem)*: Jestli se Avril nevrátí k Nigelovi, roztrouší paní Hadfieldová, že Bob je ženatý... a Eileen... Ale Eileen je nahoře. A dnes odpoledne jde o mé lokomotivy *(úplně zmateně)* lokomotivy... lomoko...

HILDA: Frede? Co ti je?

FRED: Maminko!... Mozek odmítá dál myslet. Dnes je ten den, matko. Dnes nastal den, kterého jsem se vždycky bál. Mozek odmítá bojovat...

HILDA: Tatínku!

FRED: Jak jsme se dostali až sem, do našeho domečku? Pomohli nám snad naši přátelé?... Nebo dědictví? Všecko jsme dosáhli tou hmotou, o které říkají, že je šedá. Velmi šedá. A teď chce jít do penze?... bez renty... bez pojištění.

HILDA: Tatínku, musíš si odpočinout. Polož si hlavičku a odpočívej.

FRED: Položím si hlavičku... Odpočívát?

HILDA: Celý týden se staráš... stále se staráš...

FRED: Stará a stará se má stará...

HILDA: Co, tatínku?

FRED: Stará hmota... *(Ustrašeně)* Nesmí mě zradit, ještě ne, protože člověk buď stoupá, nebo se drží. „Myslím a ergo jsem...“

HILDA: Ano, tatínku, jseš!

FRED: Jsem, ale nemyslím...

HILDA: Já myslím, že myslíš... Ale nepřeháněj to, tatínku, potřebuješ klid *(Vstoupí Tom)*

TOM: Mami!

HILDA: Tiše...

TOM: Co se děje?

HILDA: Tatínek myslí!

(Překlad: Jana Mílenová — úprava Realistického divadla Zdeňka Nejedlého)

Texasky nebo pumpky?

Nechci zde rozdávat recepty, jde mně spíše o vyprovokování diskuse, o výměnu názorů, třeba o polemiku se všemi, kteří pracují v amatérském divadelnictví a jímž není současná situace lhostejná.

CO HRÁT?

Cím začít? Jde-li o divadlo, pak se naskytá základní otázka: co hrát? V minulém ročníku Amatérské scény jsme se mohli mnohde dovědět z fiktivních kapitol Jiřího Flíčka „Jak jsem hledal pro náš soubor hru“. Četli jsme tu o důležitosti dramaturgické složky v amatérském divadle. O faktorech, které tuto složku ovlivňují — společenské podmínky, osobitost souboru, sociální poměry a módní prvky. Chceme tančit madison a twist. Každý z nás se snaží sehnat šusták, a ne pumpky. Je úplně samozřejmé, že chceme televizor a nemáme zájem poslouchat písničky Suchého a Šlitra na krystalce. To všechno je samozřejmé. Ale není to tak jednoznačné s divadlem. Tam si někdy s úplným klidem v zákulisí svlékneme „texasky“ a oblékneme „pumpky“, abychom si zahráli třeba „Perly panny Serafinky“. Nemám nic proti této operetní hříčce, vycházející z Tylova zpracování Hoppeho hry Kožíšek, perly a kamna, ale jsem proti inscenačnímu přístupu, v kterém se zdůrazňuje lživý povrchní sentiment a falešné proklamování ryzího češství, jsem proti zplodštění a idealizování vzájemných vztahů pod maskou přepínání, hraných prožitků a „trhání kulis“. Ano, je pravda, že publikum v hledišti se smálo hrubým a dvojsmyslným vtipům Blažeje a Barůšky a plakalo při monologu žida, který neznal dobře text, ale o to sentimentálněji vyprávěl pravdu o své nevlastní dcerce Ruth. Škoda, že se inscenátoři této operetky neseznámili se čtyři sta let starým poučením Hamle-

tovým: „Přepínat, stejně jako nedokreslovat, je tu hřích, který snadno rozesměje nevědomce, ale soudného diváka leda pohorší. A mínění jediného takového musí pro vás mít větší váhu, než plné hlediště těch druhých.“ Jde však o horší souvislosti. Myslím dramaturgické. Perly panny Serafinky hraje soubor, který před něko-

lika lety uvedl s úspěchem hru Voskovce a Wericha Těžká Barbora. Připadá mi to, jako by se někdo před lety bil za svou bodu a dnes prosazoval nevolnictví.

Měli bychom mít na paměti, že ať jsou herci oblečení v tógách či středověkém brnění nebo secesních krajkách a cylindru, vždycky hrají o těch, co sedí v hle-

1964?



dišti. Jinak je všechna námaha zbytečná a úmysl se mine účinkem.

PŘED ZAČÁTKEM STUDIA

Mělo by být pravidlem, aby dramaturg nebo režisér — nejlépe oba dva — před začátkem studia vysvětlili a seznámili herce a všechny ostatní, kteří se budou na společné práci podílet, nejen s vybranou hrou, ale i s autorem, s jeho dalšími díly, s dobou, ve které žil, s význačnými umělci, kteří tvořili ve stejném časovém údobí. Poradte hercům, které další hry, romány, básně by si měli přečíst, která divadelní představení by měli zhlédnout, na který film by se měli podívat. Věřte, že se to vyplatí. Herec, který zná a je informován, má lepší předpoklady stát se tvůrčím elementem v inscenaci.

Nezapomínejte ani na ostatní, kteří s vámi budou spolupracovat. Mám na mysli kulisy, osvětlovače, garderobiéry, maskéry, nápovědu. I oni by měli o hře a autorovi vědět víc, než je v textu. Nepodceňujte je. Budou vám za to vděční. Nikdy nezapomenu na našeho jevištního mistra, který u nás pracuje (i když je v penzi), jak se každé představení skromně postaví někde v portále a soustředěně pozoruje, co se děje na jevišti. Směje se, je dojatý a oči mu září. Prostě věří — věří třeba při padesáté repríze, že není na jevišti, ale v garnisoně C. k. armády, na hradě rytíře Světlava, nebo v paláci vévody Orsina. Na dvě hodiny zapomněl, že doslova v potu tváře stavěl z prackáblů, závěsů a železných tyček sídlo vévody. Všechno je pryč. Zůstala představa, fantazie, napětí. Stává se tím nejkrásnějším a nejděčnějším publikem, jaké jsem kdy poznal.

INSCENAČNÍ ZÁMĚR

Vraťme se však k dramaturgickému a režijnímu rozboru inscenace. Snažme se před započítím práce určit základní motivaci, myšlenku a tím i záměr inscenace. Ne hrát Klicperu jen proto, že je to náš klasik a klasická dramata doporučuje okresní metodik LUT, nebo Longena, že napsal C. k. polního maršálka, že ho lidé znají v Burianově podání, chtějí se smát a přijdou do divadla, či Shakespeara, že má výročí a je prostě Shakespeare. Ale hrajte Klicperovu parodii Hadrián z Římu, proto, že takových pitomých, neduživých a zbytečných Hadriánů máme mnoho. A dejme jim to v inscenaci konkrétně a jasně najevo a nenechme je na pochybách, že jde o ně. Nebo inscenujeme Longenova C. k. polního maršálka nejen proto, že „... žít život v haptáku, před hadry z věšáku“ není důstojné člověka dnešní doby, ale také proto, že touto kouzelnou a neskonale komediální fraškou připravíme divákovi dvě hodiny nevázaného a bujarého smíchu, veselí a nálady. A zdravý, upřímný smích je dnes vysoce hodnotnou devízou, kterou rád koupí a ocení každý divák. Studujeme Shakespeara Večer tříkrálový proto, abychom divákovi dopřáli vzrušivé a krásné pohody z renesančního veselí a z nepřebrané živelné touhy žít. Žít plně, zdravě, bez falše, přetvářky, nabubřelosti a neporozumění. Mít radost z vlastního bvtí, protože i kdyby „... přšelo a vítr fičel, svět, ten je pořád jak ze skály a časem všecinko se dočká odplaty.“

Budeme-li toto vědět a znát, celá další práce na inscenaci bude daleko lehčí a přesnější. Lépe se podaří rozbor jednotlivých postav ve hře a určitě přesně každému herci místo v inscenaci a jeho vztah k ostatním postavám. Tímto rozbohem můžeme předem nesmírně citlivě ovlivnit a určit postup práce herce na jeho postavě. Nemusíme se bát při rozboru nenásilnou formou herci naznačit alespoň přibližně výrazové prostředky, kterých má používat (musíme mít na paměti hercovu osobitost, jeho vlastní herecký žánr, fyzickou schopnost apod.). Je vědecké při rozboru vycházet z názoru jednotlivých herců na tu kterou postavu

a pomocí diskuse je dovádět k jednotnému výrazovému inscenačnímu přístupu. Někdy je vhodné, aby režisér na první čtené zkoušce přečetl text hry sám. Jeho přednes, akcenty, důrazy, dramatické pauzy, intonace, to vše, aniž si to herec uvědomuje, přejímá za vlastní. Nemám tu však na mysli kopírování projevu režiséra, nýbrž jakési podvědomé, bezprostřední zařizování některých základních charakteristických znaků, které později herec tvůrčím způsobem rozvíjí. Na čtených zkouškách není správné, aby se herci pouze seznamovali s textem; režisér jim má na konkrétních příkladech dokazovat pravdivost svého záměru, vysvětlovat jednotlivé vztahy mezi postavami hry a snažit se i při čtených zkouškách o to, aby herci pouze nečetli, ale své postavy hráli, aby pochopili základní rytmus hry, tóninu a atmosféru inscenace. Myslím si, že je lépe mít o dvě čtené zkoušky víc než o jednu méně. Herec pak může daleko intenzivněji a pružněji reagovat při aranžovacích zkouškách.

MYSLET V POSTAVĚ

Jedním ze základních nedostatků herecké práce v amatérském divadle je pasivní přístup k roli. Herec ve většině amatérských souborů není tvůrcem své postavy, pouze vykonává to, co režisér naaranžuje a v nejlepším případě předhraje. Proto se nám tolik v představeních projevují základní znaky nemyslivého herce: monotónnost, odřikávání, zapojení se do děje jen při mluveném slovu apod. Myslet na jevišti, to je nejzákladnější problém. Naučit herce myslet v postavě je věc nesmírně složitá. Profesionálové mají k dispozici čtyři ročníky vysoké umělecké školy, amatéři mají zase o čtyři roky více praxe. Jde o to, těch čtyř let využít.

Československý soubor, proslavený na posledním Jiráskově Hronově inscenací Zahradní slavnost, měl před rokem údobí tzv. aktivního klidu. Aktivním klidem je myšlena vnitřní příprava a studium jednotlivých členů souboru. Podobný rok aktivního klidu mělo také Divadelní studio J. Skřivana v Brně a jistě i řada dalších amatérských divadel. Pokládám za reálné, aby herci a režiséři získali během jednoho roku základní znalosti divadelního řemesla. Největším technickým nedostatkem amatérských herců je jevištní pohyb a řeč. A přitom hlavním sdělovacím prostředkem na jevišti je hercovo slovo a pohyb. Pochopitelně, že jednorožcové — byt roční — studium nebo

školení není konečným řešením tohoto problému. Herci i režisér musí na základní sdělovací prostředky dbát neustále během práce na inscenaci. Je nesmírnou výhodou pro soubor, když může minimálně jednu nebo dvě hodiny týdně věnovat kursu jevištního pohybu, kde se herec učí fyzickému uvolnění, chůzi, plynulému pohybu, přirozené gestikulaci a vědomému ovládnutí svého těla.

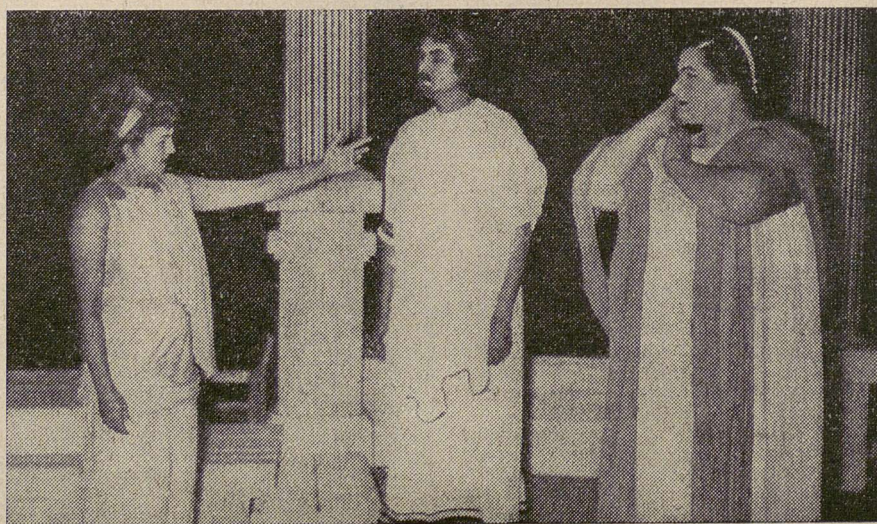
V průběhu studia se vyplatí dvě nebo tři zkoušky věnovat jakési besedě, diskusi nebo pohovoru o dosavadní práci, o nedostacích a kladech jednotlivých herců, event. i technických pracovníků. Každý herec, ať to přizná, či nikoliv, je vždycky trochu ješitný. Proto ho nesmírně potěší, když se doví, že pracuje dobře. Při záporném hodnocení se možná urazí, bude popudlivý, možná, že i praskne dveřmi a odejde. Odejde však jenom proto, aby se zítra vrátil a začal znovu. Každý, kdo má divadlo rád, se vrátí. Jakoukoliv amatérskou práci lze dělat jenom tehdy, když ji dělá rád. A o divadle to platí dvojnásob. Vždyť staré rčení „k divadlu se jde, ale od divadla se neodchází“, platí dodnes.

