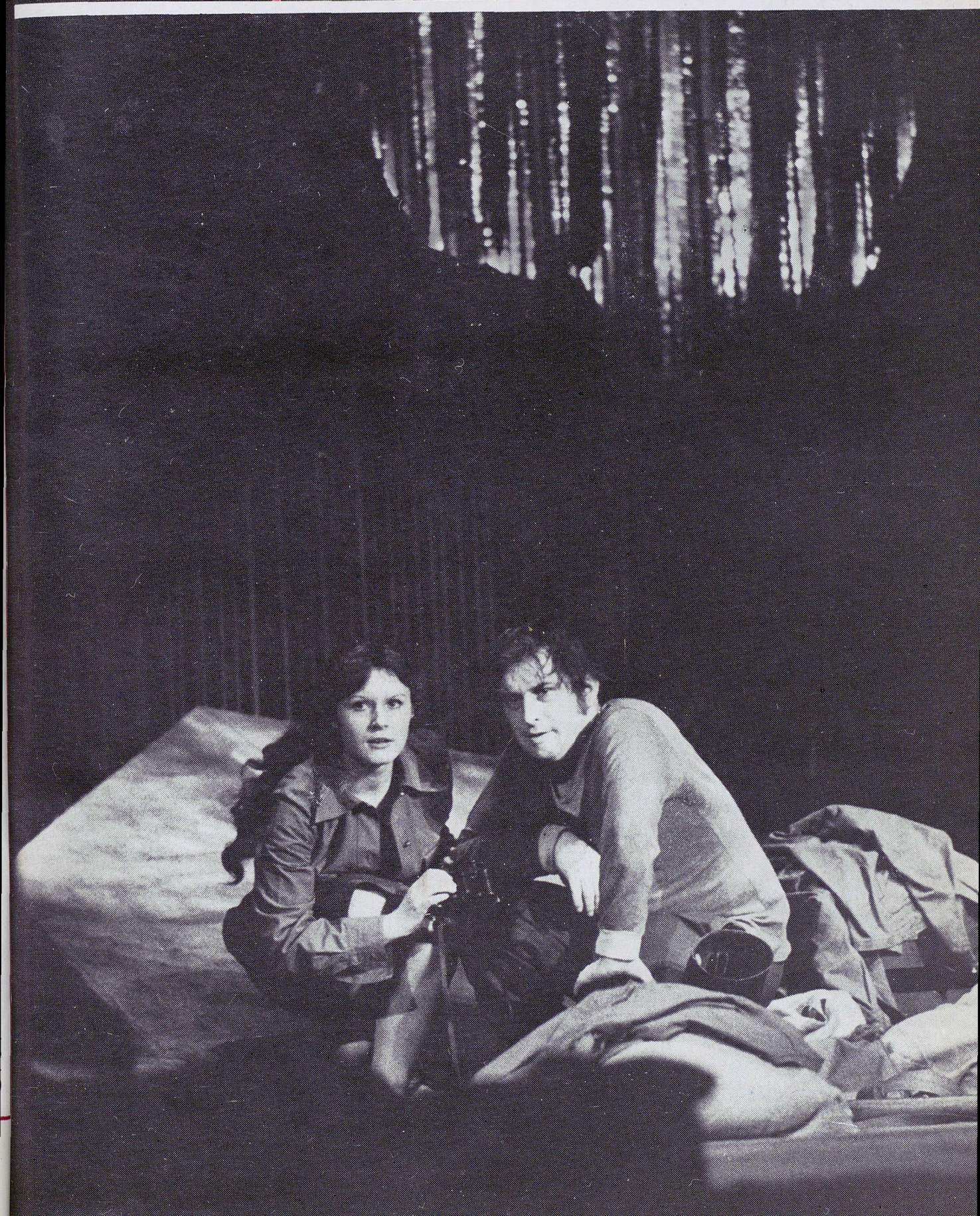
# a.s/86

AMATÉRSKÁ SCÉNA

3

4 Kčs



# ŽENY, DIVADLO A MÍR

*Dramaturg v ochotnickém souboru to nemá vůbec lehké. Neměl ani Pepča, když usedl před uměleckou radu svého divadla a vyslechl si:*

*— A teď najdi, chlapče, titul na březen. A nezapomeň. Bude to první premiéra v tomhle roce, který nese název Mezinárodní rok míru. Březen je navíc měsícem knihy a osmého máš Mezinárodní den žen. Tohle všechno bys měl nějak skloubit. Rozumíš? Najdi vhodné téma, ať se nemusíme stydět ...*

*Od té doby uplynul už drahný čas, přišel březen, osmého byla premiéra a autorské divadlo, kde Pepča působí jako dramaturg, se zhostilo se cti náročného úkolu.*

*Jak to vyřešil? Připravil — Lysistratu.*

*Nu a Lysistrata, ona chytrá Athéňanka, která už měla dost Peloponéské války, v níž se bili Athéňané a Sparťané, byla vlastně první žena, která vzala boj za mír do svých rukou. Pan Aristofanes žil čtyři sta let před naším letopočtem. Válka byla krutá, jako je každá válka, jenže se bojovalo píkami, meči a kopími, nebyly tanky, nýbrž každý se bránil železem pobitým štítem. Takže ta válka byla vlastně idyla proti masovému zabíjení, k němuž se propracovala lidská civilizace za necelá dvě a půl tisíciletí.*

*Bojovalo se čestně, muž proti muži, válečné lsti byly z dnešního pohledu průhledné a naivní jako pohádka pro děti. Takže Lysistrata měla poněkud usnadněnou úlohu. Snad pro pořádek připomenu, že „lysistratae" znamená řecky „ta, která rozpouští vojsko". Už jméno tedy zvolil Aristofanes, jeden z nejgeniálnějších starořeckých dramatiků, případné, i když průhledné. Vlastně prozrazovalo tajenku předem. Paní Lysistrata na to šla čistě žensky. Získala své družky ve Spartě i v Athénách pro jednoduchou myšlenku: Dokud se ti chlapi budou mezi sebou mydlit, my ženy jim přestaneme být po vůli.*

*Ženy se přidaly a začal boj ve druhém plánu. Bojovníci si tenkrát vždycky našli chvíli, kdy si odskočili z bitevního pole, aby pošpásovali se ženami. Vlastními či cizími. To ovšem v tomto případě nehrálo roli, protože v tom jely všechny společně. Manželky, milenky, zkrátka ženy táhly za jeden provaz. Ne snad že by se zbavovaly svého ženství. Nesedávaly někde v koutku v teplákách či jak se tehdy jmenovaly takové ty zcela nesexy obleky, v nichž žena vyhlížela jako v pytli. Naopak. Vystavovaly na odiv, co k nim patřilo. A sotva muže rozdováděly, řekly: Dost. Dokud neskončí válka, ani sáhnout ...*

*Nejdřív se mužským zdálo, že je to směšné. Ženské, prostoduché. Jenže časem se ukázalo, že právě naopak. Protože muži od šestnácti do šedesáti (nebo od dvaceti do padesáti, aby mravnosti bylo učiněno zadost) mají sice o ženách své mínění, leč bez žen být nemohou — a tak podlehli. Uzavřeli mír a šli se milovat.*

*Vzpomínám, že i heslo „Lásku, ne válku" se stalo v naší době aktuální. Na toto téma se psaly verše i celé knihy. (I ty mají teď svůj měsíc!) A ženy patří k bojovnicím za mír, které opět berou tuhle závažnou otázku do svých rukou. Není to jen jejich hlas na mírových sjezdech a konferencích, jejich účast na mírových pochodech, na protestních akcích proti raketovým základnám. Usilují o mír a upřímně si ho přejí každý den, každou hodinu, prostě — stále. A tak dnešní Lysistraty — i když volí jiné prostředky než ta Aristofanova — vystupují proti válce a bezpráví. Vystupují proti nim i na našem jevišti. Kolik máme mezi námi matek. Myslím těch Čapkových, které pochopily nebezpečí fašismu. Kolik je matek Kuráží, jimž dal B. Brecht do vínku stejné vlastnosti. Kolikrát sáhne ženská ruka v pevném sevření po krku proradného vladaře v Atlantidě? Protože i na jevišti se bojuje za mír a jsou to právě ženské postavy, jež nesou jeho tíži.*

*Umění je prostředek srozumitelný všem. Dovede promlouvat tak naléhavě, jako jen málokterý řečník. A nemusí se ani zvyšovat hlas.*

*Jedno staré latinské přísloví říká: Inter arma silent Musae. Když hovoří zbraně, mlčí múzy, chcete-li to volně přeložit. Obraťme to přísloví. Když mají slovo múzy, měly by mlčet zbraně.*

*Proto nechme i naši Thalii hovořit. Pro mír ...*

**(pek)**

NOVÁ PŘEDSEDKYNĚ SČDO:

# Za další rozkvět socialistické kultury a umění

**Svaz českých divadelních ochotníků vstoupil do nového funkčního období. Do jeho čela byla zvolena nová předsedkyně, dr. Stanislava Weigová. Narodila se v Praze, vystudovala na filozofické fakultě hlavní světové jazyky, neboť byly její zálibou již na gymnáziu. Své vzdělání doplnila ještě studiem žurnalistiky. Jako téma disertační práce si prosadila irské dramatiky a teorii překladu dramatu.**

**Disertační prací započala vaše cesta k divadlu?**

„Umění mě přitahovalo pořád, takže jsem při pilném hraní na klavír složila státní zkoušky pro učitele hudby na pražské konzervatoři, a když mi zamítli studium dramaturgie na DAMU, absolvovala jsem v roce 1963 velmi účelné a výborně metodicky připravené studium různých divadelních disciplín na Lidové akademii umění. Tím už jsem se vlastně zapojila do velké rodiny ochotníků. Vzpomínám si, že jsem sice už jako žákyně první třídy hrála roličku, kdy jsem na scéně kupovala čtvrt kila cibule, později jsem se však věnovala výhradně tanci. A právě taneční soubor, pro který jsem hledala uplatnění na jevišti, mě přivedl v roce 1969 do divadelního souboru Doprapo. Zde jsem našla nejen bezvadný kolektiv, ale i talentovaného herce a spoluautora, Petra Weiga, svého nynějšího manžela. Oba jsme se zapojili do práce v nově založeném Svazu českých divadelních ochotníků."

Spolu se svým manželem napsala Stanislava Weigová několik původních her, které vydala DILIA – Když Petruška s kocourem hráli divadlo, Asyrský král Asarchadon, Kolotoč splněných přání a dramatizaci knížky V. Železnikova Strašák. Kromě divadla pro děti se věnovali Weigovi i dramatické výchově dětí.

„V tělovýchovné jednotě Sokol jsem za pomoci Petra vedla několik let dětské divadelní studio a vydala jsem v DILIA pro děti a mládež sborníky pásem k významným výročím. Od roku 1978 jsem začala pracovat v Československém rozhlasu v Hlavní redakci pro děti a mládež, takže mě zaujalo psaní rozhlasových pohádek, zvláště pro ty nejmenší. Napsala jsem například několikadílné seriály Zajíček Počasíčko, Jak se vdávala princezna Divizna, Povedené divadlo, Pouštní růže a další pohádky."

Od roku 1981 do konce roku 1985 byla Stanislava Weigová se svým mužem služebně v Moskvě. Ani tam nezůstala stranou divadelního dění. Krátce po příjezdu zorganizovala při základní škole v Moskvě dětský dramatický soubor, kam s nadšením chodilo padesát československých dětí, se kterými třikrát ročně předváděla výsledky práce v Československém společenském domě. O mnoha dalších divadelních zážitcích ze Sovětského svazu se mohli čtenáři našeho časopisu dočíst na jeho stránkách, další články jsou připraveny.

**Nyní jste se stala předsedkyní SČDO, který vstoupil do nového funkčního období. Co přinese Svaz nového, budou v jeho činnosti nějaké zásadní změny?**

„Rozhodně není důvodu k jakýmkoliv zásadním změnám. Budeme pokračovat s vervou v začatém dobrém díle ve všech hlavních směrech rozvoje SČDO stanovených pro 8. pětiletý plán. Já sama si však kladu za úkol myslet především na to, že všechny naše ochotnické soubory jsou přirozenou zájmovou organizační základnou k uskutečnění náročných cílů mnohostranné komunistické výchovy, především dětí a mládeže. Práce v souborech nám přece umožňuje soustavnou světonázorovou, ideově politickou, morální a estetickou výchovu. K tomu je samozřejmě zapotřebí mít v čele souborů vedoucí, režiséry, dramaturgy a funkcionáře SČDO, kteří si budou vědomi této své rostoucí společenské úlohy a nesmírné odpovědnosti vůči mladým, které chceme především získat do svých řad. Měli bychom tak docílit v závěru našeho funkčního období stanoveného čísla 10 000 členů s optimálním podílem mládí. Naší snahou bude zaměřit pozornost na velká sídliště, na venkov a vůbec všude tam, kde se soustřeďuje mládež a děti, které by bylo možno získat a zaujmout, podnítit ke vstupu do amatérských divadelních souborů.

Přispěje k tomu i vzdělávací a metodický program SČDO, který má dlouhodobě zkvalitňovat nejen naši funkcionářskou základnu, ale i kádry režisérů, scénografů a divadelních techniků zejména venkovských a dětských souborů a souborů hrajících pro děti. Velmi účinnou se jeví spolupráce se všemi významnými společenskými organizacemi a institucemi, zejména se SSM a PO SSM, ROH, SČSP, Svazem družstevních rolníků ČSR, SČDU a samozřejmě s krajskými a okresními kulturními středisky, ať už jsou s nimi uzavřeny nebo připravovány dohody o spolupráci, nebo dosud nejsou – budeme se o to snažit."

**Jak se bude Svaz podílet na významných politických událostech roku 1986, XVII. sjezd KSČ, předvolební období a volby, Mezinárodní rok míru, 65. výročí založení KSČ?**

„SČDO naváže především na tradici a záslužné výsledky již tří národních soutěží divadelní a občanské aktivity, které zmobilizovaly většinu našich členských souborů k intenzívní společensky prospěšné činnosti. Významné události roku 1986 jsou proto pro Svaz velkou příležitostí k výzvě všem jeho členům, aby široce rozvinuli ve svých souborech závazkové hnutí. Uplatní se zde zejména malé divadelní formy, agitky, individuální výstupy s loutkou a malé loutkové skupiny při slavnostních schůzích, předvolebních shromážděních a akcích v agitačních střediscích. Rovněž repertoár souborů bude svou angažovanou skladbou reagovat tak, aby důstojně připomínal všechny významné události roku 1986."

**Svaz je již dnes poměrně velkou organizací, ale prostory, ve kterých sídlí, nejsou vyhovující.**

„Ano, je to bohužel nepříjemná a tíživá skutečnost. Proto také na VII. konferenci SČDO v listopadu 1985 bylo jako bezprostřední problém a úkol stanoveno dobudování sekretariátu ústředního výboru SČDO. Znamená to pro nás získat vyhovující prostory, kam by bylo reálné přenést stále narůstající agendu SČDO odpovídající rostoucímu počtu jeho členů, dále kde by bylo možno vést i jednání na odpovídající úrovni a v reprezentujícím prostředí, a kde by bylo možno například i zřídit základ plánované knihovny, dokumentace a archívu ÚV SČDO, hlavně pro potřeby Klubu scénografů a Klubu režisérů. Každá pomoc v tomto směru bude nesmírně vítaná."

**A nyní se podívejme do krajů. Jsou ve všech krajích zřízeny krajské výbory SČDO a jak pracují?**

„Předsednictvo nového ústředního výboru SČDO je složeno z představitelů všech krajů ČSR. Naší snahou bude maximálně zaktivizovat všechny naše krajské výbory a zajistit jim skutečné uznání, respektování a podporu jejich tvůrčího úsilí při uskutečňování cílů kulturní politiky KSČ a zapojování funkcionářů SČDO v kraji do akcí KNV, KKS a OKS."