JEDINÝ LÉK

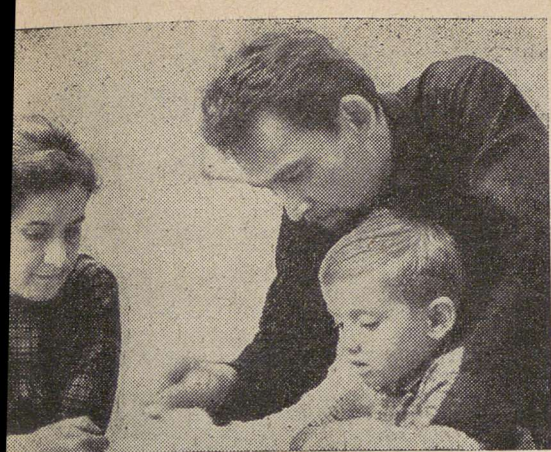
Vím, že požadavky na amatérské divadlo jsou stále vyšší. Společenské a především umělecké. A je to správné. Lépe méně a dobře, než hodně a špatně. Snažme se v amatérismu dosáhnout profesionalitu. Ne v tom smyslu, že budeme za svou práci vyžadovat tučné honoráře, ale že budeme své práci rozumět a poneseme za ni plnou osobní odpovědnost. Před časem napsal Sergej Machonin v Literárních novinách, že „... existuje jeden jediný lék na nemoc, které se říká tu krize divadla, tu krize návštěvnosti. Ten lék se jmenuje profesionalita“. Tento lék bychom neměli předepisovat jen státům subvencovaným divadlům, ale i sobě, amatérským scénám. Vím, jsou to hořké pilulky. Ale nebojme se jich. Protože živelná chuť využít nejvzácnější lidské vlastnosti — fantazie, poznat radost z pochopené myšlenky, z pochopení nových lidských vztahů; znovu a znovu získávat ten zvláštní a nepopsatelný pocit člověka, který se ocitne na jevišti, aby se zúčastnil té staré a nejlidštější společenské hry, které se říká divadlo, to se nedá umlčet několika zásadními články v odborném ani v denním tisku nebo proklamačními tvrděními.

Leonard Walletzky

TJ Sokol Nová Ves uvádí Swinarského komedii Alcestin návrat



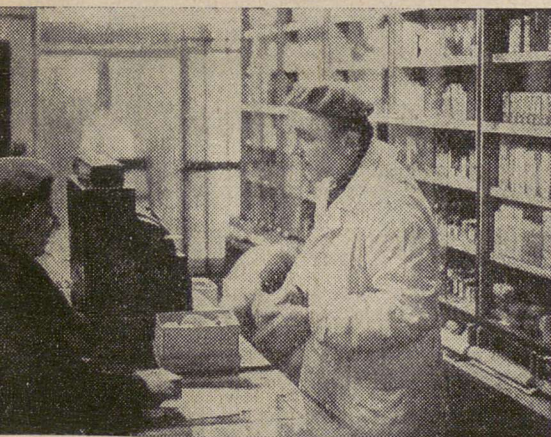
BRNĚNŠTÍ SKŘIVANI ZPÍVAJÍ (i) po deseti letech



Manželé Klačkovi — tentokrát v rodičovské roli

Tuto skutečnost jsem si uvědomil na sklonku roku na místě ne sice právě nejoficiálnější, ale přesto ke vzpomínkám a postesknutí na téma, jak ty časy letí, jako stvořeném. Bylo to v jednom z vinných sklípků v jihomoravské Blučině. Slavili tam právě nějaké místní kulturní výročí a vyvrcholením oslav bylo skřivanovské představení Večera tříkrálového. Vzpomněli si, Blučinští, také na mne, a tak jsem se asi po půl roce opět se Skřivany setkal.

Představení bylo slavnostní, posezení u jiskřivé Frankovy milé a příjemné. Dobrá pohoda gradovala úměrně k prázdným lahvím — a kdo by tedy nezavzpomínal na výhry, prohry i poučení letošní, loňské a vůbec za celou dobu uběhlých deseti let... Skřivani totiž slaví desáté narozeniny. To je doba ne právě dlouhá. Máme přece řadu souborů, které existují padesát, osmdesát roků, dokonce se hlásí i jubilanti století. Jenomže málokterý z nich prožil tak prudký rozmach jako Skřivani ve svém desetiletí a pravděpodobně i rozsah jejich desetileté práce nebude o moc menší než těch stoletých veteránů. Jsou totiž souborem natolik výlučným a ojedinelým kvalitou, rozsahem i popularitou své práce, že i ta desítka stojí za úvahu a zamýšlení.



Režisér F. Palčík ve své každodenní roli

Tedy, hned na počátku je ozdobný list v kronice. Na něm luštíme tento kaligrafický nápis:

Počátkem ledna 1955 byl při ZK Univerzitní knihovny ustaven divadelní odbor. Největší podíl na jeho ustavení nese zaměstnanec Univerzitní knihovny Eduard Perna spolu se členem bývalého Tylova divadla v Brně Františkem Tauberem. Bylo rozhodnuto, že divadelní odbor poneše jméno Josefa Skřivana.

5. ledna 1955 byla první premiéra — Samberkovo Jedenácté přikázání. Tedy nástup dramaturgicky ne příliš slavný. V březnu byla uvedena druhá hra — Lehola: Naši šli tudy. Ale potom už došlo ke zlomu — v květnu Ostrovského Schovanka a v listopadu Schillerův Parasit.

V souboru začaly stále víc převládat tendence usilující o nevšední a podnětný repertoár. Kolektiv se začal měnit v intelektuální zájmový kroužek, v němž se láska k divadlu pojila s často nadprůměrnými dalšími schopnostmi. Nejvýrazněji se to projevilo v červenci 1956, kdy Skřivani uvedli Plautovu antickou hru Aulularia (Komedie o hrnci) v překladu dramaturga souboru dr. Šprincila. Režii měl prof. Rud. Walter, který v představení také hrál. V téže době soubor organizuje ve spolupráci s herci brněnských divadel literární večery, jako např. Šrámkův a Ibsenův. Tím vrcholí a uzavírá se období, které můžeme označit jako zájmovou intelektuální činnost. Skřivani jsou tehdy v plné míře divadelním kroužkem Univerzitní knihovny.

Ale už na podzim v roce padesát šest dochází k pozvolnému odklonu. Do souboru nastupuje nový režisér František Palčík. Studuje se Hikmetova Legenda o lásce a objevují se nová jména: Frgala, Liška, Štěpán, Králová, Kroupová. První účast na Hronově. Následuje řada dalších inscenací — Golem, Hrdinové okamžiku, Tři medvídky a hlavně v roce 1958 bratří Čapků Ze života hmyzu a v roce 1959 Leonovův Zlatý kočár. Obě poslední byly s velkou pozorností sledovány na Jiráskových Hronovech a dodnes řada návštěvníků na ně vzpomíná.

V roce padesát devět je soubor nucen podstatně pozměnit způsob své další práce. Skřivani tehdy navázali spolupráci s krajskou zdravotnickou osvětou v Brně a jejím výsledkem byla nejenom řada estrád a pořadů se zdravotnickou tematikou, ale i nastudování hry V. Stýblové Mne soudila noc. Hru bylo třeba devětdvacetkrát reprízovat při různých akcích zdravotnické osvěty. Přitom nesměla být zanedbána další práce. Neobyčejně vzrostla náročnost na volný čas všech členů. Hrát u Skřivanů znamenalo věnovat se této práci cele. Nebylo možno mít ještě další zájmy. Mění se složení souboru a postupně odcházejí mnozí z těch, jejichž jména jsme byli zvyklí spojovat s dobrým zvukem skřivanovských inscenací. Režisér Palčík byl nucen se orientovat na nové síly. Do popředí přicházejí Lysická, Mašková, Klačka, Váňová, Vinohradský. Rekl bych, že tímto personálním zlomem byla inscenace Petrovovy komedie Když kvetou růže.

Ukázalo se, že soubor potřebuje jednak oddech, jednak odborné školení. A tak v sezóně 1960—61 nastala doba „aktivního klidu“, při níž se členové scházeli několikrát v týdnu k systematické výuce. Učili profesori brněnské JAMU. Probíraly se základy herecké práce od pohybové kultury (ta se každé pondělí v tělocvič-



Pernicovy snímky z denního života souboru



ně zdokonaluje dodnes) až po jevištní řeč a rozbor postavy. Jako studijní představení byla uvedena Rečková Zkouška.

Výsledek se projevil. V roce 1962 je inscenován Klicperův Hadrián z Římsu, v listopadu téhož roku Karvašova Antigona. V březnu 1963 má premiéru C. k. polní maršálek a v roce 1964 Shakespearův Večer tříkrálový. Mnohé z těchto prací jsou diskusní, byly proti nim vzneseny nejružnější výhrady, ale žádné z nich neupřeme, že jsou novým a podnětným inscenačním přínosem, který je se zájmem očekáván milovníky amatérského divadla

Záběr ze zkoušky



a řadou příznivců Skřivanů v nejrůznějších místech Čech a Moravy.

Zanechme kroniky a vraťme se do přítomnosti, už proto, že mezitím Frankovka byla vystřídána zelenavým Veltínem a dobrá pohoda ve sklípku se opět zvedla o několik stupňů. Zajiskřil veselý historky ze zájezdů a koštěrka vína spláchně dárnou trpkost domnělých nebo skutečných křivd. Walletzky, Ambler, Havlíková, Hradilová... kdyby kdokoliv z nich již dnes přestal hrát, má nevšedních dojmů na celý život.

Statistika vypočítává, že za deset let Skřivaní nastudovali 23 premiér a sehráli asi 270 repríz. Nejvíce představení bylo v roce 1963 — celkem 72. V roce 1964 je záměrně plánován pokles asi na padesát představení, což je maximum zdravé únosnosti. Vždyť sezóna trvá jenom sedm až osm měsíců a i v této době se zpravidla pracuje ještě na dalších inscenacích. Na zájezdech se ročně ujede víc než 3000 km. Jsou tedy Skřivaní svým způsobem zajímavým prubířským kamenem, v jakém rozsahu může v dnešních podmínkách existovat amatérská divadelní práce.

„Dnes má soubor čtyřicet pět členů. Registrujeme pouze členy aktivní,“ říká Palčíkův spoluzakladatel Leoš Walletzky. — Jenomže to může být někdy kamenem úrazu. Při známé ochotnické rivalitě... jak vlastně tu aktivitu zjišťujete — ptám se s trochou záliby. „Předpokládáme u členů zájem o všechna představení, že stále mezi nás docházejí. Pro každého se práce najde, i když ne hned hlavní role.“ — Pokud vím, skládají se u vás přijímací zkoušky. Není to v rozporu s amatérskou a tím i výchovnou bází souboru? „Ani ne, principem těchto zkoušek je vyhledávání možnosti nejlepšího zapojení každého člena, ne jeho definitivní zařazení nějakým absolutním výrokem.“

Každý člen u Skřivanů prochází školením. Dříve bylo hromadné, nyní je individuální. Tvoří je pohovory s režisérem o člancích v Divadelních novinách, Amatérské scéně, o literárních pramenech k jednotlivým postavám apod. Tím musí projít každý. Primadonství se netrpí. Nedávno přišla ke Skřivanům přední členka známého brněnského souboru. V současné době zatím napovídá a přitom všichni jsou přesvědčeni, že brzo bude pro soubor velmi platným hereckým posílením.

Umělecké vedení souboru zajišťuje čtyř-

členná umělecká rada — Palčík, Walletzky, Toufar, Reček. Poslední z nich je současně předsedou devítičlenného výboru, který vede organizaci a administrativu. Výbor je volený, uměleckou radu jmenuje předseda a schvaluje plenární schůze. Jenom tímto kolektivním vedením je možno zajistit nadměrné nároky, které vyplývají z mimořádné aktivity Skřivanů.

Teď ale otázka zásadní — není té aktivity trochu mnoho? Mezi dnešními členy už nejsou jména zakladatelů Hanuše, Krejčové, Taubera, ani herců z doby před pěti roky Frgaly, Králové, Kroupové, dokonce chybí i přední zakládající činitel a dlouholetý předseda E. Perna. Nemohli Skřivanům bezvýhradně věnovat všechny svůj volný čas. Původní koncepce Skřivanů předpokládala nejvýš třináct představení do roka a spíš byla tendence shromáždit nejlepší dosažitelné ochotníky a s nimi udelat něco jako gala divadlo. Vývoj však přenesl těžké žití jinam. Skřivaní dnes počínají nejenom pěstovat technickou úroveň svých herců, ale i morální výchovu svých členů. Inscenace má být pro ně vyjádřením radostné touhy po tvorbě, a ne po vavřínech. Bez jakéhokoli přikrašlování je třeba konstatovat, že píle a houževnatost těchto lidí je vskutku obdivuhodná. Kromě divadelních představení ještě pořádají literární večery, účastní se kulturních brigád a mnozí také vystupují v úspěšných filmech zdravotnické osvěty.