**Na závěr se zmiňme alespoň o některých akcích SČDO v tomto roce. O mnohých jsme sice již psali, ale určitě neuškodí si je připomenout.**

„Pokud jde o plán našich akcí v roce 1986 jmenovala bych především Soutěž monologů a dialogů o Pohárek SČDO v Hlinsku v dubnu, přehlídku jednoaktových her v Želči u Tábora, oslavy dvousetletého výročí českého lidového divadla ve Vysokém nad Jizerou, významnou akci Západočeského kraje Karlovarský Harlekýn a soutěž v recitaci o Stuhu 7. listopadu. Velkou společenskou událostí je pro všechny ochotníky každoroční březnový ples v Praze na Slovanském ostrově. Svaz se bude aktivně podílet na letošních festivalech Jiráskově Hronově, Vysokém nad Jizerou, Svitavách a Loutkářské Chrudimi. Při těchto příležitostech uspořádáme školení funkcionářů SČDO, setkání Klubu režisérů a Klubu scénografů, loutkářské semináře a podobně.

Tyto akce a všechna další činnost ediční, informační, tvůrčí i organizátorská, kterou vyvíjí SČDO, chce sloužit co nejaktivněji rozvoji a pěstování ušlechtilých kulturních zájmů, k užitečnému a bohatému využívání volného času, k zvyšování kulturní úrovně a vzdělanosti a k obohacování kulturního života dětí, mládeže i dospělých. Tak chceme naplňovat heslo naší VII. svazové konference: Svaz českých divadelních ochotníků za mír a rozkvět socialistické kultury a umění."

MICHAELA GRIMMOVÁ

# aneb Cesty

Herec toho evropského typu divadla, jejž nazýváme činohrou, má v zásadě dvě možnosti při práci s materiálem, jímž je jeho tělo. První spočívá v tom, že využije přirozené podoby tohoto těla v maximální míře a vytvoří tak dílo existující v rámci pravděpodobnosti; ba dokonce v rámci téměř shody zobrazovaného se zobrazovaným, pokud jde o jejich smyslovou věrohodnost. Druhá možnost je potom v tom, že lidské tělo se trvale chápe právě jenom jako materiál a vším, všemi prostředky a způsoby se zdůrazňuje umělost, tedy tak říkajíc ne-přirozenost zobrazení, jež takto vzniká. Od počátku až do konce je tu lidské tělo vypojováno ze souvislostí přirozených „forem života" a je používáno jako nositel znaku, jenž existuje pouze v kontextu určitého společenského komunikativního systému.

První podoba herectví je nejvíce rozšířenou podobou herectví českého amatérského činoherního divadla a vytváří – nebo *výrazně spolutvoří – jeho tradiční rovinu.* (Je to zvláštní, ale v našich úvahách o tradičnosti a netradičnosti na herecký komponent často, přečasto zapomínáme; přesto, že od něj vycházejí *steré nitky, které* tvoří hranice metody činohry, její možnosti nově, jinak nebo tradičně odrážet skutečnost.) A budiž také rovnou řečeno, že tato podoba potřebuje – naléhavě potřebuje – ke svému bytí přirozený jazyk, slovo. A že naprosto zákonitě se jí tohoto materiálu dostává z dramatického textu, dramatické literatury, ze slovesného subsystému.

Naproti tomu princip autorství vyzdvihující tak důrazně svébytnost jevištního subsystému a zařazující literaturu, slovesný subsystém jenom jako součást tohoto subsystému, vlastně součást podřízenou, nutně musí hledat i svébytnost herectví; jeho obnaženou umělou, znakovou polohu. Zní to pěkně na papíře, teoreticky. Ale o to horší a složitější je to v praxi. Především proto, že takové herectví vyžaduje dokonalé ovládnutí *těla, všech jeho pohybových výrazových možností.* A nejen to. Je tu ještě další velký problém, jenž opět souvisí s principem autorství. Nazvěme tento problém pracovně, *prozatímně problémem naprosté* vnitřní – opakuji vnitřní – autentičnosti herce.

Bez ní je vlastně vskutku nové, jiné herectví divadla stojícího na principu autorství, nemožné. Neboť jedině díky jí vzniká osobnostní postoj herce k problému, o němž se hraje. A tak se tedy i herec stává poté spolutvůrcem původní informace závislé na jevištním subsystému. Zkrátka a dobře: na jedné straně toto herectví vyžaduje proměnu, transformaci materiálu lidského těla do umělé roviny, na straně druhé však rovněž nejpřirozenější a nejvlastnější, zcela původní a originální postoj, vztah herce jako neopakovatelné individuality k objektivní realitě, o níž chce a musí hrát, vypovídat.

Cesty k řešení tohoto problému existují *různé. Přiznejme si ovšem, že naše divadlo* autorského principu je zatím nejvíce odkrylo a vstoupilo na ně mimo oblast činohry. Aniž bych se pouštěl do složitých a celkových rozborů, *připomínám třeba jenom* některé loutkářské amatérské soubory. V loutkovém divadle totiž dualismus herectví – člověk plus loutka – dovoluje naprosto zřetelně oddělit nositele umělého komunikativního znaku (loutku) od přirozeného hereckého subjektu. A tak se velice často loutka – figurativní i nefigurativní – stává jediným a velice účinným znakem, zatímco subjekt herce vyjadřuje naplno onu vnitřní autenticitu, postoj ke skutečnosti. Je to jistě trochu zjednodušené, ale skutečně nechci zabíhat do podrobností. Jde mně jenom o to ukázat, proč naše amatérské loutkářství má několik vynikajících souborů, které už přinesly a jistě ještě přinesou mnohé podstatné podněty do vývoje českého amatérského divadla jako celku. A také proč třeba některé nejsilnější a nejpůsobivější okamžiky představení hry Vyber si, synku vodňanské Šupiny jsou spojeny právě s postupy loutkového divadla. A koneckonců – proč i už vzpomínaná inscenace Hrabalových Ostře sledovaných vlaků pardubického Mladého divadla sáhla rovněž do této oblasti a čerpala z jejich podnětů.

Přitom situace v amatérské činohře je komplikovanější ještě o to, že tu stále velice silně působí tradice prožívání jako elementárního a *prazákladního zdroje oné* vnitřní autenticity. Což ovšem neplatí jen pro amatérskou činohru. Jedna z cest k řešení onoho dilematu, které jsem popsal, je třeba v herectví brechtovském. Leč jak víme, k němu si české herectví hledá cestu jen krajně obtížně, protože se v něm o prožívání nedá opřít. Takže: o nutnosti hledat jiné cesty herectví mnozí vědí, další se k tomuto vědomí propracovávají. Ale zatím jsou – pokud jde právě o činohru – teprve na začátku těchto cest.

Jednu z nich otevřelo na Hronově 85 i pražské Anebdivadlo svým představením Lorenzaccia. K. Fixová a M. Schejbal vydatně a podstatně upravili původní text Mussetův, začátek všeho je zase v dramaturgicko-režijní koncepci. A je-li co kladem této koncepce, pak je to snaha dát touto *úpravou možnost pro zcela specifické a* zvláštní využití hereckého materiálu. Jistý velice přesně hierarchizovaný a roztříděný svět společenských vrstev, za nímž úprava *hlavně mířila, měl najít i výraz v umístění* a pohybu herců na jevišti. Říkám to schválně takto, neboť znakovost lidského těla jako materiálu herectví tu neměla být dosažena *vlastní organizací tohoto materiálu* ze sebe sama, ale vazbou k jiným komponentům jevištního subsystému – zejména k jevištnímu prostoru. Ti, co skutečně vládnou, jsou nahoře, ti, co se na *vládnutí* podílejí, jsou ve středu a ti, kteří jsou ovládáni, jsou dole. Je to snadno pochopitelné a sdělné. Ale co dál? Toto schéma jevištní se – bohužel – stalo i schématem myšlenkovým. Je-li v čem velikost Mussetova originálního textu, tak v tom, že v nesmírné dynamice ukazuje společenské zápasy lidí, individualit. Shakespearovská inspirace velkého romantického básníka je tu více než citelná. A všechno tohle v onom schématu představení Anebdivadla vymizelo. Zůstala jen statická a stále se opakující myšlenková konstrukce, jejíž původ byl a je v onom neproměnném schématu, kterým se herec stával znakem.

Byli bychom nespravedliví, kdybychom nekonstatovali, že tato práce s hereckým kompontem prozrazovala záměr dospět úhrnem k jistému širšímu společenskému záběru. Ale – dá se společenská realita vtěsnat do schématu, jenž je diktován jaksi zvenčí, záměrem uměleckým? A dá se tato realita zobrazit – řečeno s Brechtem – jako neproměnná, nezměnitelná? Jsem hluboce přesvědčen, že Anebdivadlo si tyto otázky také položilo a pochopilo, že otevřená znakovost herectví nemůže znamenat předem stanovené abstraktní racionální schéma, do něhož je herec jako do předem připraveného kadlubu naléván. Ostatně – má i ve svém představení Lorenzaccia jeden příklad, jenž dokazuje, že cesta vede jinudy.

Myslím tím Kardinála, jehož hrála Kateřina Fixová. Nepochybně, že tato mužská postava hraná naprosto vážně – a dobře – ženou působila do značné míry jako schválnost. Ale posuzuji-li celek představení právě na základě pokusu o znakovost herectví, potom už to taková schválnost není. Neboť *ona nepřirozenost* tělesnosti měla zdůraznit umělost a vlastně vytvořit model nikoli živého člověka, ale jednání určitého typu v rámci zobrazovaných společenských vztahů. *Vlastně tu došlo k velice zvláštnímu* – když už jsem dvakrát vzpomněl Brechta, vzpomenu jej i potřetí – zcizení. Neměli jsme vnímat smyslovou věrohodnost konkrétní *individuality, ale informaci o jisté* společenské skutečnosti jako její obraz.

Což se také dost podařilo. Jenže – tím, že herečka má už svou tělesností dánu průkaznou umělost, markantní znakovost, může značně přestupovat hranice schématu, do něhož se musí stále úporně včleňovat herci další. Hraje tak daleko svobodněji, plastičtěji, dynamičtěji a hlavně: přestupuje to schéma tím, že je svým individuálním jednáním vlastně rozrušuje. A tím také existuje v jiném řádu, než je celkový záměr inscenace. A proto ji o to silněji vnímáme jako cosi jiného; jeví se jako schválnost.

Ale jak už jsem napsal, je to jistý příklad. Nechápejme to jako příklad hodný následování, ale jako příklad, jenž teoreticky i prakticky může vést k jedné z cest, jak hledat a realizovat jiné herectví, které si princip autorství v divadle vyžaduje. Jistě – divadlo, jeviště a chcete-li režie může bohatě a plně využí umělosti jevištního prostoru a *umístění* i pohybu herců v něm, aby zdůraznilo a uvolnilo umělost hereckého materiálu. Převedlo jej takto do společenského komunikativního systému, v němž nabývá *jiných souvislostí.* Ale nemůže tak činit za tu cenu, že zbaví herce jeho vnitřní autentičnosti, jeho možností projevit vlastní postoj. Že jej vsune do schématu, které herec za každou cenu dodržuje. Tato umělost a znakovost musí zároveň otevřít prostor pro realizaci původní informace, která se rodí jenom z herce, z jeho osobnosti. Chcete-li jinak: ona celková znakovost a umělost hereckého materiálu je předpokladem pro svobodnou tvořivost každého z herců.

Inscenace Anebdivadla vlastně vyřešila jenom jednu stranu té rovnice, o níž jsem mluvil. Objevila pouze jednu z možností, jak dojít k tomu, že herecký materiál pozbude své přirozené tělesnosti. Druhou stranu rovnice už nevyřešila. Odtud vyplývají její všechny problémy. Ale i tak měla své místo na 55. Hronově. Neboť přes všechnu svou problematičnost zmnožila mapu cest, po nichž se dnes ubírá naše amatérské divadlo.

JAN CÍSAŘ

*Divadlo AHA! MěKS Lysá nad Labem, A. P. Čechov — Miroslav Pokorný: Svůj k svému*

# SADSKÁ 1985

**Posledním listopadovým dnem končila loni v Sadské XI. soutěžní přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Nymburk. V šesti dnech uvedlo sedm souborů osm představení. Sedm představení sehrály soubory nymburského okresu a jednu inscenaci přivezl hostující soubor na závěr přehlídky.**

V nesoutěžní části přehlídky se představily dva soubory. Domácí Klicpera uvedl pohádku V. Nováka a S. Oubrama Vodník Mařenka v režii Josefa Němečka a celovečerní inscenaci hry M. Mihury Maribel a podivná rodina v režii Adolfa Řeháka. Druhým byl mladoboleslavský Kolár, který se představil Euripidovou Ifigénií v Aulidě v režii Jindřicha Procházky, která měla u publika velký ohlas a byla příjemnou tečkou za přehlídkou.

V soutěžní části bylo sehráno pět představení. V kategorii loutkářských souborů dospělých se soutěže již tradičně zúčastnil Kohoutek OB v Sadské. Režisérka Eva Sommerová si pro své inscenování vybrala text V. Provazníkové Petruška a Baba Jaga, který je volnou parafrází ruské lidové pohádky. První obtíže realizace pohádky tkví už v samotném textu, který je značně epický. Tím bylo představení evidentně předznamenáno. Přičteme-li skutečnost, že se v souboru objevily nové tváře, bylo představení ve všech složkách ve stadiu rozpracovanosti.

Další čtyři inscenace patřily do kategorie divadelních souborů dospělých. Nováčkem přehlídky byl soubor AdiE. H. DKŽ Nymburk, jehož doménou je poezie (účast na Wolkrově Prostějově 1985). Režisérka Eva Hrubá zpracovala scénickou montáž z ukázek děl autorů V. Šikuly, K. Maříka a L. Ferlinghettiho a uvedla ji pod názvem I + I =. Záměr souboru, poctivá snaha sdělit divákovi angažované protiválečné téma, nevyšel. Divák sice záměr inscenátorů vyčetl, ale forma, kterou soubor zvolil, mu neposkytovala potřebný klíč k významuplnému vnímání. Zásadní problémy se objevily už v montáži vybraných textů, což se dále projevilo při samotné realizaci. Výsledek byl nejasný, zahlcený a tudíž nečitelný. Proto nenastala ani komunikace mezi jevištěm a hledištěm.

DS Hálek DKŽ Nymburk přivezl do Sadské inscenaci hry K. Čapka Matka v režii ing. Františka Málka. Soubor nastudoval tuto hru u příležitosti 40. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou a 125. výročí založení divadelního souboru Hálek. Režie uvedla hru v celém rozsahu Čapkova textu (nepodstatné škrty), své největší úsilí však věnovala autentické, realisticky hodnověrné scéně, kvalitě zvukové kulisy a práci se světly. Této snaze však nebyla adekvátní herecká práce. S výjimkou úctyhodného výkonu Marie Kubáčkové jako představitelky Matky. U vědomí toho, že (až na jednoho) byli představitelé „synů" herci—začátečníci, jsou ostatní herecké postavy spoutány velmi „úsporným" aranžmá, nemají propracované charaktery, vztahy mezi sebou. Řada problémů je i ve výstavbě jednotlivých situací představení. Tím je poznamenán rytmus, objevují se hluchá místa s odmluveným textem. Představení nabývá monotónnosti a působí vlekle.

Divadlo AHA MěKS Lysá nad Labem uvedlo autorský text Miroslava Pokorného na motivy několika aktovek a povídek A. P. Čechova Svůj k svému. Základem inscenace je svatební hostina, od které se odvíjí myšlenkově bohatá montáž, směřující k jednoznačnému odsouzení lidské hlouposti, sobectví, omezenosti, maloměšťáctví a nevnímání se navzájem. Jako základní režijní princip zvolil režisér Miroslav Pokorný jevištní stylizaci, která mu umožnila určit charaktery postav, motivovat jejich jednání. Zvolený přístup stylizace postav klade na herce velké nároky. Důslednější uplatnění tohoto principu je další možností docílit ještě přesvědčivějšího sdělení, které se uskutečňuje výsostně moderními divadelními prostředky. V inscenaci Svůj k svému jsme viděli další kvalitativní vzestup souboru, který je dobře vybaven po stránce herecké, pěvecké i pohybové. S touto kvalitou sounáleží i podstatná hudební složka a scénografické řešení inscenace.