V současné době se Skřivaní sami charakterizují jako divadlo komedie a parodie. Je to bezesporu ohlas na úspěch Hadriána a Maršálka. Tento požadavek vlastního svérádného tvořivého režijního a dramaturgického přístupu se souboru v poslední době stává bičem — většinou sympatickým a povzbuzujícím, ale někdy i hrozivým. Myslím, že ohlas Karvašovy Antigony i polemika nad „maršálkovskými prvky“ ve Večeru tříkrálovém je pro soubor ukazatelem velmi zajímavým. Potěšitelné je, že jsou přesvědčeni, že ani Hadrián, ani Maršálek nejsou jejich posledním slovem. Ostatně v době, kdy čtete tyto řádky, mají už za sebou další premiéru — Mrozkovy aktovky.

Tím však se nám znovu vrací otázka časové únosnosti této rozsáhlé a náročné práce. V těchto dnech hraje na jevišti 36 členů. Scházejí se šestkrát týdně... Co zaměstnání, rodina, nemění se zá-

jem v nezdramou a svým způsobem zlobnou vášeň? Nevzniká nervová přepracovanost a přecitlivělost? Nemění se aktivní odpočinek ve druhé vyčerávající zaměstnání? Hovořil jsem o tom s předsedou Skřivanů Antonínem Rečkem. Zde je v kostce jeho odpověď:

„Činnost v našem souboru je opravdu výlučnou a nepřipouští další zájmy. Abychom dosáhli určitého vyrovnání, zařazujeme občas do zkoušek kvičky o výtvarném umění, o hudbě a podobné akce. Pokud se týče rodin, máme štěstí, že i naši rodinní příslušníci mají pro nás mimořádné pochopení. Ostatně občas pořádáme rodinné podniky, jako výlety, Silvestra atd., kde se všichni pohromadě sejdeme. Pravda, v zaměstnání nehodnotí naši činnost stejně jako třeba úspěšné sportovce, ale nemůžeme si naříkat. Zajímají se o nás, ochotně nám umožňují účast na různých přehlídkách a chodí se na nás dívat. Asi proto, že pěstujeme ty vlastnosti, které i v zaměstnání jsou velmi potřebné: ukázněnost, přesnost a odpovědnost. Já si myslím, že pokud jsou proti ochotníkům výhady, tedy většinou pro jejich bohemství, primadonství a lehkomyšlnost. Ale to stále víc mizí. My jezdíme každý týden na zájezd. Ještě se za ta léta nestalo, že by ze třiceti nebo čtyřiceti účastníků někdo nepřišel, ale už se nám několikrát stalo, že nepřišel autobus.“

Jak dlouho, myslíš, že v tomto tempu může u vás člen vydržet?

„Pokud není členem umělecké rady, tak hodně dlouho.“

Jak je to u vás s honoráři? Povídá se všelicos...

„Hercům se nikdy neplatilo. Technici měli dřív osmdesát korun měsíčně. Ted, v rámci zvýšení činnosti a snížení rozpočtu, mají padesát korun — čtvrtletně.“

★

A to je vše, co jsem toho večera o Skřivanec zjistil. Jak skončit? Snad slovy ustaraného blučinského osvětového pracovníka pana Brabce, která pronesl, když jsme spolu jeli domů: „Poslyšte, ti Brňáci jsou moc hodní lidé a to divadlo doveďte tak šikovně sebrat...“

Tož, aby byli pořádnými milými lidmi a to divadlo v příštím desetiletí uměli sebrat stále šikovněji.

MILOSLAV JURÁK

V šatně před vystoupením



● Na snahy i obtíže amatérů ukázal nedávný aktiv divadelníků, na kterém se sešlo v Českém Dubu pět zástupců ochotnických souborů spolu s dalšími dobrovolnými osvětovými pracovníky. Jednou z příčin, proč některé soubory stagnují, jsou technické nedostatky, hlavně nedostatečné vybavení. Tak například ve Vlastibořicích odstěhovali do mateřské školy klavír, kterého používali členové souboru pro nácvik estrád, o něž je tady značný zájem. V Radimovicích se teprve nyní podařilo MNV realizovat stavbu jeviště v sále kina. Zájem zde byl, lidé se sami dotazovali, kdy se začne hrát, ale nebylo na čem. Paceři divadelníci by potřebovali vhodné prostory a některé rekvizity. V Českém Dubě je Dům osvěty v havarijním stavu a čeká se na jeho generální opravu. Další překážkou v práci souborů je nedostatečná práce jejich výborů a někde malý zájem zřizovatele. Často má na starosti celou přípravu představení jediný člověk, který na všechny úkoly přirozeně nestačí. Pájde tedy i o aktivizaci režisérských rad. A zdaleka ne poslední příčinou, která bere ochotníkům ochotu, je skutečnost, že na jejich představení doma přijde snad třicet nebo padesát lidí. Nezahrají-li si nastu-

dovanou hru i jinde, je jejich práce téměř zbytečná. Nezbyvá tedy, než se těšit z naděje, že do nekonečna našim lidem nebude stačit kultura na malém televizním čtverečku a že opět pocítí potřebu aktivnějšího společenského života.

Ale to ještě neznamená, že nemáme v ochotnickém divadle také dobré výsledky. Hovořil o nich předseda poradního sboru pro divadlo při Domě kultury a vzdělání v Liberci, učitel Oldřich Jiránek. Hraje se i za takových okolností, že se pro nastudování jedné hry musí dát dohromady ochotníci ze dvou obcí, jako je tomu v případě Vlastibořic a Kobyl. Bude také správně kromě Hodkovického divadelního jara, které bude letos posunuto už na duben a ve kterém vystoupí vícekrát především domácí soubor, uspořádat v rámci oslav dvacátého výročí osvobození republiky vesnickou přehlídku divadelních souborů Československa, a to nejlépe v Pěnčíně, jak se pro to vyslovili všichni přítomní. Na to by se však měly soubory začít připravovat včas. Zatím nacvičují Paceři pohádku Síl nad zlatem, Vlastibořiči uvažují o Čapkově Matce, v Radimovicích bude ještě v zimě premiéra Tří zlatých vlasů Děda Vševeda a Pěnčínští plánují polskou detektivku. J. Tvrzník

BYL JEDNOU JEDEN JEDEN

Často je slyšet o stříbrných svatbách, méně o zlatých a ještě méně o diamantových. A jen ojediněle je slyšet o nějakém slavitelném výročí školního souboru. Jednou z výjimek je karlovarská Kapsa, která koncem minulého roku oslavila pět let své činnosti.

Soubor, který dnes — po konkursu mezi chmelem a bramborami — čítá asi 70 členů a jednoho vedoucího (jímž je po celá ta léta Vratislav Bartůňek, učitel češtiny a občanské výchovy na SVVŠ a správce Osvětové besedy v Drahovicích), začínal svoji činnost pod názvem Štycháček na podzim roku 1959 pořadem Posvítme si na sebe, sestaveným převážně z vlastních prací členů souboru, mezi nimiž byli Zeno Kaprál, Rudolf Křestán, Luděk Šnepp a Ivan Wernisch. Tento pořad, který vynesl začínajícímu kolektivu titul vítěze ústředního kola STM v oboru estrádních skupin, byl typický pro celou další práci: dobrá úroveň, vlastní texty — a zároveň se zde objevuje dvojí dramaturgická linie: poezie a to, čemu se říká malé jevištní formy. Následovaly pořady Bílá loď, Hledá se muž s dekou (účast v ústředním kole STM 1961), literárně poetický protiválečný kabaret SOS (účast v ústředním

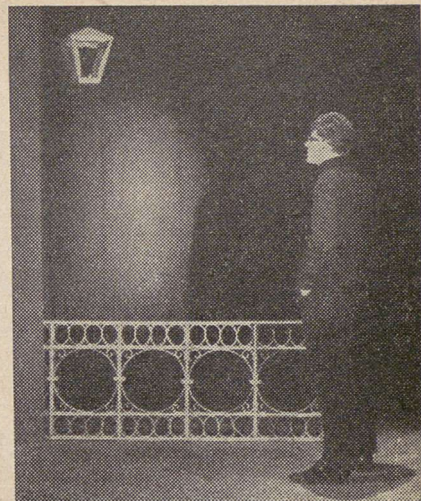
kole STM 1962 — již jako Kapsa, tj. KABaret, Poezie, SATira), autorský pořad Skandál s číkulí, Byl jednou jeden (vítězství na Wolkrově Prostějovu 1962), Tři K v Kapse (Kaprál, Křestán, Kunzl), Oprýskané nebe (Hons, Kaprál), v loňské sezóně autorský pořad Verše A-klubu, Já ne, to ty (v provedení studia Kapsy = noví adepti členství), večer z méně známých prací Karla Čapka Hele člověk a konečně první pořad této sezóny z veršů Františka Gellnera a Josefa Hanzlíka — Prostě znovu.

Pokoušeli jsme se dělat s Vratislavem Bartůňkem u příležitosti tohoto jubilea interview, od čehož jsme museli upustit. Ze všech nástrah unikl způsobem velmi rafinovaným, neboť jeho odpovědi byly odpověďmi takřka čítankovými (pokud by takové čítanky vycházely).

Leč posuďte sami: Divadélko si našli a vybudovali sami (budiž blahoslavena výrobní praxe; původ některých technických vymožeností mají však dodnes nevyřešen: mají náležet reflektory k inventáři fyzikálního kabinetu?), v práci jim pomáhá dobrá činnost Okresního osvětového domu, zajišťující množství instruktážních akcí, divadelní sláva nesvedla nikoho k bohémskému životu (láhev nesoucí označení stoličné vody obsahuje terpentýn) a navrací-li se mládež do svých domovů po půlnoci, je to zaviněno většinou zájezdy (kterých je dost); nebo třeba beseduje-li někdo se souborem o souboru, což byl náš případ. Žertovné historiky žádné, i nezbývá nám, než promluvit o Kapse způsobem nejméně atraktivním.

Kapsa není exkluzivní skupinou mladých umělců, činících si nárok na avantgardní tvorbu v oboru divadel poezie a malých jevištních forem. Je spíše volným sdružením mladých lidí, kteří mají zájem o literaturu, poezii, kteří jsou schopni něco napsat, sestavit, zrežimovat, a kteří mají odhodlání předvést to veřejnosti. Činnost tohoto kolektivu má největší význam právě v tom, že zde mladí lidé získávají vztah k umění, učí se mu rozumět (oč méně nedorozumění by bylo na téma moderní umění a tak zvaný prostý divák, kdyby takových učitelů a takových souborů bylo víc!) a snaží se, aby stejný vztah získal i divák, který, což je nesmírně sympatické, je rovněž mladý. Kapsa má svůj stálý návštěvník okruh, obecenstvo ví, co od souboru očekává, a naopak. Jde zde tedy především o praktickou estetickou výchovu mladých lidí, o rozvíjení jejich tvůrčích schopností (to je velmi důležité, neboť stěží můžeme chtít po mládeži 15–18leté, aby byla umělecky zralá). Dokladem tohoto tvrzení mohou být již vzpomenutá jména bývalých členů Kapsy, Zeno Kaprála, Rudolfa Křestána, Ludka Šneppa a Ivana Wernische.

Dalším kladem je vnitrosouborové soužití, kde se nenásilným způsobem vyučuje odpovědnosti ke kolektivu, vzájemnému respektování, nepodceňování či nepřezírání práce tak neumělecké, jako je třeba obstarávání tovarů do bufetu, zametání scény a tisíce drobných prací, které pomáhají vytvářet to, čím Kapsa je. A na co se nezapomíná — mnoho bývalých „kapsářů“ si se souborem dopisuje, ti, co odrostli a jsou na dosah, přicházejí na předsta-



P. Jandl v pořadu Prostě znovu

vení, na zkoušky, nebo jen tak, a mohou-li být v něčem užiteční, pak jsou. — Při vši účtě k umělecké úrovni souboru spatřujeme právě v těchto dvou bodech největší klad jeho existence.

Nicméně vraťme se ještě na okamžik k duchovnímu otci „kapsářů“, Vratislavu Bartůňkovi. Jednou z těch otázek, které chtěly jít na tělo, byla otázka, zda práce se školním souborem není, vzhledem k neustálé fluktuaci členů, poněkud vyčerpávající a zda by nebylo výhodnější vytvořit si soubor alespoň se stálým základem. I zde se nám dostalo prosté odpovědi, že je to to nejlepší, co člověk může ve své učitelské praxi zažít. Mínění žáků zazní v nepatrné obměně: je to to nejlepší a nejzajímavější, co může člověk na SVVŠ zažít.

A tak nezbývá než ukončit poznáním, že přece jen existují věci téměř schematicky kladné a že existují i stejné schematicky kladné učitelé. *uv*

J. Křelina v pásmu Hele člověk



T. Čepel v témž pořadu



Slovo má

ZÁPADOČESKÝ KRAJ

Bývá zvykem začínat zprávy o stavu zájmové umělecké činnosti statistickými údaji. Ani tato zpráva nechce být výjimkou; tím spíše, že i dopis, jímž se na Krajské osvětové středisko Západočeského kraje obrátila redakce Amatérské scény s žádostí o poskytnutí některých informací o ochotnickém divadle v kraji, začínal dotazem na statistiku souborů, její spolehlivost a stáří.

Určitá statistika ochotnických souborů v kraji existuje od jara loňského roku, kdy KOS v Plzni zpracovávalo zprávu o současném stavu zájmové umělecké činnosti v kraji. Při vypracování tohoto statistického přehledu se vycházelo výlučně z hlášení a statistik okresních osvětových domů. I když tento přehled poskytuje určitý obraz o současném počtu aktivních souborů v kraji, sami pracovníci KOS nejsou přesvědčení o jeho sto procentní správnosti. Důvodů je několik. Jistě je obecně známa skutečnost, že naše osvětové výkaznictví není vždy seriózní a že informovanost osvětových pracovníků o tom, co se na okrese děje, není dokonalá. Je pořád ještě dost nehlášených souborů, hlavně samozřejmě na vesnicích, které hrají 1–2X do roka a k nimž jakákoliv metodická péče zatím nepronikla prostě z toho důvodu, že se o nich prakticky nic neví. Úsilí o vytvoření spolehlivé statistiky naráží také na onu dobře známou nepravdivost v práci souborů, hlavně opět vesnických.

Početní stav ochotnických souborů v jednotlivých okresech podle zmíněné statistiky vypadá takto: (okres — počet souborů „tradičních“ / MJF)

Domažlice	31/8
Cheb	23/6
Karlovy Vary	31/4

Klatovy	31/9
Plzeň-jih	17/2
Plzeň-město	12/2
Plzeň-sever	30/2
Rokycany	6/1
Sokolov	10/2
Tachov	8/4
v kraji celkem	199/40

Uvedená čísla samozřejmě neříkají nic o kvantitativních tendencích, o úbytku nebo přibývání souborů. Aby bylo možné srovnávat, bylo nutno zalistovat v krajských a okresních statistických výkazech o osvětě, které v příslušných rubrikách přehledně uvádějí počty souborů, jejich členů i veřejných vystoupení. Zde docházíme k překvapujícímu zjištění, že počet souborů v některých okresech, jak ho udávají osvětové domy, se diametrálně liší od čísel, která uvádějí výkazy o osvětě. Je to způsobeno především tím, že při vyplňování hlášení v jednotlivých obcích se automaticky v příslušné rubrice uvádí soubor, který třeba již několik let nevyvíjí žádnou činnost, prakticky neexistuje, ale formálně dosud trvá. Proto považujeme — přes všechny výhrady — statistiku ochotnických souborů vypracovanou metodikou osvětových domů za pravdivější než ony celookresně na formulářích „kult V 11–02“ vykazované statistické údaje, které jsou přece jenom do značné míry oním „přesným součtem nepřesných čísel“.

Následuje srovnání údajů ze statistických hlášení jednotlivých okresů za léta 1962 a 1963. K tomu dodáváme, že údaje z roku 1963 se časově prakticky kryjí s výše uvedenou statistikou (!):

	1962:	1963:
Domažlice	25	42/4
Cheb	30	23/1
Karlovy Vary	20	32/3
Klatovy	26	30/3
Plzeň-jih	35	44/2
Plzeň-město	24	25/10
Plzeň-sever	40	43/2
Rokycany	15	23/1
Sokolov	34	33/5
Tachov	22	22/4
v kraji	271	317/35

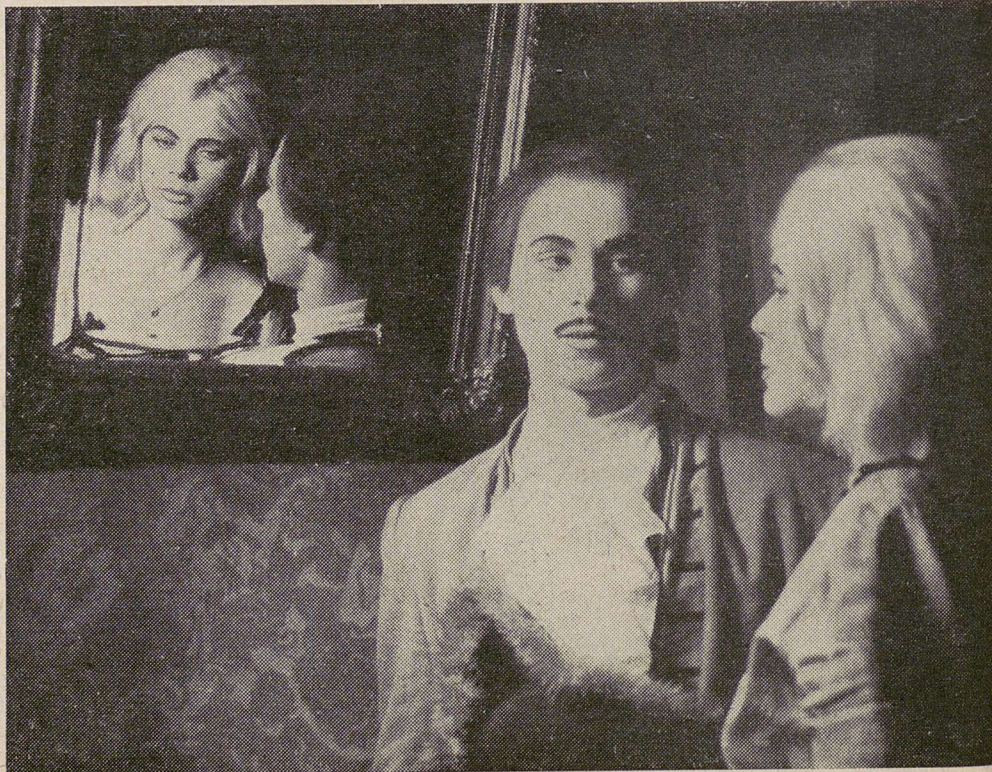
Spíše na základě četných diskusí, letmých informací i dílčích hlášení než na základě těchto ne zcela podložených údajů [ty svědčí o opaku] lze říci, že tradičních souborů pomalu ubývá. Nelze to ovšem tvrdit paušálně o všech okresech. Např. na okrese Domažlice, podle informací tamních pracovníků okresního poradního sboru, naopak zájem o ochotnické divadlo stoupá a soubory hrají víc než před rokem.

Stejně obecně lze konstatovat pozvolný přírůstek souborů malých forem, i když nemůže pochopitelně vyvážit úbytek souborů tradičních. Ovšem i u těchto kolektivů je situace velice proměnlivá, snadno se rozpadají, mění se jejich složení i formy práce apod. Stálých souborů, pracujících déle než rok, je jen několik. Namátkou uvádím: v Plzni Souzdíř a D 120, v Mariánských Lázních Kruh; čestnou výjimkou je Kapsa v Karlových Varech, existující již několik let a zachovávající si stále, byť i rok od roku s jinými mladými lidmi, vysokou úroveň.

Celková situace je velmi složitá a nelze ji charakterizovat na malé ploše jednoho článku. Hlubkový průzkum všech oborů zájmové umělecké činnosti, který bude prováděn na dvou okresech v roce 1965, pomůže jistě i v ochotnickém divadle najít vhodné formy a metody práce ke zlepšení celkové situace na tomto úseku.

Pořadatelem divadelní části STMP 1963/64 bylo Krajské osvětové středisko. Na její přípravě se velmi efektivně podílel krajský poradní sbor (který jinak za jeden rok své existence nemá na svém kontě příliš mnoho aktiv), zejména někteří jeho členové. V soutěžních směrnících bylo uvedeno, že okresy mohou hlásit pro výběr na krajskou přehlídku neomezený počet souborů, pokud ovšem jejich inscenace budou na patřičné úrovni. Snad z přílišné skromnosti, snad z nedostatku skutečně dobrých inscenací nakonec ohlásili svá představení ochotníci z pěti okresů, což bylo méně, než se vůbec předpokládalo. Proto porota navštívila i nesoutěžní představení některých známějších a v minulosti úspěšných souborů

Vlevo Červinkův záběr z inscenace Feuchtwangerovy Vdovy Capetové (soubor Tyl — OV Svazu zaměstnanců školství v Jablonci n. N.), vpravo Konečného snímek ze Scarpetovy komedie Není šlechtic jako šlechtic (kterou zahájil soubor Společenského domu ve Velkém Týnci u Olomouce znovu činnost)



v dalších okresech. Celkem bylo navštíveno 15 představení a z nich 4 vybrána na krajskou přehlídku do Klatov, která se konala v květnu jako součást výběru na 34. Jiráskův Hronov. Velmi slabá návštěva přehlídky působila v krásném, moderně renovovaném sále depresivně. Zkušenosti z této přehlídky budou plně využity v letech příštích. Znamená to především začít s rozsáhlou organizační přípravou mnohem dříve, než tomu bylo letos. Chceme totiž vytvořit v Klatovech tradici pravidelných, dobře navštívených krajských ochotnických festivalů. Dlouhé roky nic podobného v kraji nebylo a dnes vidíme, jak schází možnost srovnávat výsledky práce řadových ochotníků s nejlepšími soubory v kraji.

Po sezóně 1963/64 je možno jako nejvyspělejší, nejvyšší úroveň dosahující soubory v kraji označit Divadlo lidové tvorby z Mariánských Lázní, soubor z Radnic, Mediku z Plzně, soubory v Horním Slavkově a v Karlových Varech.

První jmenovaný představuje svou konsolidovanost, početným kádrem herců, režisérů i ostatních pracovníků a pravidelností své práce v současné době nejlepší soubor v kraji. Radnický soubor po delší odmlce oslavil svůj návrat mezi nejlepší soubory v kraji znamenitou inscenací Lišky a hroznů. Škoda, že pro onemocnění hlavní představitelky musel na poslední chvíli odřít účast na krajské přehlídce. Plzeňská Medika si stále udržuje dobrou úroveň — pozoruhodná je její dramaturgie, zatímco soubor z Horního Slavkova se loni mezi nejlepšími objevil poprvé. I když úroveň tohoto souboru je o poznání nižší než předcházejících tří, je to soubor s perspektivou a je třeba s ním počítat. Pětici nejlepších doplňuje soubor z Karlových Varů. Loni sice na přehlídku zařazen nebyl — byly příliš velké výhrady proti jejich režijnímu výkladu Čapkovy Matky, podle názoru poroty cizí ducho Čapkovy hry — zůstává však nadále souborem velkých možností.

Z ostatních úspěšných souborů je třeba jmenovat soubory ve Kdyni, Toužimi, Sokolově, Oloví, Blovicích, Stáhlavech, Františkových Lázních, Nejdku, Tachově,

Starém Plzenci, v Plzni (Maska, Lidové divadlo, Doudlevec, ZK DaS) i řadu dalších. Tyto soubory loni buď nehrály, nebo je jejich okresy nepřihlášily do výběru na krajskou přehlídku, jsou to však vesměs soubory dosahující dobrých dílčích výsledků.

Významným projevem aktivity v ochotnickém divadle jsou na mnoha okresech festivaly a přehlídky. Téměř na každém okrese pořádají ročně alespoň jeden festival: Makov na okrese Klatovy, Kaceřov-Plzeň-sever, Rýzmburk-Domažlice, Toužim-Karlovy Vary — to jsou ty nejznámější. V krajském poradním sboru se řeší otázka, zda by některý z těchto festivalů mohl být v příštích letech organizován jako krajská přehlídka nejlepších ochotnických souborů *vesnických*.

Po předčasném ukončení Lidové konservatoře při OOD Plzeň-sever neexistuje v současné době žádná vzdělávací forma na úrovni kraje. Perspektivně se uvažuje o zřízení dvouletého studia pro lektory základních kursů, kteří prošli důkladnou předběžnou přípravou v okresech. Zatím zůstává tedy vzdělávání dobrovolných pracovníků v oboru mluveného slova plně na okresních osvětových domech. Podle kádrových možností a finančního zabezpečení těchto zařízení jsou na okresech realizovány různé typy školení a kursů. Relativně nejlepší je situace v okrese Karlovy Vary, kde jsou se vzděláváním dobrovolných pracovníků na úseku LUT nejlepší zkušenosti a kde lze skutečně mluvit o určitém systému.

Z dosud realizovaných školení se ukazují jako nejúčinnější školení uvnitř souboru, nejlépe na konkrétní inscenaci. Zde vadí poměrně nejméně různý stupeň předchozího vzdělání posluchačů — což je naopak velkou brzdou základních kursů, do nichž jsou ze souborů vysíláni lidé ne podle zkušeností, míry předchozího vzdělání a zájmu, ale podle toho, zda mají možnost se momentálně uvolnit;

proto také v těchto kurzech jsme často svědky značné „úmrtí“.

Jinou otázkou jsou kvality lektorů, kteří v těchto kurzech vyučují. Na většině okresů využívají pracovníků profesionálních divadel. Tam, kde je možno tuto spolupráci profesionálů s ochotníky rozvíjet soustavně, je to velký přínos ochotnickému divadlu. Za současného stavu se však nezdá únosné trvale počítat i pro místa velmi vzdálená od sídel tří profesionálních divadel v kraji se soustavnou pomocí profesionálů. Jediným řešením zde bude účinný způsob vzdělávání lektorů v kraji.

Velkým problémem, stejně jako v jiných krajích, je velká fluktuace lidí ve funkčních metodiků a jejich rozdílné funkční náplně. Metodici nejenže zajišťují dost různorodé obory LUT, ale navíc se tyto obory kumulují u jednotlivých metodiků na různých osvětových domech zcela rozdílně. Najdou se sotva dva metodici v kraji, kteří mají stejnou náplň práce. To do značné míry ztěžuje i tak poměrně jednoduchou věc, jako je pořádání oborových porad metodiků z celého kraje. V plánu Krajského osvětového střediska je pořádání pravidelných čtvrtletních seminářů k některým závažným problémům kulturní politiky a amatérského divadla v současné době.

V metodické práci schází často jakákoliv kontinuita. Metodik, který přichází, začíná téměř vždy znovu. Je jen velmi málo lidí, kteří v těchto funkcích pracují již několik let. Tím větší je škoda, když tito dlouholetí pracovníci v důsledku reorganizací či z jiných důvodů odcházejí do jiných funkcí.