Posledním soutěžním představením byla inscenace poděbradského souboru Jiří. V režii ing. arch. Jana Pavlíčka jsme zhlédli inscenaci hry současného polského autora Ireneusze Iredyńského Moderní jesličky, jejichž děj se odehrává v prostředí koncentračního tábora v posledních hodinách před osvobozením. Soubor uvedl tento filozoficky mnohovrstevnatý text v československé premiéře, u příležitosti 40. výročí osvobození. Inscenace zapadá do dlouhodobé linie práce poděbradského souboru, která pro svou jak ideovou, tak uměleckou kvalitu a náročnost přináší výrazné dramaturgické počiny a která je neodmyslitelně spjata s tvůrčí osobností režiséra souboru ing. arch. Jana Pavlíčka.

Inscenátoři, kteří vycházejí z textu předlohy, usilují o potřebné rozlišení tří základních rovin, jimiž je nahlíženo na zobrazovanou skutečnost. Ztvárnění těchto tří rovin prozatím nevychází tak, jak ho zjevně předjímá inscenační záměr. Je tomu tak jednak zřejmě proto, že volba různorodých hereckých prostředků a jejich realizace v inscenačním tvaru vyžadují dlouhodobější práci, jednak proto, že herecká zkušenost jednotlivých členů souboru je velice různá (od zkušených po začátečníky). Pro větší čitelnost inscenace by zřejmě přispěla i přesnější expozice některých dramatických postav. Scénografické řešení inscenace podporuje inscenační záměr. Vedle velice pěkného hereckého výkonu Jaroslava Koloděje v dvojroli Dozorce — Velitel jsme byli svědky neotřelého a pro diváka přitažlivého pohledu na mnohokrát ztvárněné téma. Poděbradská inscenace provokujícím způsobem nutí diváka k zamyšlení nad smyslem lidského bytí a silami, které ho ovlivňují.

XI. přehlídka amatérských divadelních souborů okresu Nymburk byla v loňském roce vyhlášena na počest 40. výročí osvobození. Tento fakt evidentně ovlivnil i dramaturgický výběr titulů, se kterými se soutěžící soubory v Sadské představily. Základem všech soutěžních inscenací bylo dosažení vysoké ideové úrovně a snaha o její převedení do adekvátního a působivého jevištního tvaru, což se ne všem podařilo.

Důležitým a pozitivním rysem přehlídky byl výtvarný autorský podíl na zpracování vybraných předloh, zejména u Divadla AHA! z Lysé nad Labem. Přehlídka ve většině případů dokumentovala kvalitativní růst soutěžících souborů. To dokazuje, že ani soubory nymburského okresu nezůstávají pozadu za současným vzestupným trendem amatérského divadla.

**MILUŠE STROTZEROVÁ**
FOTO PAVEL HONC

# Čtyřicet let Impulsu

Objevili bychom jistě i letitější soubory a dost jejich vrstevníků, protože v roce 1945 se rodily profesionální i ochotnické soubory jako houby po dešti. Většinou však neprošly zkouškou času a nepřežily v takové aktivitě. Nevyvíjely se s takovým smyslem pro realitu a nakonec i převratně se měnící poslání amatérského divadla. Vítkovický divadelní soubor za čtyřicet let své působnosti uvedl skoro tisíc představení pro čtvrt miliónů diváků, několikrát změnil jméno, prodělával menší i hlubší krize, ale vždy si uměl stavět náročnou laťku.

Již první porevoluční léta volala po radikální proměně ochotnického divadla, vyžadovala nový typ souborů a tvorbu směřující k socialistické výstavbě. Tuto základní proměnu poslání ochotnického divadelnictví si vítkovický soubor vyřešil již svým zrodem. Podle jubilejní ročenky k 40. výročí souboru zformoval se roku 1945 jako Zábavný kroužek při ROH Vítkovických železáren, který brzy slučoval další mládežnické kolektivy železáren. Vznikl tedy jako odborářský soubor mamutího ostravského závodu s jasnou představou o politické agitační úloze.

Spitzerova Sklárna, patrně první doložené představení Vítkovických z roku 1948, dosáhlo sta repríz a plnilo dobře agitační poslání. Ústřední rada odborů vyslala proto soubor do Bulharska, aby tam se Sklárnou reprezentoval naše ochotnické divadlo. Roku 1948 zhlédlo představení 20 750 diváků, počet, který již nebyl a nebude překonán. Není bez zajímavosti, že po tomto vzletu nastal v následujícím roce 1949 útlum, soubor měl jen 900 diváků, nejnižší počet, jehož, doufejme, také už nebude dosaženo. Jde tu však o dost příznačný jev v historii souboru; po velkém vypětí, jaké znamenaly zejména zájezdy do zahraničí (po Bulharsku hlavně Vídeň 1962) nebo hronovská vystoupení (zejména 1956 a 1974), nastává jisté ochabnutí, oddech, sbírání nových sil.

Kolem roku 1950, kdy se vytvářely závodní kluby ROH a byly rušeny samostatné divadelní spolky, získal Divadelní soubor při ZK ROH Vítkovických železáren sloučením se soubory Havlíček a Tyl 150 aktivních členů. Soubor si bez nezdravého sebeuspokojení vytyčil cíl: neustupovat od angažovaného divadla, ale jít nekompromisně za kvalitou.

Dosáhl toho již v období let 1950—1963. Poměrně rychle se zformoval kolektiv, který pracoval soustředěně, s ctižádostí dosahovat maxima. Přesvědčoval velkou aktivitou (roku 1954 uvedl 49 představení, která zhlédlo 13 200 diváků, roku 1955 to bylo 41 představení a 13 200 diváků, roku 1962 dokonce 55 představení a 15 350 diváků) i uměleckými výsledky. Nejpřesvědčivěji se soubor představil na 25. a 26. Jiráskově Hronově. Při svém debutu v nejvyšší ochotnické soutěži roku 1955 zvítězil se Stehlíkovou hrou Nositelé řádu a o rok později získal se Stehlíkovou Selskou láskou druhé místo. Soubor se pak ještě sedmkrát zúčastnil Jiráskova Hronova.

Dramatik M. Stehlík se tak stal autorem vítkovického souboru, který roku 1960 nastudoval ještě jeho Mordovou rokli. Stehlíkovy hry Selská láska a Nositelé řádu (25 a 24 repríz) byly vedle Haškova Dobrého vojáka Švejka (27) nejhranějšími tituly období. Stehlíkovy hry nastudoval režisér F. Arleth, na němž spočívala vedle B. Černého hlavní tíha režie. Rovněž Vítkovické divadelní žatvy, založené roku 1954, podávaly až do roku 1967 svědectví o koncepčnosti práce. V padesátých letech vznikl při souboru také kolektiv mladých, který se věnoval divadlu pro děti a toto usilování si s výjimkou let 1965—1966 zachovalo kontinuitu dodnes.

V té době došlo též k užším kontaktům s profesionály ze Státního divadla v Ostravě, kteří souboru pomáhali hlavně jako uměletčí poradci. Nejaktivnější z nich byl ředitel V. Hamšík. Dlouhá léta spolupracoval se souborem i scénograf V. Šrámek. Spolupráce s profesionálními umělci se postupně jevila jako nezbytná pro další růst souboru. Není ostatně pochyb o tom, že jeho úspěšná tvorba probíhala až s epigonskou závislostí na vzorech profesionálního divadla.

Tento stav trval i po roce 1962. Ustálené formy kamenných divadel s jejich vyspělou profesionální technikou byly pro soubor povzbudivějším vzorem než první pokusy malých jevištních forem, které se objevily již na 28. Jiráskově Hronově roku 1958. Soubor tehdy platil za obecně uznávaný divadelní kolektiv a za své výsledky byl odměněn roku 1962 a 1969 zájezdy do Vídně a roku 1966 výměnným zájezdem s družebním souborem Traktorového závodu F. E. Dzeržinského ve Volgogradě, kde sehrál Čapkovu Bílou nemoc v režii B. Černého a Haškova — Fenclova Dobrého vojáka Švejka v nastudování F. Arletha.

Léta 1963—1965 znamenají pokles v aktivitě a někteří členové opouštějí soubor. Dramaturgie, stále příznivá domácí tematice, se obrací již méně k současnosti. Patrně z obavy o návštěvnický ohlas. V jeho zájmu, jako s diváckou jistotou, kalkuluje dramaturgie od roku 1964 s veseloherními předlohami.

Ani v sedmdesátých letech se obraz dramaturgie nemění, protože starost amatérského divadla o diváka ještě narůstá. Stále naléhavěji se objevují znepokojivé, ale zároveň inspirativní otázky o skutečných možnostech a poslání amatérského divadla. Nový byl v repertoárové politice jen zájem o slovenské hry. Jako nejúspěšnější z nich se prosadila inscenace Tajovského Ženského zákona v režii B. Křenovského, který v letech 1968—1977 vykonával funkci uměleckého vedoucího souboru a ovlivňoval jeho činnost jako režisér, odchovaný realistickou školou. V těchto letech se soubor dostává třikrát na Hronov (1970, 1973, 1974), roku 1974 opakuje s Ženským zákonem zájezd do Vídně a jeho účast na přehlídkách a festivalech v kraji je v tomto období nejpočetnější. Roku 1975 obdržel od ministra kultury čestné uznání za dlouholetou angažovanou činnost.

Proměnu ve stylu práce přineslo teprve období kolem roku 1980, kdy soubor přijal i nové jméno — Impuls, divadelní soubor DK ROH Vítkovic. S režisérem ostravské televize A. Müllerem, novým uměleckým vedoucím, přišlo i několik členů zrušeného hrušovského souboru M. Vantuchová, D. Zakopal, který se začal uplatňovat i jako režisér, E. Zakopalová, O. Kubečka, H. a S. Rychečtí a další. Ovlivnili způsob práce — cestu k osobité specifičnosti tvorby, autentickému herectví a jeho podílu na ideově umělecké koncepci.

Prvními průkaznými výsledky se staly v Müllerově režii satiricky pojatá Gogolova Ženitba, s níž se soubor prosadil na VIII. národní přehlídku ruských a sovětských her ve Svitavách a Preissové Gazdina roba v nastudování B. Křenovského. V souboru nastal zákonitý pohyb. Někteří ze starších členů Impuls opustili, ale ti nejvytrvalejší se dále uplat-

*Alois Müller: Kapka rosy. Režie Alois Müller, scéna Saša Rychecký (1982)*

ňují — zejména R. Franková, M. Malá, K. Šeděnková, Č. Halška, poslední ze zakládajících členů a dlouholetý organizační vedoucí. Po něm převzal tuto funkci roku 1982 R. Kohut, osvědčený herec souboru.

Müllerova inscenace jeho vlastní hry Kapka rosy (1982) sledovala záměr, aby si všechny generační složky obměněného souboru ověřily své možnosti, aby ještě nezkušená mladá směna dostala výraznější příležitost. V tomto roce dosáhl Impuls nejvyšší aktivity od roku 1962. Sehrál 48 představení, které vidělo 11 450 diváků. Nezasloužilo se o to pouze 20 repríz Kapky rosy, ale i 28 dětských představení Grymových Bubáků v režii A. Rycheckého, který se vedle režiséra A. Müllera rychle vyvíjel jako osobitý výtvarník. Přes experiment s přehodnocením již klasického Šrámkova Měsíce nad řekou současným nazíráním šla pak přímá cesta k Aristofanovým Ptákům (1985), kteří dovršili předcházející hledání v novém prostředí loutkové scény DK VŽKG, která svým typem a rozlohou se jeví být ideálním řešením pro současné snažení souboru, jemuž nabízí bezprostřední kontakt s divákem.

Dnešní pracovní skupinu tvoří 42 aktivních členů, 18 mužů a 24 žen v průměrném věku 33 let; 19 členů souboru do dvaceti let tvoří 54 proc. celkového stavu. Dalších 15 členů nedosáhlo ještě padesátky a starších je pouze 8. To dokládá, že s obtížným problémem omlazování souboru, dnes jedním z nejvážnějších, se Impuls se zdarem vyrovnal. Usilování o nový styl, o tvořivou tvář zasáhlo samozřejmě a bude zasahovat i do vnitřního života souboru, nedopřeje mu mnoho sebeuspokojivého klidu. Protože diferenciace amatérského divadla, hledání nových postupů, nových výrazových a stylových prostředků, to je nepochybně hledání bez konce.

Po premiéře Aristofanovy hry Ptáci v listopadu 1985 se uskutečnilo u příležitosti 40. výročí založení Impulsu malé setkání s vedením DK ROH Vítkovic. Ředitel Drahoslav Váňa na něm členům souboru poděkoval za dosavadní práci a předal čestná uznání těm nejzaslouženějším. Nejvyššího ocenění se dostalo jedinému, dodnes aktivnímu zakládajícímu členu souboru Čeňku Halškovi. Díky jeho obětavosti při vedení archivu souboru mohla být vydána výroční brožura a ve výstavním kabinetu DK ROH Vítkovic uspořádána výstava Impuls 1945—1985.

**MILOŠ ZBAVITEL**

FOTO ARCHIV SOUBORU

*Aristofanes: Ptáci. Režie Alois Müller, scéna Saša Rycheckýý (1985)*

# Tisíceronásobný Miroslav Částek

V době, kdy se začíná připravovat už třetí přehlídka divadla jednoho herce v Chebu, která bude mít termín v září 1987, a kdy i v okruhu zájmové umělecké činnosti se objevují kromě diskusí i první vlaštovky tohoto oboru, leží před námi pozvánka na 1000. vystoupení brněnského Miroslava Částka. Připravil mu je Sdružený klub ROH ve Velkém Meziříčí na 30. ledna 1986, který už v minulosti uspořádal „částkovskou přehlídku divadla jednoho herce".

Interpret provedl nejnovější pořad Přednáší profesor Parkinson s využitím textů autora slavných zákonů, koeficientu neschopnosti i zákona samoprovozu, dokládajícího, že každá instituce, která zaměstnává více než sto lidí, je soběstačná, může fungovat sama pro sebe a nepotřebuje styk s veřejností. Úspěch pořadu, kde se diváci setkávají s oblíbenými texty, které jsou i po novém vydání v knihkupectvích beznadějně vyprodány, dokládá i vtipnost Částkova přístupu ve spolupráci s režisérem Stanislavem Mošou.

A to už Miroslav Částek pracuje na dalším titulu, který si textově připravil sám a nazval jej Košile šťastného člověka. Hrdinou je padesátiletý výtvarník, který se při léčení na oční klinice zaměří na vytváření radosti pro malé pacienty a přednáší jim pohádky Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena. A v této blahodárné činnosti neustává ani pak, když už ví, že důvodem dalšího zhoršování zdravotního stavu je nevyléčitelný nádor. V těžké situaci vypráví legendu o králi Kroisovi, který chtěl na šťastném pastýři, s nímž se v horách setkal, aby mu daroval košili. Daru se však nedočkal — pastýř žádnou košili neměl, ale nevadilo mu to ve štěstí.

Chystaný pořad bude už v Částkově tvůrčí činnosti v oblasti divadla jednoho herce v pořadí dvaadvacátý. První pořad — Újezdní Hamlet z díla Antona Pavloviče Čechova měl premiéru už v roce 1968, tedy v době, kdy Částek učinil odvážné rozhodnutí opustit půdu kamenného divadla a věnovat se divadlu jednoho herce jako celoživotnímu poslání. Zásluhou Supraphonu je zachován jeho Újezdní Hamlet na desce, stejně jako kabaretní tvar Ožeň se, bratře, v němž se publikum setkává s poezií i písněmi na texty F. Gellnera, S. K. Neumanna, Fr. Šrámka a J. Macha a s nímž Částek získal 1. cenu na Neumannových Poděbradech v r. 1972.

V dalším vývoji si upravoval silně dramatické texty (Andrejevova Fixní idea, Merleho Smrt je mým řemeslem — v Částkově přejmenování Jak se hájí kat), nebo vhodné texty našich předních autorů: J. Hašek — Švejk, K. Poláček — Hráči, K. Čapek — Obyčejný život. Vrcholem jeho tvorby a interpretace ve spolupráci s J. Hlaváčkovou byl Kejklíř, v němž se vrátil k postavám svých středověkých předchůdců — jokulátorů, žakéřů a kejklířů v rozpornosti doby za husitských válek.

Částek dovede čerpat z oblasti folklóru domácího i zahraničního, jak to dokázal Ve velikém hlídači stád nebo nejnověji v pořadu Slyšte píseň o tom mordu, příběhu o zpěváku kramářských písniček na motivy povídky Františka Langera. Sugestivnost výkonu Miroslava Částka v pořadech tohoto typu se znovu osvědčila na přehlídce divadla jednoho herce v Chebu na podzim loňského roku, kde na závěr celý sál s chutí zpíval píseň o Fridolínovi.

Tisíc představení divadla jednoho herce už je skutečně velká bilance, když si uvědomíme, že většinou vystupuje Miroslav Částek na zájezdech po českých a moravských městech, kde se vytvořila obec jeho příznivců a přátel jeho umění. Slavil úspěchy i na polských festivalech divadla jednoho herce, tedy v zemi, kde má tato forma široké interpretační i autorské zázemí nejen mezi profesionály, ale i mezi amatéry a kde se pořádají burzy na nové pořady tohoto typu.

Velmi dobrým počinem bylo před časem vydání textů, které Miroslav Částek interpretuje, péčí Okresního kulturního střediska v Blansku, v rozsahu 13 titulů. K pořadu Ožeň se, bratře, je připojen i výběr z Minutových románů vynikajícího vídeňského novinářského beletristy Petra Altenberga, který dokázal na malé ploše textu zachytit celé lidské osudy.

Na setkání s Parkinsonovými texty je zajímavá i skutečnost, že dnes pětasedmdesátiletý autor dal Miroslavu Částkovi souhlas k uvádění díla na pódiu s připojeným obdivem, že má odvahu s ním na pódiu bavit lidi a udržet jejich pozornost. A tak se stal Miroslav Částek držitelem práva na další originalitu našeho divadla jednoho herce, což byl od Parkinsona ten nejlepší dárek k jeho výročí, vyjádřenému v počtu setkání s diváky. **(ku)**

# Konkurs aneb Proč přijímá Soubor na baterky?

Jednoho dne na sklonku minulého roku se objevila ve Večerní Praze malá noticka: „Soubor na baterky vypisuje konkurs pro zájemce o amatérské divadlo. Volejte číslo . . .“ Zavolal jsem tedy dotyčné číslo a získal jsem potřebnou informaci: Přijďte za dva týdny do klubovny ZK Tesla Karlín, kde se bude konkurs odbývat. Dostavil jsem se bez nároku, abych byl přijat. Ale viděl jsem, slyšel jsem a dozvěděl jsem se hodně zajímavého. A o to se s vámi teď podělím.

Klubovna je prostorná, v rohu klavír, na stěnách trofeje kulturní i sportovní. Na jedné straně volný prostor, na druhé židle, které se zvolna zaplňují adepty amatérského herectví. Je jich záhy přes dvě desítky. Vyplňují malé dotazníčky. Žádná byrokracie. Jméno, věk, adresa. A pak dvě důležité otázky: Hrál(a) jsi už v nějakém souboru? Proč chceš hrát amatérské divadlo? Čtu ty lístky. Jen málo z těch více než dvaceti zájemců už má zkušenosti z jiných divadel. Jiné lístky nesou jednoduchá přiznání: Recitovala jsem na soutěži, každý rok dělám mikuláše, hrála jsem divadlo ve škole . . . A odpověď na poslední otázku se vzácně shoduje: Protože by mě to asi bavilo. Líbilo by se mi to. Chtěl(a) bych to zkusit . . .

Samotný konkurs může začít. Jsou tu oba režiséři Souboru na baterky, Ivan Slavík, jeden ze zakládajících členů souboru a režisér většiny dosavadních inscenací, a ing. Martin Chmátal, v jehož režii vzniká nová hra na motivy povídky O. Henryho Romance čumilů. Je tu Pavel Betka, další ze zakládajících členů, a Alena Nestávalová, stavební projektantka, která spolu s M. Chmátalem byla účastnicí Klubu mladých divadelníků, pořádaného v rámci Jiráskova Hronova.

„Tam jsme se vlastně začali lépe orientovat, kudy by se mělo ubírat naše amatérské divadlo. Pochopili jsme, že jsou tu mnohem širší možnosti, než jakých jsme dosud využívali. Jsou tu perspektivy autorského divadla, k němuž jedna z cest by mohla vést přes vlastní úpravy textů. Což je příklad třeba právě O. Henryho a naší připravované hry. Proto jsme začali v souboru tyto myšlenky prosazovat a dostali jsme k tomu příležitost,“ shodují se oba účastníci KMD.

Dvě desítky adeptů amatérského herectví se zatím připravují. Každý přednese vlastní ukázku, báseň, scénku, monolog, s čím prostě přišel. (Někteří se dostavili s prázdnýma rukama a bez představy, co se od nich bude vyžadovat, ale knížek na pozdní výběr je tu dostatek.) Druhý úkol zadají režiséři, úryvek básničky známých autorů. Třetím úkolem je jednoduchá etuda a pak ve skupině pohybovka, kterou řídí M. Chmátal a z níž má získat malá porota představu o pružnosti, citu pro rytmus a fyzických schopnostech zájemců.

Co je vlastně Soubor na baterky, který působí už od roku 1979 a jehož zřizovatelem je ZK ROH Tesly Karlín? Vznikl jako mnoho jiných kolektivů, které se množí štěpením jako améby. Pár jedinců, pracujících ve vinohradském ochotnickém spolku Máj, chtělo dělat divadlo jinak. Bylo jich osm a ti se tedy osamostatnili. Našli v Tesle zřizovatele, dali si trochu ironický, trochu sebekritický název Soubor na baterky a začali studovat i hrát. Uvedli Brdečkova Limonádového Joea, Suchého a Vyskočila Fausta a Markétu, Zelenkův Bumerang, ten se hraje na zdejší scéně dodnes, a začalo se s přípravou Slaměného klobouku v úpravě M. Horníčka.

„V tom hraje fůra lidí. Neměli jsme na obsazení. Tehdy přišlo do souboru šest nových lidí. Studovali jsme hru dlouho, táhlo se to skoro tři roky. Inscenace se nakonec uskutečnila, uvedli jsme ji i na Pražské přehlídce amatérských souborů na Chmelnici v roce 1984. Nezískali jsme žádné ceny, jen rady a kritiku, ale už to byl úspěch souboru, že jsme dovedli tohle dílo do konce,“ říká ing. Martin Chmátal, povoláním chemik.

Dodejme, že souběžně s tím nastudovala Marie Blažková, vedoucí souboru, pohádku Kouzelné jablíčko, kterou napsala spolu se svým manželem. Uvedli ji na přehlídce her pro děti v Paláci kulutry v Praze a rovněž ji hrají dodnes, hlavně pro mateřinky.

„O pohádky je nouze, kulturní střediska je potřebují a tak naše pohádka dosáhla už nejméně třiceti repríz. Byli jsme s ní i mimo Prahu, v Jánských Lázních, v Jílovém, Počernicích atd. Hráli jsme ji také v Domě dětí na pražském Hradě. Pohádek se ovšem nevzdáváme ani pro budoucnost,“ shodují se mladí tvůrci.

V roce 1984 začali v Souboru na baterky studovat Dona Quijota podle Lunačarského. Hra se nedokončila, snad právě pro poznání, že i amatérské divadlo musí klást především důraz na myšlenky a jejich sdělnost, než na výlučnost formy.

Pak tedy přišel nápad připravit autorskou hru na námět O. Henryho. Autorem textu byl M. Chmátal.

„Řekněme, že jsem přinesl základní myšlenku, kterou jsem už částečně rozvinul. A teď ji kolektivně dotváříme, každý člen souboru může přijít se svým tvůrčím podílem. Herce to baví a tak vzniká skutečně kolektivní dílo. Chceme hru uvést ještě v prvním čtvrtletí 1986 a pak připravujeme Hrubínovu Krásku a zvíře, která by se měla realizovat do konce divadelní sezóny,“ vypráví M. Chmátal.

V sálku závodního klubu je směs netrpělivého očekávání, snad trochu vzrušení, ale i zvědavost na něco neznámého a rozhodně nevšedního. Ti za spuštěnou deskou klavíru ještě studují se zájmem minidotazníčky.

„Kolik lidí chcete přijmout?“

„Počítali jsme se šesti, osmi. To ukáže výsledek konkursu, v Čumilech je takřka neomezený kompars s výrazovými úkoly. Tam mohou najít uplatnění všichni, kdo projeví zájem, pochopení a smysl pro kolektiv a spolupráci.“

„Kolik se jich přihlásilo?“

„Ke třiceti. I kdybychom jich přijali třetinu, případně polovinu, část jich časem odpadne, někteří se mohou uplatnit i v technice. To je také zajímavá a potřebná práce. Když se pozná kladný vztah k divadlu u členů techniky, a je tu talent, cesta na jeviště je vždycky otevřená. Hledáme hlavně mladé lidi a nadšence.“

Je to potřeba. Výpravu, kostýmy, vše si sami nejen navrhují, ale i realizují.

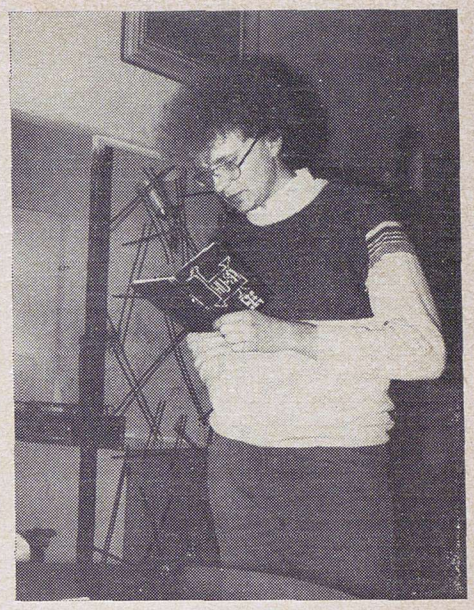
A už se představují první adepti. Tomáš Kadlec. Je mu třiadvacet. Student. Recituje Nezvalova Edisona. O rok mladší je Jan Baláž. Technolog. Přišel i s manželkou. Bohuslavu Rudolfovi je už sedmadvacet. Šestadvacet je Jaromíru Hoffmanovi. Je povoláním zedník. Stanislav Mikeš zase údržbář. Martina Kolská, studentka, má už zkušenosti s divadlem ze Sedlčan. Teď by ráda pokračovala v Praze. Monika Švihnosová je vychovatelkou, Saša Hejduková referentkou odbytu.

Někteří jsou ve svých výrazových prostředcích poněkud bezradní. Jiní trochu přehrávají, patos považují zřejmě za nutný předpoklad divadla. Ale všichni mají odvahu předstoupit před lidi a bez ostychu čekají na posouzení. Muži i ženy jsou – kupodivu – v rovnováze. Kolik je amatérských souborů, kde chybějí chlapci, jinde zase dívky. Tady je tedy nabídka uspokojující a vedení souboru může vybírat. Konkurs je zřejmě dobrý nápad a doporučeníhodný i jinde. Venku, ve velkých i menších městech. Vždyť přijít na výzvu zkusit štěstí v konkursu je docela přirozené. Mnohem

*Ti, kteří hodnotili výsledky konkursu*

*Martina Kolská už hrála divadlo v Sedlčanech. Tady recituje Nezvala*

*Jaromír Hoffman je povoláním zedník. Na konkursu při etudě*



*Texty, které zadávala komise, viděli konzultanti často poprvé v životě*

více odvahy vyžaduje přijít a nabízet se individuálně. Kolik lidí k tomu najde odvahu? Ti, kteří získávají pracně nové členy čas od času po jednom, by jistě neodmítli takovou příležitost. Takže, karlínský kolektiv tu přináší docela dobrý recept. Nenový, ale účinný, jak ukazuje průběh konkursu.

Přichází Monika Osmančíková.

„Všimla jsem si na vratech cedule o konkursu. Čekala jsem zrovna na tramvaj, která nejela... Tak to jdu zkusit..."

Už bude devět a stále ještě přicházejí další. Někteří předvedou požadovaný repertoár a odcházejí. S nadějí? Či s rezignací? Jiní skončí poslední část svého úkolu a zase se posadí, i když vědí, že se dnes nic nedovědí. Všechny soubor vyrozumí písemně. Ale sledovat současnou konkurenci považují zřejmě za prospěšné.

Mezi třicítkou a padesátkou nepřišel žádný zájemce. Doklad, že amatérské divadlo láká především mladé lidi? Chlapci jsou většinou dělnických profesí, děvčata kromě školy mají jiná povolání, od studentek přes administrativu po techničky.

Konkurs v Karlíně ukázal zájem. I určitou míru talentu. A tedy i možnosti. Nejen pro Soubor na baterky.

„Když získáte nové členy, udržíte si je?"

„Zapadnou-li do kolektivu, je to pravděpodobné. Chodíme společně na jiná amatérská divadla. I na profesionály. Ne proto, abychom je kopírovali. Chceme vycházet z textů a po svém je sdělovat divákovi. Nechceme se plést do repertoáru profesionálů, máme dnes už své plány. I ti noví v nich najdou uplatnění. A nejen na jevišti. Děláme i různé společenské akce na utužení kolektivu. Teď jsme získali od OPBH skladovací prostory nejen na divadelní fundus, ale rádi bychom je vlastními silami upravili na zkušebnu. Zatím zkoušíme v Tesle, vystupujeme v jejím divadelním sále. Ale zkoušet ve svém přece jen láká. Divadlo by nebylo odkázané na rozpis akcí s ostatními zájmovými kroužky. Upravit budoucí zkušebnu bude stát hodně práce a sil.

O diváky v tom malém divadelním sále U Zábranských, který patří Tesle, nemá divadlo nouzi. Už hráli i v Žižkovském divadle. Pro soubor se pořádají odborné semináře. Například herečka Luďa Marešová přednášela o jevištní mluvě, připravují se semináře o režii, dramaturgii, scénografii.

Konkurs skončil až pozdě večer. Nejde o to, kdo dostal nadějný lístek, že byl přijat. Nejde ani o to, kolik z nich u své nové záliby vydrží. Jde o pokus, který ukázal, že zájem o tvůrčí práci na amatérských scénách je. Jde o to podchytit ty, kteří mají často počáteční ostych ho projevit. Najít odvahu k prvnímu kroku, k tomu, aby řekli: Jsem tady a chci to zkusit. Příklad Karlínských ukázal, že tahle stará a v minulosti nejednou osvědčená cesta vede k úspěchu. A jejich příklad k následování. **(er)**

FOTO AUTOR

# Z prvního zasedání nového předsednictva ÚV SČDO

V Praze se sešlo 11. ledna na svém prvním zasedání po svazové konferenci předsednictvo ÚV SČDO. Program jednání byl neobyčejně bohatý. Byla zde projednána celá řada zásadních zpráv a informací. Především nové stanovy Svazu přijaté na konferenci byly již v prosinci minulého roku v potřebném počtu vyhotovení zaslány k registraci ministerstvu vnitra ČSR. O výsledcích tohoto řízení podá předsednictvo členům neprodleně zprávu.

Předsednictvo dále vzalo na vědomí, že 1. ledna 1986 vstoupila v platnost rámcová dohoda o spolupráci mezi Krajským kulturním střediskem v Plzni a Krajským výborem SČDO Západočeského kraje. Podle této dohody, jejíž platnost je stanovena na dobu 5 let, se budou obě strany v zájmu rozvoje ochotnického a amatérského loutkového divadla v kraji lépe informovat o pořádaných akcích, budou spolupracovat na jejich realizaci i při sestavování plánů činnosti v obou oborech ZUČ.