To všechno jsou ovšem problémy, které nelze vidět izolovaně. Navzájem spolu souvisejí a vytvářejí často velmi těžké podmínky pro řídicí práci na tomto úseku. Vyřešení těchto otázek je záležitostí trpělivé a dlouhodobé práce, která se neobejde bez dobré vůle. Řadu těchto otázek také nelze vyřešit v okrese ani v kraji, ale je třeba se jimi zabývat ústředně.

Miroslav Šmolík

NA SLOVÍČKO — POROTCI!

Hledání, vítězství, porážky a vůle nejsou jistě specifickými znaky ochotnického divadla, ale průvodními znaky umění vůbec. Přejeme si pochopitelně, aby těch porážek bylo co nejméně, aby vůle a zdravá ctižádost pomáhaly všem našim souborům k dokonalejší práci.

I když různá školení a lidové konzervatoře jsou dobrými pomocníky, zůstává hlavní tíha odpovědnosti za výchovu amatérských kádřů na soutěžních porotách, které hodnotí jednotlivé soubory a mohou tím jejich vývoji podstatně prospět, avšak bohužel i uškodit. A při veškeré účtce k obětavosti členů porot je nutné položit si otázku, zda mají tito lidé ve všech případech schopnost odpovědně hodnotit zhlédnutá představení. Zdali parlamentarismus, patriotismus, či přehnaná snaha nikomu neublížit nejsou tím největším zlem ochotnických scén.

Ani v loňském ročníku tohoto časopisu nechyběly ochotnické hlasy volající po přísnější a přesnější práci porot a byly vysloveny obavy, zda některé soubory nepřerostly jejich úroveň. Nalejme si čistého vína — jsou a pravděpodobně i budou

soubory, jejichž úroveň, díky podmínkám i možnosti hereckého výběru, bude pro mnohé jiné nedosažitelná. Prosím. Je však možné připustit, aby poroty u méně vyspělých souborů zavíraly obě oči jen z falešné obavy, aby se soubor po kritice nerozpadl? Aby nám z oficiálních statistik nezmizela jedna čárka? To je naprosto nesprávný přístup, s kterým se však bohužel ještě setkáváme.

Stal jsem se svědkem hodnocení souboru, který začínal. Že to bylo představení slabé, nechci zdůrazňovat — nakonec o těžkém začátku máme přísloví. Režie v něm prakticky neexistovala a scéna, částečně špatně okoukaná z televize, představovala moderní dům z barevných lichenů, jemuž vévodily dveře ze staročeské chaloupky. Předsedovi poroty se však představení, jak říkal, moc líbilo, režisér byl bez chyby, scéna prima atd. Ani se při tom nezačervenal, ale tu poklepal na rameno, tam poklepal na rameno, vypil kafe — a konec! Zůstala mi pouze otázka, jak vysvětlil souboru po skončení soutěže, že se neumístil na předním místě?

Vždyť byl podle hodnocení téměř bez chyby?

A to se bude opakovat příští rok a opět budou dobří a opět se neumístí — a pak si začnou myslet, že těm prvním se nadřazuje a na soutěž se s prominutím vykašlou. Ta čárka ve statistice nám stejně zmizí a s ní řada lidí, kteří měli chuť dělat divadlo.

Vím, někteří z vás namítnou, že nehraje kvůli porotám a umístění v soutěžích. Že hrajete pro své diváky. Nesouhlasím tak docela s tímto názorem. Domnívám se, že kdo nechce být první, nechce ani svým divákům říkat čím dál víc.

Nechci však naložit na bedra porot odpovědnost za celé dění v ochotnických souborech, vím, kolik nešvarů je v souborech samých. Nejlepší porota nedokáže nic tam, kde je doma slavomam, nekritičnost, ono vymírající: „Co y mně budeš povídat, když já už hrál před čtyřiceti lety...“

Soutěžit je však třeba! Bojovat proti soutěžní formálnosti a soutěžit spravedlivě a náročně. VLADIMÍR UHLÍŘ

CO S TANCEM NAD PLÁČEM ?



Koubkův snímek ze hry P. Zvona Tanec nad pláčem v provedení rakovnického souboru Tyl

Na hru Petra Zvona Tanec nad pláčem můžeme mít názory různé; přece se však asi nakonec shodneme na tom, že není důvodu, proč by se dnes nedala hrát (zvláště jde-li o soubor o to, aby uvedl hru méně známou, a tudíž málo ohehranou, navíc pak veseloheru, a ještě k tomu kostýmovanou).

Má-li se však tato historie o feudálech, kteří sestoupí z obrazů v zámecké knihovně, aby se podívali jak to vypadá na světě prvé poloviny dvacátého století, objevit na dnešním jevišti, rozhodně bych se přimlouval za to, aby byl její text před uvedením podroben kritičtějšímu pohledu — a nemám přitom na mysli jenom škrty.

Petr Zvon totiž toto téma vzájemného porovnávání dvou historických údobí a zvláště pak vztahů mezi lidmi, které se v lecčems změnily, ale v mnohém zůstávají stejné, zpracovává málo dramaticky; buď mu o to nešlo, anebo nedokázal ze situace, kterou si připravil, vytěžit vše, co se vytěžit dalo. Dialogy hry jsou na některých místech mnohomluvné, třebaže nepostrádají bystré postřehy; navíc pak jsou až příliš zatěžkány spoustou archaizujících obrátů a vazeb.

Pro herce, z nichž mnozí musí domýšlet o to, co dramatik v charakteristice postav i přes množství textu nevyjádřil, ale jen načrtl, vzniká tu pak nemálo těžko

řešitelných úkolů. Jestliže nejsou pro žánr konverzační komedie zvláště dobře vybavení, a jestliže jim dramaturgická úprava a režie jejich situaci neulehčí, zřejmě ani sebevětší jejich snaha nezabrání tomu, že se děj jen zvolna posouvá od scény ke scéně a inscenace se pak ocitá na samé hranici nudy, ba dokonce ji tu a tam překračuje.

Právě to se stalo rakovnickému souboru Tyl, který sice našel pro jednotlivé role typově velmi dobře odpovídající představitele (potřebovali by však, zejména v postavách šlechticů, přece jen ještě větší šarm a lehkost; všeobecně pak ještě mnohem větší obratnost — i srozumitelnost — v řeči), dovedl si vitpně a vkusně poradit s několikaletými s měnící scénou, ale jeho inscenace ztroskotávala právě v tempu a a rytmu. Zvláště příznačné to bylo pro prolog a první dva obrazy, ve třetím obraze se už inscenace do náležitého tempa dostala.

Shrnu-li tedy dojmy z prvé reprízy Zvona Tanec nad pláčem v rakovnickém Tylu, mohu uzavřít konstatováním, že se souboru příhodou totéž, co autorovi: nevyužilo se všech možností a vzniklo dílo, které si sice nezaslouží, aby bylo odsouzeno jako špatné, ale v němž přesto zbývá ještě mnoho rezerv, než aby bylo možno je bezvýhradně přijmout. ved

IKSKA ZNOVU V PRAZE

Návštěva brněnské Iksky (její Z-skupiny) na přehlídce amatérských scén v Divadle Na zábradlí v květnu 1964 zapadla. Pochopitelně, neboť Holanův Strach se málo hodil do kabaretního charakteru ostatních pořadů. A tak měli brněnští samozřejmě přání představit se s tímto pořadem v Praze znovu, což se stalo v prosinci ve Viole, záhy poté, co uvedli v Brně svou novou premiéru Hamleta V. Viděli tedy návštěvníci Violy dva pořady Iksky, oba spojené navzájem jménem Vladimíra Holana. Neboť Hamlet V je kombinací pasáží z Hamleta Shakespeara (v překladu E. A. Saudka) a z veršů Holanových, Strach pak samostatnou kompozicí básní téhož autora.

Brněnská Ikska svým Inzerátem na skřivánka vytvořila jakýsi český prototyp tzv. divadel poezie, nový způsob montáže (dost odvážně, kde bylo lze spojit téměř všechno se vším), který dostal pak vyšší podobu v zábradlácké Vyšínuté hrdličky (kde se součástí textu stal i promítaný cyklus kreseb a text „mimo“ pásmo, výklad, co to je „grenóbl“). Brněnský Jaroslav Novák, nynější vedoucí Iksky, drží v podstatě vždycky metodu montáže (nejvíce z ní slevil tuším v pořadu z poezie O. Březiny), ostatně pro soubor dost příznačnou, a snaží se ji aplikovat i na „vyšší“ literaturu, tedy na takový text, který si na první pohled takové užití zakazuje. V obou případech, jak ve Strachu, tak v Hamletu V, je totiž možné postavit se na stanovisko, že básně autora Holanova typu není možno používat jen jako materiál k nové kompozici, že musí buď žít jako samostatný celek — nebo nemůže žít vůbec. Tento teoretický předpoklad má mnoho do sebe a měl by být skoro vždy mimo diskusi (stačí znát několik takových zvěstí z kol STM a chtělo by se to zakázat šmahem) — ono skoro nutí však k výjimkám. Jednou z nich je nesporně brněnský Strach, jedna z nejlepších Novákových kompozic.

Je vytvořena z básní blízkých si dobou vzniku, tématem, frakturou, atmosférou. Jsou tu zachovány větší celky (Óda na radost, Útek, několik básní z cyklu

Strach, dialog Orfea s Eurydikou aj.), které jsou spojeny úryvky především z Noci s Hamletem a z Toskány. Tyto citáty vytvářejí vazebné leitmotivy, jejich refrénový charakter zdůrazňuje stavebnost pásma. A tak vzniká skutečně autonomní celek, svébytný tvar.

I tu jsou však problémy. Tak např. narušování dialogu Orfea s Eurydikou z Noci s Hamletem jinými, byť leitmotivicky užitými verši. Tím se docílilo spíš rozbití celku než jeho zvýraznění. Stejně tak dopadlo ne vždy šťastné a přílišné rozložení Ódy na radost a Útoku do hlasů — rozbití celku vyprávění-příběhu tu bylo o to citelnější, že jednotlivé hlasy přednášečů neladily dohromady už svými přirozenými dispozicemi.

Jestliže kompozice Strachu je tedy možná a navíc dobrá, pak Hamleta V považuji za omyl. Byť tu vznikaly překvapivé koncordance, je tu citelná disparátnost stylův, žánrová, obsahová — výsledný dojem je spíš změť než nový autonomní celek. V Holanově partu se pak Novák dostal do situace, že nemohl vystačit s Noci s Hamletem (nechtěl v zásadě opakovat partie, jichž užil ve Strachu), a tak si pomáhal řadou jiných básní, často tak odlišných a s koncepcí pořadu antagonních, jako je Vltava v roce 1946 ze sbírky Tobě nebo Sen (tady vadila především forma Snu, splyvajících posluchačů s pasážemi překladu Saudkova). Jako experiment bylo toto spojení jistě lákavé, jako celek se však dostalo do polohy, kdy takovýto způsob montáže jde proti básnickovi.

Poučné bylo slyšet v těžkých Holanových básních mladé interprety. Znovu se potvrdilo, že Holanova poezie je především pro mužský hlas. Výborný byl ve Strachu Alfred Strejček, jehož sytý hlas dobře odpovídal povaze textu. Byla za ním cítit vášeň a zaujetí, porozumění, a to ať šlo o verše rozhořčené a útočné (pamflet Nepřátelům), ať o lyrický dialog Orfea s Eurydikou, v němž se mi líbila i Jana Hlaváčková svou přirozenou divíí naléhavostí, která nutila uvěřit. Vůbec patřil tento dialog k nejlepším partům obou pořadů: zůstal „reálným“ roz-

hovorem i básní, byla tedy nalezena v interpretaci mezipoloha, přesně to, co tento text chce. Stejně tak v Hamletu V byl nejlepší Miloš Kročil svým prudkým, někdy až ironicky laděným tónem, atakem, jímž mířil na srdce i rozum posluchače: jeho významové akcenty měly silné emocionální zabarvení, dobře ovládal tempo, s nímž pracoval velmi obezřetně, jeho způsob gradace nenechal posluchače ani na chvíli v klidu. Z ostatních účinkujících zaujala jako vždy Hana Pražanová, byť jí přidělená part nedával velké možnosti, a to jak sugestivitou svého hlasu, tak jeho vnitřní plností a zralostí, což jsem slyšel jako nový tón, jako výsledek práce na tomto textu (v pořadu z Březiny toho nebylo). Jaroslava Suchomelová svým lyricky zpěvným tónem, barvou svého hlasu, zapadla víc do atmosféry hamletovské než holanovské. Klavírním improvizátorem obou večerů — ovšemže výborný — byl, jak tomu bývá obvykle, Pavel Blatný. Na jeho doprovodu vedle samozřejmých předností technických je si třeba vážit vnitřního souznění, které má jasně antilustrativní charakter. VLADIMÍR JUSTL

● V Osvetovom ústave v Bratislave vyhodnotili koncom roka súťaž na nové celovečerné hry. Do súťaže prišlo dovedna 61 hier (36 v slovenskej reči, 19 v českej a 6 v maďarskej). Úroveň bola vyššia ako v predošlých súťažiach. 1. cenu v sume 8000 Kčs získal Ján Hudec z Bratislavy za hru Galejníci. 2. cenu neudelili. 3. cenu v sume po 3000 Kčs získal tiež Ján Hudec za hru Pavúčia nožička a František Bohdal z Brna za hru Odsouzený. 4. cenu neudelili. Odmeny po 1000 Kčs dostali: Jan Vítek z Prahy za hru Počátek dlouhých dní, Hana Wisztová z Banské Bystrice za hru Dobrý deň, láska a František Frýda zo Žbirohu za hru Hodina půlnoční. —č—