Letos v lednu podepsali tajemník ÚV SČDO Dr. Milan Kyška a tajemník ČÚV Svazu československo-sovětského přátelství Dr. Jan Havelka dohodu o spolupráci, která bude mít platnost do roku 1989. Obě strany se kromě jiného zavázaly se navzájem informovat o své činnosti v ZUČ. Při pořádání řady akcí budou obě společenské organizace úzce spolupracovat. Předsednictvo ÚV SČDO nově uzavřenou dohodu projednalo a schválilo.

Dále předsednictvo projednalo a schválilo zprávy o přípravě dvou významných Svazových akcí, jimiž jsou Pohárek SČDO a soutěž aktovek. Finále soutěže jednoaktovek proběhne v Želči u Tábora ve dnech 16. až 18. května 1986 (v tomto směru se opravuje datum zveřejněné v 11. čísle Amatérské scény — ročník 1985).

V návaznosti na svazovou konferenci SČDO a její závěry byla významná i zpráva o průběhu VI. celosvazové konference Svazu divadelních ochotníků na Slovensku, která proběhla 14. prosince 1985 v Martině. Zhodnotila práci organizace od poslední konference a přijala celou řadu významných dokumentů, především novelizaci stanov Svazu. Na konferenci byl zvolen nový třináctičlenný ústřední výbor. Novým sídlem organizace, jejíž název se úpravou stanov mění na Zväz divadelných ochotníkov Slovenska, je nyní Martin. Jednání konference se zúčastnil zástupce ÚV SČDO Bohumil Matula, který v diskusi vystoupil s pozdravným projevem.

Závěrem jednání předsednictvo ÚV SČDO schválilo návrhy na složení komise pro udělování Zlatého Harlekýna (Kokta — předseda, Weigová, Doležal, Hora, Ondráček, Kyška — náhradník), porot pro Pohárek a soutěž jednoaktovek. Předsedou smírčí rady byl ustanoven Dr. Kokta. **(psl)**

# AUREKO z Ostravy

*Záběr z inscenace Klec*

Ve třistatisícové Ostravě jsou jenom tři amatérské soubory, které se zabývají netradičním divadlem. O Bílém divadle se už několikrát psalo, vysokoškolský soubor Aproximace prosazuje výhradně autorské divadlo satiricko-kabaretního charakteru, a tím třetím souborem je divadelní skupina Aureko, jejímž zřizovatelem je obvodní kulturní středisko Ostrava 1. Název Aureko značí ve zkratce autorsko-recitační-kolektiv a v počátcích to byla především dramatizovaná poezie, která tvořila základ dramaturgie souboru. V roce 1977 to byl Potlesk pro Herodesa Josefa Hanzlíka, o rok později Věk slasti Petra Skarlanta.

Od inscenování poezie přešla skupina Aureko před šesti lety k uvedení zdramatizovaného románu J. V. Kratochvíla Komediant. S touto hrou se také zúčastnila v roce 1980 krajské přehlídky malých jevištních forem ve Valašském Meziříčí. V témže roce se soubor částečně obměnil, řada herců odešla, přišli noví. V kolektivu se začalo pracovat na nejzdařilejší inscenaci v historii Aureka, na zdramatizovaném románu — baladě Miodroga Bulatoviče Červený kohout letí k nebi.

Inscenace měla premiéru v roce 1981 pod názvem Jakou barvu má srdce. Představení připomínalo breughelovské plátno, v jehož středu divočili opilí svatebčané, v koutech se hmoždili se svými životy tuláci na zastávce cestou mezi jedním a druhým mořem, hrobníci, kteří nevědí kam složit svůj smutný náklad, a bláznivá Mara, která v tom opilém pekle má nejblíž k andělům.

Středem tohoto obrazu prochází chlapec Muharem se svým jediným majetkem, červeným kohoutem, který mu zosobňuje symbol nezávislosti a mužné síly. Pro posedlý dav je však kohout jenom ptákem, kterého je třeba zabít, pro tuláky je to zase pták, který je pohání po cestě, aby hledali konec světa. Chlapec Muharem je posedlý jedinou touhou, stát se člověkem, lidsky se realizovat, najít místo v životě a mezi ostatními, najít smysl svého utrpení. A proto se rozhodne obětovat na to svůj jediný majetek, kohouta, spolu se sny, jež se k němu váží.

Hrálo se uprostřed dřevěné ohrady plné slámy, s opravdovým živým kohoutem, kterého na dvorku kvůli této hře choval vedoucí souboru Ladislav Vrchovský.

V roce 1982 připravil soubor dvě autorské inscenace, Klec, kterou napsala zakládající členka Aureka Zuzana Vobecká, a Krychli, pohybovou studii, scenaristicky připravenou Ladislavem Vrchovským. Herecky se soubor rozdělil pro obě inscenace, někteří odešli do jiných souborů. V té době přešlo Aureko k novému zřizovateli, Obvodnímu kulturnímu středisku v Ostravě. Nový zřizovatel poskytl souboru dobré podmínky jak ke zkoušení, tak k veřejným představením. Byl založen Klub mladých Atlantik.

časné době vlastně domovskou scénou Aureka.

Po příchodu k tomuto zřizovateli nastudoval soubor Čaroděje Oze podle knihy Franka Bauma, představení určené dětem, s řadou výtvarných prvků a zase s novými lidmi v souboru. Práci s loutkou si soubor vyzkoušel v další hře pro děti Princezna Breptalka podle M. Kubátové. V tomto období vzniklo také představení Blues o milování, podle poezie Josefa Šimona. Komorní záležitost pro dva hercerecitátory a jednoho bubeníka. V roce 1984 došlo ke spolupráci Aureka s divadlem Na žíněnkách a výsledkem bylo představení Gorinova Thyla Ulenspiegla, které se hraje dodnes.

Už někdy před třemi lety hovořil Ladislav Vrchovský o tom, že by rád připravil pro divadlo Jeffersova Cawdora. Epickou báseň — baladu, která má patos antické tragédie, patos vypjatých vášní, lásky a smrti. Je to báseň, která není časově zařazena, její aktéři mohli žít právě tak před staletími, jako v době nedávné. Začátkem listopadu soubor Aureko skutečně uvedl scénickou montáž na motivy z díla R. Jefferse Fera v úpravě a režii Ladislava Vrchovského.

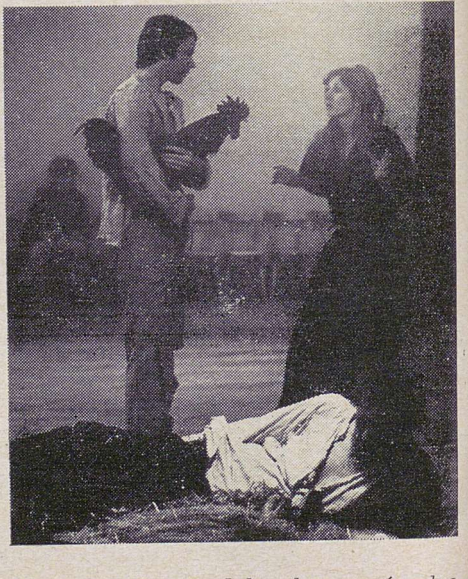
Na jevišti se hraje o zlu, které se nepozorovaně uhnízďuje v rodině staršího ovdovělého farmáře Cawdora. Zlu, zosobňovaném (proti našim tradicím) Ferou, mladou dívkou, která nikdy nepoznala skutečný cit, lásku. A přece na své cestě za úplným ovládnutím všech a všeho naráží na Cawdorova syna Hooda, kterého se jí žádnými prostředky nedaří získat. Jeffers příběh Fery a rodu Cawdorů vypráví přímo, bez náznaků, šerosvitu, s pocitem syrovosti, ale i surovosti, až se člověku tají dech.

Při představení Aureka se divákům dech nezatajil ani na chvíli. Síla Jeffersovy balady z jeviště nepůsobila. Snad to bylo dost nešťastnou scénou, která hercerecitátory nijak neprovokovala, ale asi nejvíc to zavinila nezkušenost nových mladých herců, kteří si s předlohou nevěděli rady. A je s podivem, že ani zkušený režisér jim moc nepomohl. Zajímavým momentem představení bylo vkládání otázek, jak by se v dané situaci zachovali samotní herci; škoda, že i divák nedostal možnost se vyjádřit.

Po Jeffersově baladě připravil Ladislav Vrchovský scénář sestavený z motivů povídek Jordana Radičkova s názvem Svatba v Berkovicích. Radičkova již zkouší, stejně jako Bulgakovovu Svatou kabalu (Molièra), tentokrát zase ve spojení s divadlem Na žíněnkách.

FOTO LUDĚK JIČÍNSKÝ

**JAN ČÍHAL**



*Miodrag Bulatovič: Jakou barvu má srdce*

# V průvanu úkolů

Jako první příspěvek do diskuse mi ukázal list papíru. Netvářil se přitom nijak vesele, však to také byla vlastně zpráva o jedné malé, skoro osobní bitvě u Watterloo: List obsahoval totiž seznam členů dramatického kroužku lesnického učiliště a za mnoha jmény byla připojena červeně psaná poznámka. „Dvojka z chování", „nedostatečná z...", „výrazně zhoršený prospěch..." atd.

A to už jsme přímo uprostřed problémů, kolem nichž se setkáváme s Vladimírem Voráčem nejčastěji: tvořivost učňovské mládeže, recitační nebo dramatický soubor v učilišti, možnosti, perspektivy, nezbytnost dalšího rozvoje zájmové umělecké činnosti mezi učňovskou mládeží a nejrůznější úskalí této práce. K takovým úskalím patří i zmíněné již zpravodajství o výsledcích pololetní klasifikační konference, které signalizovalo, že dramatický kroužek nejspíš pár týdnů nebude fungovat. Aspoň pokud si chlapci neopraví známky z nejhoršího, pokud se nezlepší jejich chování. Přitom právě pracovali společně na jednom velmi slibném dramatickém pásmu, chystali se je dodělat a pak s ním jet na národní přehlídku ZUČ lesnických učňů. Jenže tak je to při práci s mladými lidmi vlastně pořád. Sotva se soubor stabilizuje, sotva vytvoří opravdu zajímavý pořad – a to mohou až ve chvíli, kdy se sehrají v dobrý kolektiv – už je zas konec školního roku; část členů kroužku odchází jinam, končí; je třeba začínat znovu, od začátku. Neboť zároveň přichází do učilišť i jiných škol další generace, a také ta musí mít vstup k uměleckým tvořivým činnostem dokořán otevřený.

Lesácký kroužek, jehož pásmo o fotbale jsme už v Sedlčanech viděli na oblastní soutěži, však není jediným, který Vladimír Voráč vede; věnuje se také kolektivu mladých lidí ze zemědělského středního odborného učiliště. Ale o tom ještě bude řeč. Nejdřív jsme se totiž zabývali jeho hlavní pracovní náplní, totiž činností v Městském kulturním středisku Sedlčany se sídlem v Kulturním domě Josefa Suka. Již šest let je tu Vladimír Voráč odborným pracovníkem pro oblast zájmové umělecké činnosti a mimoškolské výchovy a vzdělávání. Dlouhý název funkce i „firmy" předznamenává také široký okruh činností a zaměření, které naplňují jeho den. Dodejme, že nikoliv pouze pracovní dobu. V jejím rámci by se to všechno stihnout opravdu nedalo. Tak je tomu ostatně u spousty kulturně výchovných pracovníků.

Než jsme se sešli k rozhovoru, připravil si malou improvizovanou tabulku. Snažil se na ní alespoň slovíčkem zachytit ty nejdůležitější pracovní úkoly i další činnost, kterou na sebe bere v podstatě dobrovolně; z fandovství, ze zájmu, z důvodu, „aby se toho někdo ujal", či proto, že příslušná práce souvisí s něčím, co je ve skutečné pracovní náplni. (Pro upřesnění nutno dodat, že sedlčanský kulturní dům má ještě jednoho odborného pracovníka – hlavním zaměřením dramaturga kulturního domu – který je na tom víceméně stejně zase s jiným okruhem činnosti.) Tabulka je hustě popsaná; obsahuje metodickou péči o soubory, pracující při kulturním domě, péči o další kolektivy ZUČ Sedlčanska, přípravu a realizaci akcí – ať již těch, které se týkají příslušného regionu, či akcí okresních, krajských a národních – práci se soubory, činnost editorskou (repertoárové sborníky pro mládež), péči o městský rozhlas, atd., atd. A to jsou jen některé úseky, související bezprostředně se ZUČ. Pak je tu oblast klubové práce, MŠVV, poslanecká funkce v městském národním výboru...

**Tento široký záběr vám nedává příliš mnoho možností věnovat se tomu, kvůli čemu jste vůbec s kulturně výchovnou činností začal – totiž recitaci a divadlu. Jak to vůbec tehdy na začátku bylo?**

„Začínal jsem v Poetickém divadle jako recitátor a prostřednictvím přednesu jsem se seznámil s některými dalšími možnostmi vzdělávání v oboru, který mne zajímal: přihlásil jsem se do režijní třídy Středočeské krajské konzervatoře, kterou jsem absolvoval. Odhalil jsem o sobě totiž velmi brzy, že zatímco jako přednašeč, případně konferenciér a moderátor se cítím na pódiu poměrně bezpečně – a hlavně pak s mikrofonem mezi lidmi – se scénickým pohybem je to už horší. A režírování mě vždycky lákalo."

**To jste ještě příliš nevěděl, že je budete moci také brzy uplatnit při práci se souborem. A určité své znalosti uplatňujete také ve své metodické činnosti.**

„Bylo to pro mne velmi užitečné. A vůbec šlo o kvalitní formu vzdělávání, s dobrými lektory a v příjemném kolektivu."

**Dovolíte-li vložím do vaší přímé řeči na tomto místě slovo o velice záslužné činnosti Středočeské krajské lidové konzervatoře, kterou vykonává pro vzdělávání amatérských divadelníků, tvůrců autorského divadla, recitátorů atd. Také oddělení ZUČ realizuje řadu inspirativních vzdělávacích akcí, na něž absolventi z celých středních Čech vděčně vzpomínají a které podstatně přispěly ke zkvalitňování slovesných oborů ZUČ v kraji.**

„Další vzdělávání považuji za základní podmínku zdravého a progresívního rozvoje slovesných oborů. Vlastně nejen další, ale vzdělávání vůbec. Proto např. velice lituji, že na sedlčanské lidové škole umění dosud není založen literárně dramatický obor, protože by velmi prospěl a přinesl by jistě kladné výsledky pro růst talentů."

**Říkali jsme si, že musíte stihnout spoustu věcí, a to jednak vůbec, v celkovém osobním pracovním rytmu, a jednak také jako metodik ZUČ, který má věnovat pozornost všem oborům. Na co se soustřeďujete ve slovesných oborech?**

„Asi nejvíc na péči o dětské soubory a jednotlivce. V současné době je pouze v Sedlčanech šest dětských recitačních kolektivů, které pracují při základních školách. Zvlášť obětavě a citlivě je vedou např. učitelky Jana Hoření a Jana Kurandová, připojují se i další – výsledky práce totiž obvykle působí inspirativně. Dobře se rozvíjejí i malí sólisté-recitátoři."

**A co starší mládež?**

„Mám-li mluvit o gymnáziu, pak je to už horší. Tam totiž vždycky záleží nejvíc na tom, zda se v určitých letech urodí talentovaní a nadšení studenti, kteří mají zájem o divadlo nebo přednes. Jsou-li takoví, najde se i učitel, který jim poradí, povede soubor atd. Jinak je to se zájmovou uměleckou činností na gymnáziu skutečně slabší, a slovesné obory jsou na tom stejně. V současné době třeba není na gymnáziu ani jeden slovesný kolektiv...

**Takže i u vás je situace lepší spíše mezi učňovskou mládeží. V posledních letech se už stává pravidlem i na jiných místech, že zatímco ostatní střední školy nemají příliš velký zájem o kulturu, nebo ten zájem v mládeži nikdo neprobouzí a nerozvíjí, na učilištích je čilý kulturní ruch.**

„V nejbližším okolí máme tři velká učiliště. Na každém z nich jsou kroužky ZUČ; pracují i dramatické či recitační kolektivy. Bylo by nesmírně dobře, kdyby si všechny školy – a všichni, kdo s mládeží pracují – uvědomili důležitost kulturních aktivit pro mladou generaci. Kdyby se ani v čase maximálního náporu na rozvoj počítačové techniky a rozšíření dovedností manipulace s kompjútry nezapomnělo na význam umění a kultury vůbec. Nemám nic proti počítačům, opravdu ne. Ale současný přístup k celé problematice mi připadá jako jednorázová kampaň, jako huráakce, kdy se v zájmu něčeho – jistě v podstatě nesmírně správného, oprávněného a potřebného – opomene zas cosi jiného, co je pro rozvoj mladého člověka také velmi důležité..."

**A taky je to důležité pro rozvoj společnosti jako celku, pro výchovu harmonického a tvořivého člověka. Nejednou se zdůraznilo, a právem, že rozvoj tvořivých kulturních aktivit vychovává tvůrčí přístup k životu, k práci, ke světu vůbec. A praxe, ať již pedagogická či kulturně výchovná, potvrzuje, že právě prostřednictvím zájmové umělecké činnosti lze podchytit, zaujmout, získat mladého člověka pro pracovní, studijní, životní atd. – zkrátka pro společenskou aktivitu v nejširším smyslu. Proto je také dobře, že se na mnoha středních odborných učilištích podporují tyto činnosti a že i vy sám osobně se věnujete vedení kroužků. Jak to vůbec vzniklo?**

„Už to je taky asi šest let: Přišli za mnou z lesnického učiliště, zda bych to nezkusil s vedením dramatického kroužku. Musel jsem začít úplně od začátku. Nejen z chlapci z učiliště, ale i se sebou samým. Vždyť kromě absolvovaného kursu v krajské lidové konzervatoři jsem měl dost málo praktických zkušeností a i znalostí. Pouze vlastní recitátorskou minulost. Bylo mi také jasné, že nenajdu žádný hotový literárně dramatický tvar, pásmo, které bych mohl nacvičit. Zkusil jsem tedy sám něco napsat. Pásmo se jmenovalo Dáme něco dohromady? a otazník na konci byl vlastně otazníkem i pro mne."

***To pásmo si pamatuju; bylo situováno do mládežnické klubovny a skupina mladých tu uvažuje, jak dát dohromady pásmo o přírodě. Jeden přinesl zajímavý výstřižek z novin, druhý kus písničky, třetí báseň, další nápad na kritickou úvahu. Líbilo se mi, že jste při literárním zpracování scénáře vyšel nejen z myšlenkového světa mladých lidí, z jejich pocitů, pohledu na svět, ale také z možností konkrétního kolektivu. Počítal jste prostě s tím, že s tímto typem práce začínají, že nemají žádné zkušenosti a potřebují zvládnout základy přístupu k mluvenému slovu. Také v dalších pásmech – pokud vím – jste psal text jednotlivým aktérům přímo „na tělo“ ...***

„Stále se snažím vlastně o totéž: Vycházet ze života, dívat se na život a jeho problémy očima mladých lidí. Jen tak mohou vzít text za svůj, v průběhu práce spolupracovat na jeho konečné podobě, cítit se na jevišti přirozeně.“

***Pásma vypovídají samozřejmě i o tom, jací jsou.***

„To bych byl rád. Myslím si, že pohled na mládež je velice jednostranný. Zvláště ze strany těch, kdo ji mají vychovávat. Předem přistupují k mladým lidem se souborem zákazů a příkazů – patrně tedy předpokládají, že je špatná. Ale příkazy a hromadění zákazů to nevyřeší. Domnívám se, že cesta k mladým lidem vede také – mimo jiné – v probouzení jejich zájmů, ve snaze proniknout k nim prostřednictvím důvěrných okamžiků, navozených třeba v průběhu práce v recitačním souboru ... Stává se mi například, že nacvičujeme, zkoušíme, a najednou si s členy kroužku povídáme o nejdůvěrnějších věcech. O životě, o vztazích mezi chlapci a děvčaty, o problémech s vychovateli. A na počátku takového hovoru je zamyšlení nad básničkou či nad podnětem z prozaického textu.“

**Tedy práce v souboru jako prostředek komunikace. Jednak vzájemné – tj. chlapců a děvčat mezi sebou – jednak nalezení kontaktu se světem dospělých. To je ostatně jedna z velmi důležitých funkcí zájmové umělecké činnosti. A divadelních, recitačních a dalších slovesných kolektivů zvlášť. V tomto věku dospívání je to zvlášť potřebné. Mimochodem, vedete dva učňovské kolektivy, vytvořili jste společně už více než desítku úspěšných představení – vesměs malých jevištních forem. Máte pocit, že v mladých lidech zůstávají jakési zachytitelné stopy ze života v dramatickém kroužku?**

„Dokonce si to lze i ověřit: Například dívky ze zemědělského učiliště si vyžádaly, aby kroužek trval i po ukončení školy. Scházeli jsme se tedy dál a vytvořili další pásmo. Chodí za mnou kluci lesáci i dívky, a vypravují, že s recitací nepřestali, že například na vojně založili kroužek, nebo že například na vojně založili kroužek.

**Říkali jsme si na začátku, že vaše pracovní funkce obsahuje spoustu činností a že je tedy třeba si vždy stanovit, co je v daném období nejdůležitější, čemu věnovat větší pozornost v tomto pololetí, v příštím roce atd. Kdybyste si mohl zvolit sám, které činnosti budete vykonávat především, co by to bylo?**

„Jistě by se to týkalo slovesných oborů, divadla, přednesu, malých jevištních forem. Ale byla by to hlavně práce na vlastním vzdělávání. Víte, od metodika každý přirozeně očekává rovnocenné partnerství, tj. předpokládá se, že bude vždy na úrovni, bude znát a vědět. A přitom je skutečnost taková, že na to, aby držel krok, aby znal literaturu, dramatiku, aby měl nejčerstvější a zažité informace – na to mu zbývá velmi málo času. Myslím si tedy, že pro odborného pracovníka je nejdůležitější najít si čas na další vzdělávání. A současně s tím na to, aby dokázal kolem sebe – a svého oboru, který obhospodařuje – shromáždit dělný tým odborníků a praktiků. Aktiv, který dokáže pomoci a poradit.“

**AGÁTA PILÁTOVÁ**

# Jeden básník a dvě básnířky

Již několik let v Plzni působící a dosud stále trochu tápající soubor Divadla pod lampou (nemá nic společného s původním Divadlem pod lampou Jana Zajíce), diletující v oblasti divadla poezie, si vybral pro letošní divadelní sezónu verše Jiřího Žáčka, respektive onu jejich ostře sledovanou úsměvnou část. Ke spolupráci vyzval Alenu Zemančíkovou, zkušenou amatérskou režisérku „na volné noze“, která inscenaci i dramaturgicky připravila.

Nebude jistě sporu o tom, že Žáček dokáže vyjádřit leckterou aktuální myšlenku vtipně a elegantně, udivující je i jeho samozřejmé ovládání všech básnických žánrů a forem, otázkou je, zda díky své formální brilantnosti nezískává zaujatý ohlas někdy až příliš lacino.

Aleně Zemančíkové se však podařilo vybrat a sestavit půlhodinku z veršů, nahmatávajících nerv doby a seřadit je na základě vnitřních vazeb do smysluplného celku. Skoro se ta půlhodinka zdála málo, ačkoli je jasné, že by se v satirickém Žáčkovi obtížně hledalo nosné téma na celý večer a že méně bývá někdy více.

A. Zemančíková inscenovala Žáčkův Výprodej nesmírně nápaditě jako konfrontaci různých postojů k současné realitě. Soubor pečlivě splnil všechny úkoly, při reprízách by měl trochu víc uvolnit přirozenou hravost a spontaneitu projevu, při premiéře působil ještě trochu nesměle. I tak připravil divákům příjemný zážitek a jistě i sám sebe přesvědčil o správnosti hledání nových způsobů práce.

Ve stejných prostorech a pod stejným zřizovatelem — Obvodním kulturním střediskem Plzeň 3 — uvedla A. Zemančíková se svými přáteli i Křehkou rovnováhu, vlastní montáž z díla Jany Ebrové, původně zamýšlenou jako oslavu léta. Já jsem viděl podzimní reprízu s podzimními rekvizitami a nepochybuji o tom, že inscenace se zdarem překoná i další roční období. Ono totiž nejde ani tak o počasí, jako o pocity ženy — básnířky. Osobní výpověď mladé autorky tlumočily dvě vyzrálé recitátorky — režisérka spolu s Evou Willigovou. Dvě odlišné osobnosti přednášely své party podle svého vnitřního založení, dva různé hlasy se prolínaly jako dva dobře sladěné hudební nástroje. Bylo požitkem sledovat, jaké významy z téhož textu zaznívaly racionální, analytické Aleně Zemančíkové a jaké proti tomu akcentovala lyrická a meditativní Eva Willigová. Nevšední zážitek umocňoval svými vstupy R. Kníže (kytara), v jednom případě v dialogu s harmonikou J. Kouta.

Pod patronací OKS Plzeň 4 řídila do třetice A. Zemančíková na sklonku loňského roku i průběh posezení s poezií a renesanční hudbou Životě, životě ... Hudební část v podání dívčího tria Musica Semper Venusta se v něm prolínala s verši Michaely Pánkové.

Verše této západočeské básnířky vyslovují vždy něco podstatného. M. Pánková prověřuje naše počínání a třecí plochy vztahů často až s nedívčím ironickým nadhledem a zdravou skepsí. Osobnost píšící dívky se však z veršů nevytrácí, ale naopak vytváří působivé napětí. K určité dráždivosti montáže přispělo jistě i to, že autorka „nesla svou kůži na trh“ a své verše sama přednášela.

Pomoc nezkušenému souboru a přibližování veršů dosud méně známých básnířek plzeňskému publiku je činnost nenápadná, bez snahy po vnějším efektu, ale poctivá a v každém případě záslužná. Alena Zemančíková by mohla být s loňským podzimem docela spokojená.

**VLADIMÍR GARDAVSKÝ**

*Záběr z Křehké rovnováhy. Vlevo Eva Willigová, vpravo Alena Zemančíková*

# STANOVY
# Svazu českých divadelních ochotníků

## I. NÁZEV, PRÁVNÍ POSTAVENÍ, SÍDLO A PŮSOBNOST

§ 1

(1) Svaz českých divadelních ochotníků (dále jen „Svaz") je dobrovolnou společenskou organizací, která sdružuje divadelní a loutkářské ochotníky.
(2) Svaz může nabývat práv a zavazovat se.

§ 2

(1) Sídlem Svazu je Praha.
(2) Svaz vykonává svou působnost na území České socialistické republiky.

§ 3

Podle zákona č. 68/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních, řídí péči o Svaz ministerstvo kultury České socialistické republiky.

## II. POSLÁNÍ A ÚKOLY

§ 4

Posláním Svazu je svou činností v duchu kulturní politiky Komunistické strany Československa a vlády České socialistické republiky přispívat k rozvoji ochotnického divadelnictví a k jeho uplatnění v kulturním životě socialistické společnosti.

§ 5

Své poslání Svaz zabezpečuje zejména tím, že

a) sdružuje zájemce o ochotnické divadelnictví všech forem a příznivce této oblasti zájmové umělecké činnosti
b) spolupracuje s příslušnými orgány státní správy a jejich odborně metodickými zařízeními, zřizovateli ochotnických souborů (§ 10 zákona České národní rady č. 33/1978 Sb., o divadelní činnosti /divadelní zákon/) při řešení otázek spojených s dalším rozvojem ochotnického divadelnictví
c) organizuje pro své členy soutěže, přehlídky, festivaly, výstavy a vypracovává pro tyto akce soutěžní řády a sestavuje poroty; ve spolupráci a po dohodě s příslušnými orgány a institucemi pořádá obdobné akce i pro nečleny Svazu; v ostatních případech předkládá příslušným orgánům a institucím iniciativní návrhy
d) pečuje o další vzdělávání svých členů
e) pečuje o rozšiřování členské základny Svazu a vede evidenci svých členů
f) zpracovává plány a programy činnosti Svazu a předkládá je k vyjádření příslušným orgánům
g) podílí se na vedení dokumentace o ochotnickém divadelnictví
h) spolupracuje s uměleckými svazy, profesionálními divadly a umělci
i) zřizuje v odůvodněných případech ochotnické a loutkářské soubory
j) zprostředkovává styk a vzájemnou pomoc mezi ochotnickými soubory
k) hájí zájmy svých členů související s provozováním ochotnického divadelnictví
l) uděluje svazová vyznamenání a příslušným orgánům podává návrhy na udělení vyznamenání a čestných uznání za činnost v oblasti ochotnického divadelnictví
m) předkládá ministerstvu kultury ČSR návrhy k mezinárodním stykům a s jeho souhlasem spolupracuje s mezinárodními nevládními organizacemi ochotnického a loutkářského divadla
n) vydává pro vnitrosvazovou potřebu informační bulletiny, propagační a jiné materiály
o) zabezpečuje prostřednictvím hromadných sdělovacích prostředků informovanost široké veřejnosti o činnosti Svazu.

## III. ČLENOVÉ, JEJICH PRÁVA A POVINNOSTI, ZÁNIK ČLENSTVÍ

§ 6

Základní ustanovení

(1) Členství ve Svazu je
a) individuální
b) kolektivní
c) čestné

(2) Pokud není těmito Stanovami stanoveno jinak, rozhoduje o přijetí za člena Svazu okresní výbor Svazu; proti rozhodnutí o nepřijetí za člena lze do 15 dnů ode dne doručení tohoto rozhodnutí podat odvolání k ústřednímu výboru Svazu, který rozhodne s konečnou platností.

(3) Dokladem členství ve Svazu je platný členský průkaz.

§ 7

Individuální členství

(1) Individuálním členem Svazu se může stát každý občan Československé socialistické republiky starší 15 let, který doručí okresnímu výboru Svazu svou písemnou přihlášku.

(2) Individuální členové mají právo:
a) volit a býti voleni do orgánů Svazu
b) účastnit se akcí pořádaných Svazem a podílet se na výhodách spojených se členstvím ve Svazu
c) být informováni o činnosti Svazu
d) vyjadřovat se k činnosti Svazu a předkládat náměty a podněty k rozvoji ochotnického divadelnictví.

(3) Individuální členové jsou povinni
a) účastnit se aktivně činnosti Svazu:
b) řádně plnit povinnosti člena Svazu vyplývající ze stanov ostatních organizačních norem Svazu a z usnesení jeho orgánů
c) platit řádně a včas stanovené členské příspěvky.

§ 8

Kolektivní členství

(1) Kolektivním členem Svazu se může stát
a) socialistická organizace, která doručí předsednictvu ústředního výboru Svazu svou písemnou přihlášku. O přijetí této organizace za člena Svazu rozhoduje ústřední výbor Svazu; proti rozhodnutí ústředního výboru Svazu nelze podat odvolání
b) ochotnický nebo loutkářský soubor, který doručí okresnímu výboru Svazu svou písemnou přihlášku; tato přihláška musí být opatřena souhlasem zřizovatele souboru. Proti rozhodnutí okresního výboru o nepřijetí za člena lze do 15 dnů ode dne doručení tohoto rozhodnutí podat odvolání k ústřednímu výboru Svazu, který rozhodne s konečnou platností.

(2) Kolektivní členové uvedení v odstavci (1) písm. a) mají práva uvedená v § 7 odst. (2) s výjimkou práva volit a být voleni do orgánu Svazu; rozsah povinností těchto kolektivních členů se stanoví písemnou dohodou mezi ústředním výborem Svazu a jejich statutárními orgány.