ČLOVÍČEK A OSMAFOR

Nové premiéry Souboru Julia Fučíka, závodního klubu Praga, nositele Řádu práce, která se konala dne 4. prosince v Divadle komedie, předcházely obsáhlý interview v Mladé frontě, ve kterém se čtenář mohl dočíst, že „...je jasné, že soubor musí za svým mladým obecnstvím s co nejružnějšími malými formami... fučíkovci se nikdy nebáli bojovat s obtížemi, z nichž nejmenší byly ty umělecké... nikdy se nebáli rozbít si pusy...“ Doplníme si tato prohlášení ještě několika citacemi premiérového programu: „...chtít dělat kumšt pro mladé lidi... chtít experimentovat... Sbor se pustil do nové práce s moderním, dalo by se říci džezovým projevem, který vyžaduje úplně jiné pochopení sborové činnosti... Je nemálo takových, kteří činnost souborů pohřbili a chtěli by psát nekrology. Ale my se nedáme...“

Záměrně vypisují tato ambiciózní hesla, neboť jak obsahem, tak formou jsou příznačná i pro samotné představení. Nejde o parodii na Semafor — ujišťuje program — osmafor znamená osm malých forem. Aby těchto osm malých forem mohlo být předvedeno, prochází celým pořadem Človíček. „Chytrý kluk, ale trochu neprůbojný a obrácený víc do sebe,“ jak se bodře praví v programu. Bohužel, na scéně působí dojmem člověka spíše prostoduchého, Človíčka s malým č, což zřejmě souvisí s jeho lyrickým posláním, které se nedá přehlédnout, neboť na bílé halence má pro jistotu našito velké srdce. Samozřejmě že červené. Tento jakoby Harlekýn hledá po celý večer svojí Kolombinu, která však stále podléhá svodům zlých chlapců v černých svetrech. A tak se náš Harlekýn ocitá v různých prostředích, typických pro dnešního mladého člověka. Je tu poetická vinárna, kde se pochopitelně recituje s džezem — samotné provedení je velmi dobré — což je vydáváno za voiceband, recituje se i za pomoci sboru, který zpívá, jak se můžeme přesvědčit i při mnoha jiných číslech, na základě moderního projevu, při čemž úplně jiné pochopení sborové činnosti spočívá v tom, že ve většině případů se místo slovy pracuje s vokály a rytmizujícími slabikami, kromě toho je nutno mírně se potřásat v rytmu, optimisticky se usmívat v radosti ze života, vzájemně na sebe pohlížet v hlubokém porozumění u vědomí nesmírných perspektiv, čímž se dohromady dosahuje nesmírné bezprostřednosti. Toť druhá malá forma. Další z inzerovaných forem je recitace. Nalezl jsem ji ve výstupu Harlekýna, který u příležitosti hledání dívky vystoupil v poetické vinárně s jednou Boškovou povídkou. Když dívka opět jako had uniká, objevuje se čtvrtá malá forma — české girlsy. Apartně oblečeny ve stylu světové módy (sítované punčochy, červené mašle na zadečkách) předvádějí výstřední krokové variace kánonického charakteru. Pokud jde o pantomimu, je vhodnější mluvit o němoliře nebo o posunčině. Největší měrou ji provádí Človíček — např. když má bol, zalomí rukama, chytne se za srdce a s nímou výčitkou ukáže na přicházejícího zpěváka, který

slovy písně poví publiku, jak je láska zlá. Zda do téhle malé formy patří i pohybové aranžmá zpěváků barového charakteru, kteří sami o sobě jsou šestou malou formou, tím si nejsem jist. Ale určitě sem přináležejí Autostop, cyklus asi osmi legračních výstupů. Již předtím objevuje se na toto téma satirická narážka určená ČSM — jako oficiálnímu organizátoru autostopu — a to ve scéně tří žen neurčitelného charakteru, ztvárňujících snad to, co není u naší mládeže hezké. To je sedmá malá forma. Leč vraťme se opět k Autostopu. Jsou zde původní komická čísla, jak třeba mladý muž dělá, že má nohu v sádře, a je za trest uchvácen postarší dámou, která mu zastaví, nebo jeden diblík stopne mladého pána a tu se z úkrytu vyhrne ještě hejnový diblík, každý z nich předvede pánovi profil a zadeček a pán se raduje, pak všichni vlezou do vozu a toho pána vyhodí a on musí sám stopovat. Atď., atď. Do toho se pletou dva klauni, kteří dělají psí kusy, ale není to osmá malá forma. Tou je džezový orchestr. Vystupuje většinou jako doprovod ostatních malých forem. Nutno však přiznat, že jeho úroveň je dobrá.

Bylo by možno dále pokračovat v popisu představení, ale snad to již není nutné. Pouze je zkratce zaznamenáme zbyvší pozoruhodnosti dvouhodinového pořadu: kaširovaný táborový oheň, kol něho pak pěšáci trampové, podávající si mikrofon, zaznamenáme, že jeden z trampských kolektivů zapůjčí nakonec smutnému Človíčkovi jednu z dívek a ještě mu spraví motorku, a on odjíždí s dívkou a trampové mu k tomu zpívají „tak jako v Texasu nikde růže nekvete“, zaznamenáme protiválečná slova (neboť je zde pochopitelně zastoupen i boj za mír) jedné z písní — „až se jednou budou malovat na střešice místo pušek pohlednice“, a potom závěr, jsou tady všichni, i Človíček, krátce předtím odlečený do zákulisí hejnem dívek, už není smutný, a tanečnice dělají, že troubí a hrají na klarinet a vůbec a všichni zpívají „I love you“ a svět je krásný a najednou příběhovou pionýři s kytkami a to je konec.

Co říci závěrem — „jak je vidět, fučíkovce neodstrašila ani neodradila stagnace a krize souborů. Máme je tu a existují i po patnácti letech,“ praví se v Mladé frontě. Ano, máme je tu. Jako před patnácti lety. Jen svazácké košile s vyhrnutými rukávy vystřídalo to, co se nosí dnes: texasky, trampové, evergreeny, kovbojské písně, poetické vinárny, girlsy, sentimentální pseudolýrika a tak dále. Jen optimismus úsměvů je týž. A to je na tom to nejtragičtější. Upřímně doufám, že až tu budeme mít tento soubor po dvaceti, pětadvaceti a čtyřiceti letech, že bude souborem nekaširovaným, upřímným i za cenu nelfektivnosti, že mu o něco opravdu půjde a že si bude „rozbíjet pusy“ něčím jiným než uměleckou impotencí.

Závěrem nutno podotknout, že premiéra byla vyprodaná a obecnost se dobře bavila a živě aplaudovala. Takže je vlastně všechno v pořádku.

Radim Vašínska



• Antonín Pekárek (ZK Mír Jaroměř) oslavil v roli Dědečka z Casonovy Jitřní paní 45 let práce na ochotnických prknech

• Jedním z belgických divadelních amatérských svazů je National Vlaams Kristeljik Toneelverbond — Národní vlámský křesťanský divadelní svaz. Sdružuje 700 souborů, hrajících ve vlámském jazyce. Již po patnáct let vybrané soubory tohoto svazu vystupují v různých zemích Evropy. V Dánsku uvedl Holbergovu hru Hendrik a Pernille, ve Skotsku středověkou hru Marieken van Nymegen, ve Francii Chelderodovu hru Barrabbas, v Německé spolkové republice Martensovu hru Leentje uit het Hemelrijk, dále hrály v Irsku, Itálii, Monacu, Holandsku. Tajemník svazu pan Carlos van Lanckere nám píše: „Doufáme, že jednoho dne přijedeme také do vaší země a že náš výběrový soubor vám bude moci předvést některou z nastudovaných her. Upřímně věříme, že skutečností takové návštěvy by jen zvýšilo naději ochotnických divadelníků celého světa, že cestou dramatického umění budou naše duchovní hodnoty navzájem pronikat do vědomí našich národů a že se tak lépe poznáme.“

• Kolem Malostranské besedy se na začátku sezóny vytvořil kolektiv nadšenců pro divadlo — amatérské experimentální studio Obvodního kulturního domu Praha 1. Jedna ze skupin — divadelko SE-ZAM, se před vánocemi představila pásmem hudby s texty Mackie Huji POVÍDKY S CRYSTALEM. Dobrá literární úroveň textů, některé talentované výkony i zvýšený zájem publika se zdají být zárukami delší životnosti souboru.

• Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti přesídlil z Jungmannovy ulice na novou adresu: Praha 1-Malá Strana, Sněmovní ulice č. 7. Prozatímní telefonní čísla: 532844, 534843.

• Dvaadvacet universitních souborů amatérského divadla z celého světa se sjelo na 2. mezinárodní soutěž divadelních universitních souborů do Nancie ve Francii. Veliká cena byla udělena universitnímu divadlu z Mexika za uvedení Incanovy hry Pismo svaté. Členové poroty jednomyslně prohlásili, že to bylo představení výjimečné hodnoty. Přineslo jim prý jeden z nejsilnějších a nejkrásnějších dojmů divadelního života.

J. Skřenková v roli Jenůfy ve hře G. Preissové Její pastorkyňa; uvádí soubor Tyl v Brodku u Píseku — foto K. Konečný



PÁTÝ FESTIVAL PŘÁTELSTVÍ V BRUNTÁLE 1964

Mráz a sníh už tradičně přivítal účastníky loni již jubilejního Festivalu přátelství v Bruntále. Je to výborná tradice, podle níž se scházejí na závěr Měsíce přátelství amatérské soubory, aby ve třech dnech v pohraničním okresním městě uvedli sovětské či ruské hry spolu s českými novinkami. Krajský výbor SČSP věnoval pro Festival putovní pohár a navíc nejlepší herecký výkon v inscenaci ruské či sovětské hry je týž Krajským výborem SČSP dotován zájezdem do SSSR. Stalo se také již pravidlem, že jedno odpoledne je na bruntálském Festivalu věnováno dětem.

Loni uviděly bruntálské děti dobrou inscenaci Divadla klubu pracujících z Poruby „Komu kvetou slunečnice“ autorů Hodka a Veita. Režisérkám se zejména dobře podařilo zvládnout náročné pantomimické úseky hry, kdy fantazie dětí byla plně zaujata. I když se tolik nedařilo ve spojovacích scénách mluvených, možno hovořit o úspěchu a příjemném odpoledni ve vyprodaném bruntálském sále.

Nejlepším představením byla Gogolova Ženitba v provedení Divadelního souboru Spojených závodních klubů ROH v Litvli. Litvovští se pokusili ve své práci vyrovnat se s podněty, které přinesla českému divadelnictví známá inscenace Alfréda Radoka. V celé jejich práci režijní i herecké bylo znát úsilí o vlastní výklad hry. Tam, kde se to v inscenaci dařilo (herec-

ké výkony O. Urbáška v postavě Podkolesina, O. Kubíčka v roli Ževakina nebo K. Halvy ve sluhovi Štěpánovi), objevily se nečekané významy velmi silně akcentující u diváka pocit současných problémů. Nemá ovšem smyslu zastírat, že představení je dost nevyrovnané, že má ještě řadu problémů jak v režijní práci, tak i v nepřilíživě zdařilé akcentaci závěru na Agátu Tichonovnu a Starikova. Nicméně šlo o velmi seriózní pokus o vlastní poúčenou uměleckou tvorbu. Právem si proto litovelský soubor odvezl putovní pohár a cenu za nejlepší herecký výkon Festivalu (Otto Urbášek - Podkolesin).

Se zvláštním pořadem se představil v Bruntále Divadelní soubor ZK dolu Julius Fučík v Petřvaldě. V jednom večeru uvedl jednak aktovku A. P. Čechova Medvěda a aktovku J. Nerudy Prodaná láska. Jde o velmi mladý soubor, který se sešel a chtěl dělat divadlo. Zatím co v první aktovce Čechovově si vzal příliš velké sousto, druhá se souboru daleko víc dařila a ukázalo se znovu, kolik nevyčerpatelného humoru v této Nerudově málo hrané aktovce možno nalézt. Soubor by potřeboval mít ve svém středu zkušenějšího režiséra, aby jeho práce měla řád a tak zárukou vzestupné linie.

Závěr Festivalu patřil domácímu souboru Městské osvětové besedy, který uvedl Zelenkovu satirickou komedii Občan Čančík. Soubor poprvé sáhl k žánru

kladoucímu značné nároky na hereckou a režijní práci, tím spíš, že sama předloha je vlastně řetězem satiricky pointovaných scén s poměrně volnou a dost naivní dějovou vazbou. Tím víc prostoru zde zbývalo pro tvůrčí práci režiséra, který by měl vést herce k satirické nadsázce typů (činitel, dramaturg, Čančík, jeho podřízení a nadřízení atd.), přesně pointovat jednotlivé satirické šlehy a dbát na rytmus představení. Představení samo působilo ještě hodně nekompaktním dojmem. Někde se objevil už propracovaný herecký výkon, například postava doktora Krůty v podání J. Štěpánka, někde to byly toliko slibné náznaky (M. Šubrt v roli Čančíka, A. Hvozdecký jako Šlapníčka), jinde bylo ještě dost bezradnosti (postava činitele, Popela apod.). Lze však očekávat vzhledem k zájmu, který hra vzbudila u diváků, že soubor bude i po premiéře v práci pokračovat a že konečně podoba inscenace bude mít tu polohu, která zatím byla jen naznačena.

Celkem lze říci, že Festival přátelství v Bruntále proběhl ve velmi dobrém ovzduší za stálého zájmu diváků a uznání a vysoké ocenění patřil místním pořadatelům, kteří v čele s pracovníky MěNV a Osvětové besedy v Bruntále udělali obdivuhodný kus práce organizační a připravili všem účastníkům jubilejního pátého Festivalu přátelství znamenité prostředí v zasněženém městě. **Z. K.**

2 x 12

Když psal O. Blanda v 5. čísle 9. ročníku Ochočnického divadla o tehdy nové hře Pavla Kohouta DVANÁCT, uvedl, že je to „na první pohled hra jako udělaná pro ochočnický soubor, zejména mladý“ a že ji tedy nebude třeba pozornosti ochočnicků doporučovat. Ukázalo se, že se tenkrát ve svém odhadu nemýlil: Kohoutův text si skutečně v krátké době po realizaci na scéně Disku našel cestu i na amatérská jeviště, a to jistě nejen proto, že nevyžaduje velké obsazení a neklade velké nároky na výpravu, ale především proto, že problémy s vytvořením opravdového kolektivu, které v Kohoutově příběhu řeší čerství absolventi AMU, jsou blízké i mladým hercům a herečkám amatérským, i když se s nimi pochopitelně setkávají v poněkud jiných variantách.

Z celé řady amatérských inscenací Dvanácti jsem měl zatím příležitost vidět dvě: loni zjara je uvedl mladý studentský soubor SVVŠ v Praze 4, v prosinci pak dramatická skupina Sv. Čech při SZK v Benešově. S provedením v Disku samozřejmě žádnou z nich srovnávat nelze,

avšak není bez zajímavosti porovnat obě inscenace vzájemně mezi sebou.

Pro obě jsou totiž příznačné téměř shodné nedostatky. Mladí — a v obou případech vesměs začínající — amatérští herci a herečky si ještě jakž takž poradí s náčrtem charakteru jednotlivých postav, ale méně už s jejich vývojem; daří se jim vcelku zvládnout dialogy a situace při vzájemných střetnutích, zatímco dosud nevelké jejich zkušenosti nestačí zatím na to, aby zvládli také vnitřní monology svých hrdinů, jimiž autor otevírá všech dvanáct obrazů hry (a v nichž ostatně maximálně vycházel především z dispozic a možností dvanácti absolvujících posluchačů AMU, pro něž hru psal).

Také v práci režisérů obou těchto amatérských inscenací se najdou téměř stejné chyby: především je to určitá bezradnost v aranžování zejména těch scén, kdy je na jevišti všech dvanáct postav a kdy režiséři nevmyslí pro jednotlivé představitele dostatek úkolů, aby jejich jednání působilo přirozeně a přesvědčivě. Těžko se režie vyrovnává i s těmi situacemi Kohoutovy hry, které hraničí se sentimentem, stejně jako na druhé straně se situacemi humornými a komickými; zpravidla se tu těžko daří najít správnou

míru, což vede k přehrávání a šaržování, k používání okoukaných a obehraných vnějších prostředků. Oba soubory — zvláště benešovský — by si též měly lépe poradit s některými technickými problémy (jako je příprava scény, převleky apod.), aby Dvanáct bylo jenom hrou o dvanácti obrazech, a ne navíc hrou i o jedenácti přestávkách; prodlevy mezi jednotlivými obrazy zbytečně retardují spád děje a ruší divákovou soustředění.

Co ovšem budou muset oba soubory odstranit především, to je spousta nedostatků ve výslovnosti a prohršků vůči pravidlům jevištní řeči vůbec, což v případě Dvanácti vadí tím více, že nám hra představuje právě absolventy herecké školy.

Stejně jako pasíva, dají se v obou inscenacích vysledovat i shodné sympatické rysy; zvláště zaujetí, s jakým mladí ochočníci k svým rolím přistoupili, a odpovědnost, s jakou se je snaží ztvárnit. Z obou je také vidět, že Kohoutova hra, která sleduje potíže s vytvořením profesionálního hereckého kolektivu — a kolektivů vůbec — může přispět k tomu, že se dá dohromady divadelní kolektiv amatérský. Zdá se, že jak na SVVŠ v Praze 4, tak v Benešově se to podařilo. **ved**

NEŽ POVĚSILI ULLENSPIEGELA

Dramaturgie Vídeňského studentského divadla měla velmi šťastnou ruku, když sáhla po dramatu Wernera Schneidera „Než pověsili Ulleenspiegela“.

Werner Schneider, teprve sedmadvacetiletý rakouský dramatik, se narodil v Gratzu a studoval ve městě svého otce — Vídni. Jeho záliba k plakátům jej vedla přes žurnalistiku ke sloganům a přes lyriku k dramatu. Jeho první divadelní hra „Než pověsili Ulleenspiegela“ měla premiéru na jaře 1961 na Komorní scéně Zemského divadla v Salcburku. Zzna-

Ve Vídni fotografoval Jiří Pražák



menala pronikavý úspěch u náročného diváka.

Na jevišti Vídeňského studentského divadla potkáváme Ullenspiegela zdravě filosofujícího, bojujícího proti pokrytectví a kořistnické morálce, Werner Schneider, oproti tradičnímu pojetí, zbavil hrdinu povinností rozesmávat diváka obvyklými šprýmy a situační komikou. Tento rys ještě podtrhla režie H. Kindermanna i scéna Petera Kontnera, která byla oprostěna od všech zbytečných rekvizit. A tak hlavní herecký nástroj — slovo — získalo i na malém jevišti dostatek prostoru, aby mohlo upoutat diváka a umožnit mu konfrontaci vlastních názorů s myšlenkovým světem Ullenspiegelovým.

Představení nadšených studentů-herců má téměř profesionální úroveň, aniž by něco ztratilo z bezprostřednosti, která je vlastní amatérským souborům. Svědčí o tom i reakce v hledišti, kde se tato nekonvenční hra u mladého, přemýšlivého, převážně studentského publika, setkala se souhlasným pochopením.

• **MIKRODIVADLO** při Kulturním domu ROH v Hradci Králové uvedlo pořad Josefa Henkeho Člověk by nevěřil svým očím, sestavený z próz Miloše Macourka. Upravovatel a režisér M. Winter doplnil pásmo písničkami, diapositivity a filmovými dotáčkami. Většina členů souboru stála na jevišti poprvé a celý pořad se pro ně jevil jako velice náročný úkol. Dramaturgický plán souboru oznamuje jako další premiéru Bártův pořad Rak a ti druzí, což je předloha mladým interpretům i obecnostu, které Mikrodivadlo obklopuje, daleko bližší. Kladem představení byl zejména vkus, se kterým mladí herci vystupují na jevišti. Ale i tak první premiéra Mikrodivadla v této sezóně naznačuje renesanci malých forem v Hradci. (Na Kholově snímku V. Henková.) V



DĚTSKÉ DIVADLO V ILEGALITĚ ?



Z Dietlovy Nehody v provedení ústeckého souboru Kosa

Ptáme-li se, jak dál v amatérském divadle, měli bychom se také zamyslet nad generací, pro niž — dle Marxe — nebude už měřítkem společenského bohatství pracovní, ale volný čas. Nad těmi, kteří jsou dnes nejvděčnějším publikem a současně nejochotnějšími ochotníky. Nad těmi, kteří neuvažují o poslání a „perspektivách“ amatérského divadla, ale mají dar přirozenosti a fantazie, potřebu kolektivnosti a hravosti, dostatek času i elánu. A to jsou naše děti.

Co jsme pro ně v ochotnickém divadle udělali? Spokojujeme se tím, že na některých školách děti ještě divadlo hrají a že jejich učitelé s nimi nějak divadlo nacvičí. V soutěžním řádu STMP jsme platonicky doporučili pořádání nejružnějších dětských akcí v rámci okresu. Srámkovy Písky jako přehlídky dětského divadla byly zlikvidovány. Vydáváme pro

dětské divadelní kroužky hry, které mohou s úspěchem zahrát dospělí herci DJW v Praze. Navrhli jsme osnovy LŠU, kde je teoreticky pamatováno i na obor literárně dramatický, pro nějž prakticky nejsou buď lektori, nebo rozpočet. Na loňské dny dětské tvořivosti byly vybrány do Prahy soubory taneční, recitační, pěvecké — ale během celých oslav 15. výročí PO jsem v Praze neviděl ani plakátek ohlašujících dětské divadelní představení.

Pamatuji doby zdařilých okresních i krajských festivalů dětského divadla, doby, kdy nejen na Srámkových Píscích, ale i na Jiráskových Hronovech (viz Aškenazyho - Smoljakův Ukradený měsíc) formulovali Disman, Tumlíř, Halada, Jisková, Katuša a další specifickou dramaturgie pro děti, specifickou dětského projevu na jevišti, v přístupu režiséra k dětskému kolektivu atp. Pamatuji doby, kdy tento časopis věnoval nejednu stránku úvahám o těchto problémech. A dnes? Zdá se, že jsme se přestali zajímat o to, co bude s dětmi na našich jevištích.

Jak nepříznivě pro nás vyzní srovnání péče o dětské a mládežnické divadlo

Záběr z pohádky Jak car o carství přišel (dětský soubor PKO v Karvině)



(nemluvě o divadle dospělých, věnovaném dětem) s péčí o loutkové divadlo, které má fakultu pro řádně i dálkově studující, s nímž jsou seznamování při svém studiu učitelé, které má Loutkářskou Chrudim s mezinárodní účastí i dostatek textů, vydávaných Dilia, časopis aj. Pravda ovšem je, že i zde jde většinou o péči činnosti dospělých, že o dětech se zde uvažuje převážně jako o diváckých objektech této činnosti.

O péči, věnované dětským divadelním souborům, se dnes opravdu nedá mluvit. Sekce pro divadlo dětí, kdysi budované při všech poradních sborech, staly se už jen mrtvým pojmem. Zatím ojedinělý sborník Děti dětem se stal už dávno vyčerpanou studnicí a tak se hraje, co se kde náhodou sežene. Často je člověku líto, když pozoruje, co všechno ještě dnes musí děti memorovat — v rámci své zájmové činnosti! Posouvat dětskou mentalitu do polohy fráze, plané agitace a didaktiky — to může být jen ke škodě. Estetická výchova na školách, zvláště pokud jde o divadlo, je na tak nízkém stupni, že při přijímáních pohovorů na vysoké školy nám režisér televizního záberu taktně nabídl pouze magnetofonový záznam odpovědí na otázky z tohoto oboru.

Proti této péči si postavme skutečnost, kdy dětské divadelní soubory a dětské „malé formy“ jsou na mnoha okresech jedinou kulturní akcí v obci, pravidelnou součástí všech možných oslav a vůbec posledním zbytkem aktivity někdejšího ochotnického dění, tedy vlastně suplením aktivity dospělých.

Nyní by mohlo následovat desatero požadavků na MŠK, ÚDLUT, ČSM... — kdyby ty kondicionální vazby (co by se mělo udělat) nebyly na našem úseku tak zprofanované. Napíšu radši jen jeden: společenský význam práce učitelky, která pracuje s dětským divadelním kroužkem, by měl být postaven alespoň na úrovni funkce výběrčí příspěvků ROH.

Letmý pohled na „péči“, věnovanou dětskému divadlu, nutně evokuje otázku, zda ještě platí věty, jimiž jsme kdysi zahajovali nejedno školení: Estetická výchova je součástí komunistické výchovy... Umění a lidová umělecká tvořivost sehraji prvořadou úlohu v estetické výchově mladého člověka... Divadlo jako syntetické umění může v maximální míře působit nejen směrem k veřejnosti, ale specificky na ty, kteří je pěstují... atd.

Takže dětské divadlo jaksi je a jaksi není. Jinak řečeno a otázkou formulováno: Vstoupilo divadlo, hrané dětmi, do illegality?

Miloslav Zavoral

ZA MĚSÍC

Ve svém březnovém čísle přinese Amatérská scéna mj. dokončení cyklu Režie Alfréd Radok, scénografickou rubriku, dramaturgickou poradnu a začátek diskuse na téma Krize malých divadel? V březnovém čísle začneme v časopisu otiskovat rovněž cyklus článků dramaturgické sekce ústředního poradního sboru pro divadlo. Cyklus nese název Specifika ochotnické dramaturgie.

UMELECKÉ SLOVO

Od lednového čísla probíhá v našem bratrském časopise na Slovensku literárně divadelní soutěž, které se může zúčastnit každý čtenář. Můžete vyhrát zájezd na Balaton, Flexaretu, zájezd do Bratislavy s návštěvou představení v SND, pobyt na Hviezdoslavově Kubíně nebo některou z knižních cen, pokud si prostřednictvím PNS časopis objednáte.

REPERTOÁR MALÉ SCÉNY

Náš druhý časopis přinese v únorovém čísle mj. verše Pavla Šruta, nové povídky Manfreda Bielera a Josefa Podaného, poetický kabaret Eduarda Pergnera a Víta Fialy Pejsánkové, který měl premiéru v pražském Luxoru, a řadu nových písniček.

V nejbližších číslech bude vyhlášena za spolupráce profesionálních divadel autorská soutěž na povídky a krátké dramatické útvary.