(3) Kolektivní členové uvedení v odst. (1) písm. b) mají práva uvedená v § 7 odst. (2) s výjimkou práva volit a být voleni do orgánů Svazu a jsou povinni plnit členské povinnosti uvedené v odst. (3) § 7. Členové ochotnického nebo loutkářského souboru, který se stal kolektivním členem Svazu, mají stejná práva a povinnosti jako individuální členové s výjimkou povinností platit členské příspěvky.

§ 9

(1) Osobu nebo socialistickou, resp. společenskou organizaci, která se vynikajícím způsobem zasloužila o rozvoj a propagaci ochotnického divadelnictví, může na návrh okresního, krajského nebo ústředního výboru Svazu jmenovat svazová konference delegátů čestným členem Svazu.

(2) Čestní členové, pokud nejsou současně individuálními nebo kolektivními členy, jsou oproštěni od plnění všech členských povinností a mají práva uvedená v § 7 odst. (2).

§ 10

Zánik členství

(1) Individuální členství zaniká:
a) vzdáním se členství
b) vyloučením pro vážné porušení nebo soustavné porušování členských povinností
c) úmrtím člena.

(2) Kolektivní členství zaniká:

a) vzdáním se členství

b) zrušením členství pro vážné porušení nebo soustavné porušování členských povinností

c) zánikem socialistické nebo společenské organizace nebo loutkářského souboru.

(3) Individuální nebo kolektivní členství z důvodů uvedených v odstavci (1) písm. a) a odstavci (2) písm. a) zaniká dnem, kdy bylo orgánem Svazu, který rozhodl o přijetí za člena, doručeno písemné oznámení individuálního nebo kolektivního člena o vzdání se členství ve Svazu.

(4) O zániku členství z důvodů uvedených v odstavci (1) písm. b) a v odstavci (2) písm. b) rozhoduje orgán Svazu, který rozhodl o přijetí za člena; proti rozhodnutí o vyloučení a proti rozhodnutí o zrušení členství, s výjimkou rozhodnutí ústředního výboru, proti němuž není odvolání, lze do 15 dnů ode dne doručení tohoto rozhodnutí podat odvolání k ústřednímu výboru Svazu, který rozhodne s konečnou platností.

## IV. ORGANIZAČNÍ VÝSTAVBA

Základní principy organizační výstavby Svazu

### § 11

(1) Organizační výstavba Svazu je založena na principech demokratického centralismu a vnitrosvazové demokracie.

(2) Demokratický centralismus a vnitrosvazová demokracie v činnosti Svazu znamenají zejména:

a) všechny orgány Svazu se volí zdola nahoru

b) usnesení (rozhodnutí) vyššího orgánu Svazu je závazné pro všechny jeho nižší orgány i pro všechny organizace a členy Svazu

c) orgány a organizace se mohou právoplatně usnášet (přijímat rozhodnutí), je-li přítomna nadpoloviční většina jejich členů nebo delegátů, pokud není těmito Stanovami stanoveno jinak

d) usnesení (rozhodnutí) orgánů a organizací se přijímají nadpoloviční většinou hlasů přítomných členů nebo delegátů, pokud není těmito Stanovami stanoveno jinak; při rovnosti hlasů rozhoduje hlas předsedy orgánu nebo organizace

e) menšina se podřizuje rozhodnutí většiny; po schválení usnesení (rozhodnutí) je povinností všech aktivně se podílet na jejich plnění

f) orgány a organizace přijímají svá usnesení (rozhodnutí) veřejným hlasováním; požádá-li o to alespoň čtvrtina přítomných členů nebo delegátů, probíhá hlasování tajně

g) orgány Svazu podávají pravidelně zprávy o své činnosti orgánům, které je zvolily a vyšším orgánům Svazu

h) nižší orgány Svazu mají právo obracet se k vyšším orgánům s náměty, připomínkami a kritikou; vyšší orgány jsou povinny se náměty, připomínkami a kritikou zabývat a informovat nižší orgány o způsobu jejich vyřízení

i) členové Svazu mají právo obracet se na všechny orgány Svazu s náměty, připomínkami a kritikou; všechny orgány Svazu jsou povinny se náměty, připomínkami a kritikou zabývat a informovat členy o způsobu jejich vyřízení.

### § 12

(1) Volby do všech orgánů jsou tajné.

(2) Není-li těmito Stanovami stanoveno jinak, jsou volby právoplatné tehdy, účastní-li se jich nadpoloviční většina členů nebo delegátů; zvolen je ten kandidát, který získal většinu hlasů hlasujících členů nebo delegátů.

Organizační struktura Svazu

### § 13

Svaz tvoří

a) ústřední organizace, která sdružuje všechny krajské organizace

b) krajské organizace, které sdružují všechny okresní organizace v kraji

c) okresní organizace, které jsou základními organizačními složkami Svazu, sdružujícími všechny členy Svazu.

### § 14

(1) Okresní organizace může být ustavena, usnese-li se na tom alespoň 20 členů Svazu nebo alespoň 20 uchazečů o členství ve Svazu (zakládající členové) nebo alespoň 20 členů Svazu a uchazečů o členství ve Svazu.

(2) Ustavení okresní organizace schvaluje ústřední výbor Svazu.

## V. ORGÁNY SVAZU

### § 15

Základní ustanovení

(1) Funkční období všech volených orgánů Svazu je pětileté.

(2) Volené orgány v průběhu funkčního období mohou být doplněny kooptací, a to do výše jedné čtvrtiny počtu svých členů.

### § 16

Ústřední orgány Svazu

Ústředními orgány Svazu jsou

a) svazová konference delegátů

b) ústřední výbor Svazu

c) předsednictvo ústředního výboru Svazu

d) ústřední kontrolní a revizní komise

### § 17

Svazová konference delegátů

(1) Nejvyšším orgánem Svazu je svazová konference delegátů (dále jen „svazová konference"), kterou svolává ústřední výbor Svazu.

(2) Požádá-li o to s udáním důvodu alespoň jedna polovina členů ústředního výboru Svazu nebo požádá-li o to alespoň jedna třetina všech členů Svazu, je ústřední výbor Svazu povinen svolat mimořádnou svazovou konferenci.

### § 18

Není-li zahájení svazové konference přítomen stanovený počet delegátů (§ 11 odst. (2) písm. c), odloží se její zahájení o hodinu; po uplynutí této lhůty se svazová konference může platně usnášet, je-li přítomna alespoň třetina delegátů.

### § 19

Svazová konference (mimořádná svazová konference) zejména

a) projednává základní koncepční otázky ochotnického divadelnictví a doporučuje opatření ministerstvu kultury ČSR

b) projednává a schvaluje zprávy ústředního výboru Svazu a ústřední kontrolní a revizní komise

c) schvaluje stanovy Svazu, jejich změny a doplňky

d) volí ústřední výbor Svazu a ústřední kontrolní a revizní komisi

e) stanoví úkoly Svazu na funkční období

f) stanoví výši členských příspěvků

g) usnáší se o zániku Svazu.

### § 20

Ústřední výbor Svazu

(1) Ústřední výbor Svazu (dále jen „ústřední výbor") je nejvyšším řídícím orgánem Svazu v období mezi dvěma svazovými konferencemi; schází se na zasedání podle potřeby, nejméně však čtyřikrát ročně. Zasedání ústředního výboru svolává předsednictvo ústředního výboru Svazu.

(2) Ústřední výbor svazu má 15—25 členů a nejvýše 5 náhradníků.

(3) Ústřední výbor je schopen se platně usnášet, jsou-li na jeho zasedání přítomny alespoň dvě třetiny jeho členů.

### § 21

Ústřední výbor zejména

a) v souladu s usnesením svazové konference zabezpečuje a řídí činnost Svazu

b) rozhoduje ve všech věcech týkajících se činnosti Svazu, pokud nejsou vyhrazeny svazové konferenci

c) rozhoduje o organizačních a hospodářských otázkách spojených s činností Svazu

d) schvaluje roční rozpočet a roční plán činnosti Svazu

e) schvaluje, mění nebo doplňuje jednací a příspěvkový řád

f) organizuje pro své členy soutěže, přehlídky, festivaly, výstavy; ve spolupráci a po dohodě s příslušnými orgány a institucemi pořádá obdobné akce i pro nečleny; v ostatních případech předkládá příslušným orgánům a organizacím iniciativní návrhy

g) vypracovává pro akce uvedené v písm. f) soutěžní řády, sestavuje poroty, popřípadě předkládá v tomto smyslu návrhy

h) v odůvodněných případech může být zřizovatelem ochotnických a loutkářských souborů

i) zřizuje pro členy Svazu zájmové kluby (např. scénografů, režisérů, herců

apod.), odborné komise a odborné sekce

j) organizuje pro členy Svazu vzdělávací akce zaměřené na zvýšení politicko-ideové a umělecké úrovně ochotnického divadelnictví

k) uděluje svazová vyznamenání a čestná uznání za rozvoj ochotnického divadelnictví

l) volí ze svého středu předsednictvo ústředního výboru Svazu.

§ 22

Předsednictvo ústředního výboru Svazu

(1) Předsednictvo ústředního výboru Svazu (dále jen „předsednictvo") je řídícím a výkonným orgánem Svazu v období mezi dvěma zasedáními ústředního výboru.

(2) Předsednictvo se skládá z předsedy ústředního výboru Svazu, dvou místopředsedů, tajemníka, hospodáře a nejvýše dalších 10 členů.

§ 23

Předsednictvo rozhoduje o všech věcech týkajících se činnosti Svazu, pokud nejsou vyhrazeny svazové konferenci nebo ústřednímu výboru.

§ 24

Krajské orgány Svazu

Krajskými orgány Svazu jsou

a) krajská konference delegátů
b) krajský výbor
c) krajská kontrolní a revizní komise.

§ 25

Krajská konference delegátů

Nejvyšším orgánem krajské organizace je krajská konference delegátů, kterou svolává krajský výbor na základě rozhodnutí ústředního výboru nebo požádá-li o to alespoň více než polovina všech členů krajské organizace.

§ 26

Není-li zahájení krajské konference delegátů přítomen stanovený počet delegátů (§ 11 odst. (2) písm. c), postupuje se obdobně podle § 17.

§ 27

Krajská konference delegátů zejména

a) projednává a řeší otázky spojené s ochotnickým divadelnictvím v kraji
b) projednává a schvaluje zprávy krajského výboru a krajské kontrolní a revizní komise
c) volí krajský výbor, krajskou kontrolní a revizní komisi a delegáty na svazovou konferenci
d) navrhuje kandidáty do ústředního výboru
e) stanoví úkoly krajské organizace na funkční období.

§ 28

Krajský výbor

(1) Krajský výbor je nejvyšším řídícím a výkonným orgánem krajské organizace v období mezi dvěma krajskými konferencemi delegátů; schází se na zasedáních podle potřeby, nejméně však čtyřikrát ročně. Zasedání krajského výboru svolává předseda krajského výboru.

(2) Krajský výbor má 7—15 členů a 3 náhradníky.

§ 29

Krajský výbor zejména

a) v souladu s usneseními krajské konference delegátů a usneseními vyšších orgánů Svazu zabezpečuje a řídí činnost krajské organizace
b) rozhoduje o všech věcech týkajících se činnosti krajské organizace, pokud nejsou vyhrazeny krajské konferenci delegátů
c) rozhoduje o organizačních a hospodářských otázkách spojených s činností krajské organizace
d) schvaluje roční rozpočet a roční plán činnosti krajské organizace
e) organizuje pro členy krajské organizace vzdělávací akce zaměřené na zvýšení politicko-ideové a umělecké úrovně ochotnického divadelnictví
f) volí ze svého středu předsedu krajského výboru, místopředsedu, jednatele, pokladníka a podle potřeby další funkcionáře.

§ 30

Okresní orgány Svazu

Okresními orgány Svazu jsou

a) členská schůze
b) okresní konference
c) okresní výbor
d) okresní kontrolní a revizní komise.

§ 31

Členská schůze

(1) Nejvyšším orgánem okresní organizace je členská schůze, resp. okresní konference, kterou svolává okresní výbor podle potřeby nebo požádá-li o to více než polovina členů okresní organizace.

(2) V termínech stanovených ústředním výborem nebo požádá-li o to alespoň polovina všech členů okresní organizace, je okresní výbor povinen svolat okresní konferenci.

§ 32

Není-li zahájení okresní konference přítomen stanovený počet delegátů (§ 11 odst. (2) písm. c), postupuje se obdobně podle § 17.

§ 33

(1) Členská schůze zejména

a) projednává a řeší otázky spojené s ochotnickým divadelnictvím v okrese
b) projednává a schvaluje zprávy okresního výboru a okresní kontrolní a revizní komise.

(2) Okresní konference kromě úkolů uvedených v odst. (1) dále

a) volí okresní výbor, okresní kontrolní a revizní komisi a delegáty na krajskou konferenci delegátů
b) navrhuje kandidáty do krajského výboru
c) stanoví úkoly okresní organizace na funkční období.

§ 34

Okresní výbor

(1) Okresní výbor je nejvyšším řídícím a výkonným orgánem okresní organizace mezi dvěma okresními konferencemi; schází se na zasedáních podle potřeby, nejméně však čtyřikrát ročně. Zasedání okresního výboru svolává předseda okresního výboru.

(2) Okresní výbor má 5—9 členů a 3 náhradníky.

§ 35

Okresní výbor zejména

a) v souladu s usneseními okresní konference a členských schůzí okresní organizace a usneseními vyšších orgánů Svazu zabezpečuje a řídí činnost okresní organizace
b) rozhoduje o všech věcech týkajících se činnosti okresní organizace, pokud nejsou vyhrazeny členské schůzi nebo okresní konferenci
c) rozhoduje o organizačních a hospodářských otázkách spojených s činností okresní organizace
d) schvaluje roční rozpočet a roční plán činnosti okresní organizace
e) organizuje pro členy okresní organizace vzdělávací akce zaměřené na zvýšení politicko-ideové a umělecké úrovně ochotnického divadelnictví
f) volí ze svého středu předsedu okresního výboru, místopředsedu, jednatele, pokladníka a podle potřeby další funkcionáře.

§ 36

Kontrolní a revizní komise

(1) Kontrolní a revizní komise v oblasti působnosti orgánu, který je zvolil, sledují činnost Svazu, dozírají na řádné hospodaření a nakládání s finančními prostředky Svazu a vykonávají dozor nad dodržováním stanov a jiných organizačních norem Svazu; kromě toho upozorňují příslušné orgány Svazu na zjištěné nedostatky a navrhují opatření k nápravě a kontrolují stav členské evidence.

(2) Kontrolní a revizní komise jsou ze své činnosti odpovědny orgánům, které je zvolily.

§ 37

Kontrolní a revizní komise se scházejí na zasedání podle potřeby, nejméně však dvakrát ročně.

§ 38

(1) Ústřední kontrolní a revizní komise má nejméně 5 členů, krajská kontrolní a revizní komise má nejméně 3 členy, okresní kontrolní a revizní komise má 3 členy.

(2) Kontrolní a revizní komise si ze svého středu volí předsedu a podle potřeby další funkcionáře; předsedové kontrolních a revizních komisí se zúčastňují jednání příslušných orgánů Svazu s hlasem poradním.

(3) Člen kontrolní a revizní komise nemůže být členem jiného voleného orgánu Svazu na témže organizačním stupni a kontrolní a revizní komise na stupni nejblíže vyšším nebo nižším.

## VI. SKUPINA AMATÉRSKÝCH LOUTKÁŘŮ

### § 39

(1) Amatérští loutkáři, kteří jsou členy Svazu (dále jen „amatérští loutkáři"), tvoří v rámci Svazu Skupinu amatérských loutkářů (dále jen „Skupina), jejímž cílem je uspokojovat specifické zájmy amatérských loutkářů.

(2) Skupina je podřízena ústřednímu výboru Svazu; ve své činnosti je povinna dodržovat stanovy a jiné organizační normy Svazu a usnesení ústředních orgánů Svazu.