O ČEM PÍŠE „AMATEUR STAGE“

Prosincové číslo britského ochotnického časopisu „Amateur Stage“ (Amatérské jeviště) je značně obsáhlé; má 80 stran. Přináší mj. dosti obsáhlou zprávu o výroční konferenci Britské divadelní ligy (BDL), která se konala v Leamingtonu v „Shakespeareově kraji“. Byla na ní podána bilance činnosti za uplynulý rok, v němž BDL kromě jiného zorganizovala např. ne méně než 270 kursů, jež se těšily značnému zájmu a zúčastnili se jich ochotníci i ze zahraničí. BDL též rozšířila informační a knihovnickou činnost. Na pořadu konference byla i přednáška J. Wyckhama na téma „Technik v divadle“, věnovaná různým technickým problémům divadla, mj. též využívání nových hmot jak při vytváření scény, tak i na kostýmy, využití elektronických zařízení pro osvětlování, stereofonního zvuku, filmových projekcí atd. Na konferenci byla i volná tribuna na téma „Ochotník

a Shakespeare“ a Shakespeareovi byl věnován i další bod jednání: „Shakespeare v 60. letech“. Mluvil se přitom hlavně o loňském uvedení série sedmi Shakespeareových her ve Stratfordu.

Kromě zajímavého instruktivního článku o studiu rolí od Ronalda Hamiltona, článku o jednom ze slavných ochotnických divadel: „The Children“ v Beaconsfieldu, a řady poznámek o obecněst, o povinnostech a o divadelních poradcích, je v čísle několik článků, poznámek a zpráv o zřejmých palčivých problémech britského ochotnického divadla, jako je poměr úředních institucí k ochotníkům, otázka výše poplatků za provozovací práva a problém náboru diváků. Dále je zde obvyklý přehled o inscenacích londýnských divadel a informace o nových hrách pro ochotníky, při čemž dosti pozornosti je věnováno např. muzikálovým úpravám starších her.

Nový model

(V. Pechar)

Romance pro křídlovku

(Bape)



Fanfáry a hany, třetí premiéra pantomimického souboru Kult. střediska B. Václavka v Brně. Foto Stránský

Z OBSAHU

Jan Mikota: Pozor na jubileum	1
Jiří Voskovec: Faustovy skleněné hodiny	2
Miloš Smetana: Tíha tradice	5
Jiří Flíček: Když ještě civilizace nebyla	8
REŽIE: ALFRÉD RADOK	9
Milan Pásek: Od jedinečného k obecnému	11
Hledáte hru? (D. Turner, Fantastická rodina)	12
Leonard Walletzký: Texasky — nebo pumpky?	13
Miloslav Jurák: Brněnští Skřivani zpívají (i) po deseti letech	15
Miloslav Šmolík: Slovo má Západočeský kraj	18

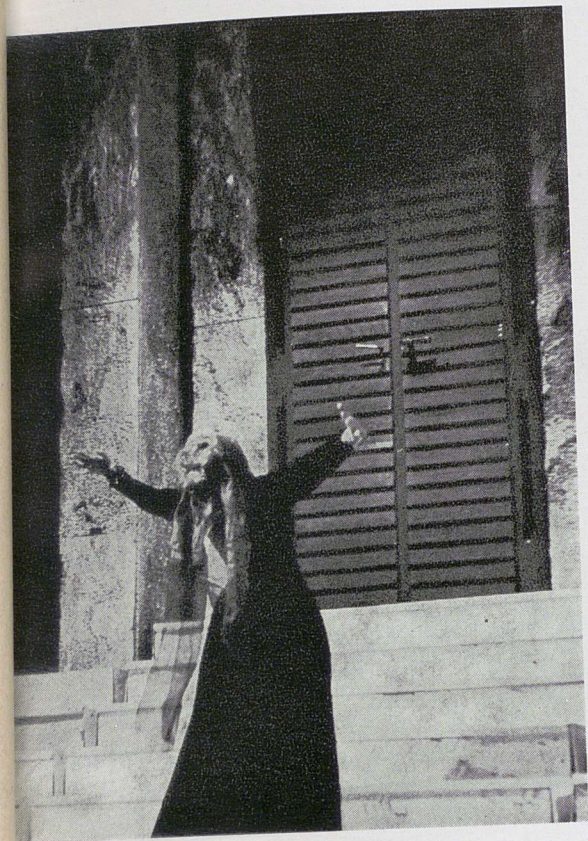
amatérská scéna

ročník II (Ochotnické divadlo, ročník XI), číslo 2, únor 1985

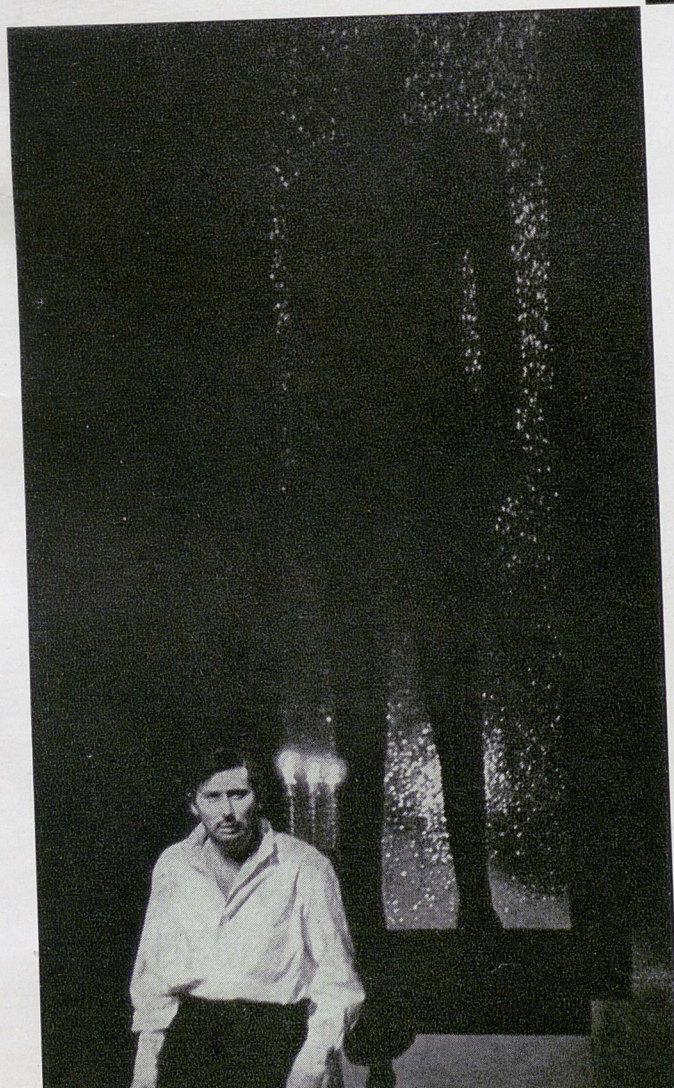
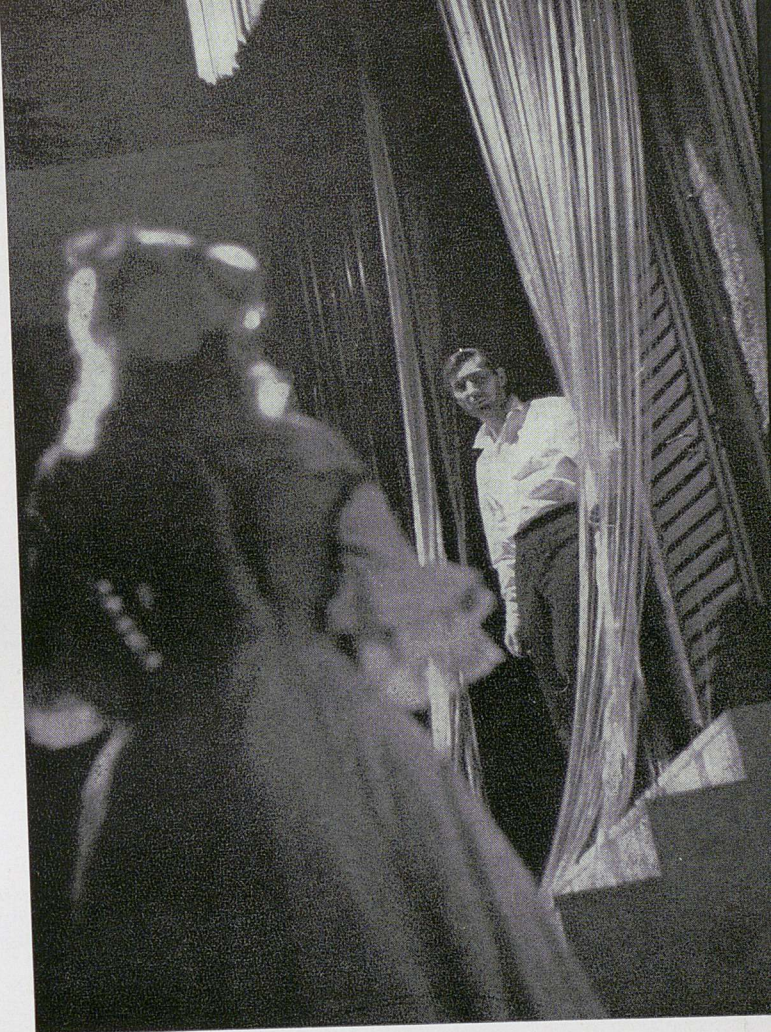
Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Miloš Smetana, Jaroslav Sindelář, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Walletzký — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka: Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3, tel. 221054 — Tiskne Knih-tisk, národní podnik, provoz 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem prosince 1984.

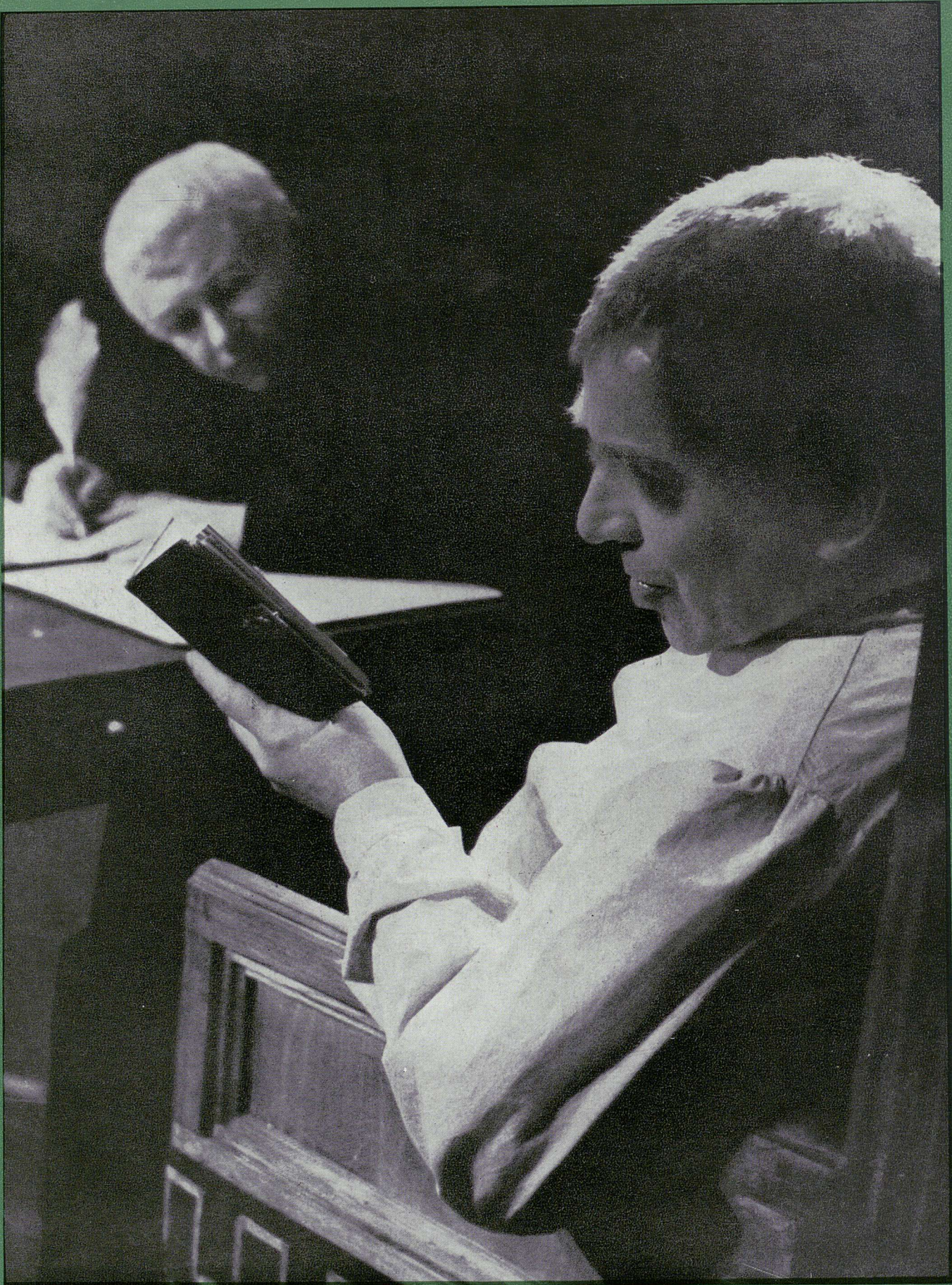
F-14*50020

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1985



Snímky dr. Jaromíra Svobody z O'Neillovy tragédie Smutek sluší Elektře. Inscenace Divadla Vítězného února z Hradce Králové, o níž píše její režisér Milan Pásek v dnešním čísle Amatérské scény pod názvem Od jedinečného k obecnému





ROBERT BOLT: ČLOVĚK PRO KAŽDÉ POČASÍ. INSCENACE REALISTICKÉHO DIVADLA V PRAZE.
NA SNÍMKU KARLA DRBOHLAVA E. KADEŘÁVEK (MISTR RICHARD RICH) A FR. HORÁK
(THOMAS CROMWELL)