(3) Skupina hospodaří podle vlastního rozpočtu, který je součástí rozpočtu Svazu.

(4) Amatérští loutkáři mají ve všech orgánech Svazu úměrné zastoupení, přičemž v ústředním výboru a ústřední kontrolní a revizní komisi mají nejméně pět zástupců.

### § 40

(1) Činnost Skupiny řídí její předsednictvo, které tvoří amatérští loutkáři — členové ústředního výboru a další amatérští loutkáři, které do předsednictva Skupiny zvolí ústřední výbor Svazu.

(2) Na řádné hospodaření Skupiny a nakládání finančními prostředky Skupiny dohlíží kontrolní a revizní komise Skupiny, kterou volí ústřední výbor; kontrolní a revizní komise Skupiny má nejméně 3 členy.

### § 41

Kromě předsednictva Skupiny a kontrolní a revizní komise Skupiny ústřední výbor Svazu dále volí

a) předsedu skupiny
b) radu Skupiny
c) předsedu kontrolní a revizní komise Skupiny.

### § 42

(1) Předseda Skupiny je z titulu své funkce současně členem předsednictva ústředního výboru Svazu; předseda Skupiny

a) odpovídá za činnost Svazu ústřednímu výboru
b) předkládá ústřednímu výboru ke schválení plány práce, zprávy o činnosti a hospodaření Skupiny a návrh rozpočtu skupiny
c) předsedá radě Skupiny.

(2) Rada skupiny je jejím poradním a iniciativním orgánem; rada Skupiny má 15—21 členů.

(3) Předseda kontrolní a revizní komise Skupiny je z titulu své funkce současně členem ústřední kontrolní a revizní komise Svazu.

### § 43

Předsednictvo Skupiny má postavení a pravomoce obdobné krajskému výboru s tím, že

a) přijímá amatérské loutkáře za individuální členy Svazu a loutkářské soubory (§ 8 odst. (1) písm. b)) za kolektivní členy Svazu
b) zabezpečuje vybírání členských příspěvků od amatérských loutkářů
c) vede evidenci amatérských loutkářů.

## VII. PRÁVNÍ SUBJEKTIVITA A MAJETEK SVAZU

### § 44

Právní subjektivita

Právní subjektivitu ve Svazu mají

a) okresní výbory
b) krajské výbory
c) ústřední výbor
d) předsednictvo SAL

### § 45

(1) Svaz zastupuje a jeho jménem jedná předseda ústředního výboru Svazu; předsedu zastupují v rozsahu stanoveném jednacím řádem 1. a 2. místopředseda.

(2) Záležitosti hospodářského rázu podepisuje funkcionář Svazu oprávněný podle odstavce (1) spolu s hospodářem ústředního výboru.

(3) Okresní a krajské výbory zastupují a jejich jménem jednají předsedové.

(4) Oprávnění zastupovat Svaz vzniká také udělením písemné plné moci, kterou uděluje příslušný orgán Svazu; v písemné plné moci musí být uveden rozsah zmocnění.

### § 46

Majetek Svazu

(1) Majetek Svazu tvoří hmotné a finanční prostředky získané z

a) členských příspěvků
b) výtěžku jednotlivých akcí pořádaných Svazem
c) darů, dotací a podpor.

(2) Záležitosti hospodářského rázu pok plnění poslání Svazu (§ 4).

(3) Správu majetku Svazu vykonává ústřední výbor a v rozsahu stanoveném jednacím a příspěvkovým řádem také předsednictvo Skupiny, krajské a okresní výbory.

(4) Všechny orgány Svazu hospodaří podle svých rozpočtů.

(5) Zanikne-li organizační složka Svazu, rozhodne ústřední výbor o naložení s majetkem a závazky zanikající organizační složky Svazu.

## VIII. VZTAHY

### § 47

(1) Svaz uzavírá s příslušnými orgány státní správy, popřípadě jejich zařízeními a se socialistickými a společenskými organizacemi dohody o spolupráci zabezpečující plnění poslání Svazu a další rozvoj ochotnického divadelnictví.

(2) Svaz spolupracuje se Zväzom divadelných ochotníkov Slovenska a se Svazem českých dramatických umělců.

## IX. ŘEŠENÍ SPORŮ

### § 48

(1) Spory vzniklé ve Svazu řeší smírčí rada.

(2) Smírčí rada se skládá

a) z předsedy, kterého volí ústřední výbor a členů předsednictva na dobu 5 let
b) ze zástupců zúčastněných stran.

(3) Každá ze zúčastněných stran jmenuje do smírčí rady po 2 svých zástupcích; zástupce musí být členem Svazu.

(4) Písemné rozhodnutí smírčí rady doručí předseda smírčí rady zúčastněným stranám; ústřednímu výboru zašle předseda smírčí rady písemné rozhodnutí na vědomí.

(5) Proti rozhodnutí smírčí rady se lze odvolat do 15 dnů ode dne doručení písemného rozhodnutí k ústřednímu výboru, který rozhodne s konečnou platností.

## X. ZÁNIK SVAZU

### § 49

(1) Svaz zanikne, usnese-li se na tom svazová konference nejméně tříčtvrtinovou většinou hlasů všech delegátů; svazová konference rovněž rozhodne o tom, jak má být naloženo s majetkem Svazu.

(2) Zanikne-li Svaz jiným způsobem, než je stanoveno v odstavci (1) nebo neučiní-li svazová konference opatření ohledně majetku Svazu, připadne majetek Svazu České socialistické republice.

## XI. PŘECHODNÉ A ZMOCŇOVACÍ USTANOVENÍ

### § 50

V krajích, kde nelze vytvořit strukturu okresních organizací, může být ustavena přímo krajská organizace; ustavení této organizace a postavení a pravomoc orgánů této organizace se řídí přiměřeně ustanoveními § 14, 30 až 38 s tím, že krajský výbor takto ustavené organizace rozhoduje o přijetí za člena Svazu obdobně jako okresní výbor.

### § 51

K provedení těchto stanov vydá ústřední výbor jednací a příspěvkový řád.

## XII. ÚČINNOST

### § 52

(1) Tyto stanovy nabývají účinnost dnem schválení ministerstvem vnitra České socialistické republiky.

(2) Dnem schválení těchto stanov ministerstvem vnitra České socialistické republiky pozbývají platnosti stanovy schválené rozhodnutím ministerstva vnitra České socialistické republiky ze dne 13. 5. 1969, č. j. VS/2 — 1002/69.

# Výzkum v Jihomoravském kraji

Pokud jde o účast na profesionálním umění, je pro převážnou část obyvatelstva kraje ovlivněna nutností dojíždět. Průzkum návštěvnosti divadel Jihomoravského kraje, provedený koncem roku 1984 a počátkem roku 1985 ukázal, že více než půl hodiny trvala cesta do divadla pouze 35,8 procent návštěvníků, což značí, že 64,2 procenta návštěvníků je místních.

Uvedený výzkum rovněž ukázal, že pouze 29,7 procenta návštěvníků profesionálních divadel dojíždí na představení svozovými autobusy. V jednotlivých divadlech byly zjištěny značné rozdíly (Jihlava 49,1 % návštěvníků představení přijelo autobusy, Gottwaldov 37,4 %, brněnská divadla 21,0 %). Výzkum rovněž ukázal, že většina návštěvníků divadelních představení byla pro návštěvu získána dalšími osobami (organizátory zájezdů, partnery, známými a podobně).

Totéž se týká i ostatního profesionálního umění, což svědčí o skutečnosti, že profesionální umění proniká – na rozdíl od města – na vesnice obtížněji. Z toho pak pramení skutečně prováděné činnosti.

Pořadí oblíbenosti činností zájmového charakteru podle průzkumu:

1. sledování televize
2. rekreační činnost
3. společenské v užším kruhu (rodina)
4. zájmové činnosti technicko-manuální
5. četba
6. sportovní činnosti
7. společenské v širším kruhu (přátelé, restaurace)
8. vzdělávací činnosti
9. veřejná činnost
10. návštěva kina
11. zájmová umělecká činnost

Sledování televize, společenská činnost v užším kruhu a zájmové činnosti technicko-manuální jsou stále v popředí zájmu našich občanů. Stálou úroveň obliby si udržuje četba. Mezi nejčetnější aktivity se zařadila rekreační činnost. Další přesuny během posledních deseti let nastaly ve prospěch sportovních činností a zvláště ve prospěch činnosti vzdělávací a veřejné. Naopak návštěvnost kina, divadla a dalších kulturních zařízení v Jihomoravském kraji zaznamenala určitý pokles.

Podle celkových ukazatelů u sledovaných hlavních zájmů (frekvence činností za celý týden) lze říci, že na prvních místech jsou činnosti kulturní, mající funkci zábavnou, činnosti rekreační s funkcí odpočinkovou a činnosti společenské, ve kterých se obě funkce prolínají; zábava a odpočinek jsou nejdůležitějšími potřebami volného času většiny obyvatelstva.

Významnou úlohu sehrává vzdělání obyvatel vesnice. Neplatí více přímá závislost, že vyšší počet inteligence na vesnici značí větší množství kultury (to je závislé na dalších vlivech), ale můžeme z našich poznatků činit závěry, že čím vyšší vzdělání, tím větší zájem o kulturní aktivity.

Průzkum folklórních hudeb v Jihomoravském kraji ukázal, že například absolutní většinu vedoucích těchto souborů tvoří vysokoškoláci. O podílu inteligence na kulturním životě svědčí i závěr průzkumu návštěvnosti divadel, kde z celkového počtu 9474 zkoumaných návštěvníků divadelních představení profesionálních divadel kraje (3 z Brna, 1 z Gottwaldova a Jihlavy) bylo 15,00 procent se základním vzděláním, 27,1 procenta vyučených a s nižším středním vzděláním, 36,6 procenta středoškoláků s maturitou a 20,7 procenta vysokoškolsky vzdělaných návštěvníků (0,6 procenta bez odpovědi). Tato skutečnost je platná i pro vesnické návštěvníky a vystupuje do popředí v porovnání s celkovou skladbou obyvatelstva kraje z hlediska vzdělání.

Připočteme-li ke zjištěným faktům tu skutečnost, že dvě třetiny návštěvníků divadel tvoří ženy, kde průměrné vzdělání je výrazně nižší, vystupuje úroveň vzdělání ještě více do popředí. Rozdílné podmínky pro kulturní činnost ve městě a na vesnici nacházejí svůj odraz i v určitých odlišnostech účasti na aktivitách zájmové umělecké činnosti.

V souvislosti s kontrolou registrace kolektivů ZUČ jsme zkoumali poměr vesnických a městských kolektivů. Můžeme hodnotit, že v Jihomoravském kraji z celkového počtu kolektivů ZUČ má 66 procent kolektivů zřizovatele ve městě a 34 procenta na vesnici.

Z jednotlivých zájmových aktivit pouze soubory lidových písní a tanců, amatérská divadla a hudby mají větší členskou základnu na vesnici než ve městě. Ve všech ostatních případech je tomu obráceně.

Názorně ukazuje skutečnost následující přehled:

| obor ZUČ | % zřizovatelů ve městě | % zřizovatelů na vesnici |
|---|---|---|
| amatérské výtvarnictví a LUT | 67 | 33 |
| společenský tanec | 78 | 22 |
| scénický tanec | 80 | 20 |
| SLPT | 46 | 54 |
| dětské pěvecké sbory | 58 | 42 |
| sborový zpěv a vážná hudba | 63 | 37 |
| uvaděči disco | 80 | 20 |
| recitační kolektivy | 81 | 19 |
| divadla MJF | 89 | 11 |
| amatérská divadla | 40 | 60 |
| hudby | 47 | 53 |
| celkem | 66 % | 34 % |

Z uvedené tabulky je zřejmé, že zejména v tanečních oborech, ve vážné hudbě a technických aktivitách vesnické obyvatelstvo zaostává. Příčinu vidíme především ve vybavenosti kulturně výchovných zařízení i v určité setrvačnosti zřizovatelů. Názorněji to lze dokumentovat na podrobnějším rozboru hudebních oborů ZUČ.

Uvedli jsme, že v Jihomoravském kraji působí 53 procent hudebních souborů ZUČ na vesnici. Tento stav (převahu hudeb na vesnici) ovlivňuje pouze převaha dechových souborů (63 %), tanečních a vokálně instrumentálních skupin (53 %), folklórních hudeb (56 %) a beatových souborů (75 %). Oproti tomu komorní soubory působí pouze ve městech a zaznamenáváme rovněž převahu rockových skupin (86 %), folkových skupin (75 %), country skupin (94 %) působících ve městech a rovněž cimbálové muziky v 54 procentech případů mají zřizovatele ve městech. Zde se přímo nabízí potřeba účinnějšího metodického vlivu krajských i okresních kulturních zařízení s metodickou působností.

Co říci závěrem naší vstupní úvahy do problematiky? Především se ukazuje, že obyvatelé vesnice mají menší přístup k profesionálnímu umění. Dále že zvyšování materiální úrovně i vzdělání obyvatelstva vesnice nenacházejí úměrný růst množství kultury. Ten je závislý především na organizátorské činnosti kulturních pracovníků, fungování činnosti kulturních zařízení a materiálním vybavení.

A v neposlední řadě pak, že rozvoj zájmové umělecké činnosti na vesnici je nerovnoměrný a plně neodpovídá záměrům programu estetické výchovy – přispět k všestrannému rozvoji socialistického člověka.

**PhDr. JAROSLAV HUBÁČEK**

*Divadelní soubor Antonína Vorla MKS Křenovice — Skála, Pantůček, Fux: Drak je drak*

# Dramaturg – amatér to nemá snadné...

SLYŠELI JSTE DALŠÍ DÍL ROZHLASOVÉHO SERIÁLU JAK SE MÁTE, VONDROVI? DRAMATURG VLADIMÍR GROMOV. V REŽII VLADIMÍRA GROMOVA ÚČINKOVALI..

**Takové hlášení už na vlnách rozhlasové stanice Praha není ničím novým. Vladimír Gromov, vedoucí dramaturg rozhlasových seriálů v hlavní redakci literárně dramatického vysílání Čs. rozhlasu působí v rádiu již téměř dvě desetiletí. Jako dramaturg i jako režisér prošel uměleckou publicistikou, oddělením rozhlasových her a nyní už opět roky řídí rozhlasové seriály, mezi nimiž právě příběhy rodiny Vondrových zaujímají významné místo. Také Vladimír Gromov začínal kdysi jako amatér.**

Jako dítě jsem chodil na loutková divadla, fascinovali mě provazochodci, když se u nás objevili a rozprostřeli svou síť nad střechami domů, poslouchal jsem pohádky a představoval jsem si, že jsem král, čaroděj, dobrák Honza, chytrý myslivec a kdeco. Dovedl jsem se vcítit do každé role. Já jsem ze Staré Bělé na frýdecko-místeckém okrese. Dnes už takový okres u nás neexistuje, ale mám ten okres ještě v občance.

To bylo v době, kdy se ještě zdála cesta z Frýdku do Ostravy pro dítě malým dobrodružstvím. Měli jsme ve škole učitele hudby. Byl to velký nadšenec a studoval s dětmi pohádky. Přihlásil jsem se také a hrál jsem, snažil jsem se šít i kostýmy. Dodneska na to maminka vzpomíná a moje vlastní děti se tomu smějou. Ale bylo to tak.

Pak jsem jednou objevil v odloženém haraburdí agitačního střediska bednu s loutkovým divadlem, léta tam ležela v zapomnění. Přinesl jsem ji do školy. Chodil jsem už na osmiletku a tak dlouho jsem mluvil do ctihodných pedagogů, až vedení školy koupilo šest metrů dekorační látky na paravan, divadlo jsme instalovali a začali jsme hrát. Loutky a živáčci se nám už tehdy prolínali. Byla to doba nejmladších tvůrčích činů a zážitků. A hezkých vzpomínek. Díky divadlu jsem se vlastně naučil pořádně mluvit. Já jako dítě mluvil tak rychle, že jsem si šlapal na jazyk. Jenže mi vysvětlili, že herec musí hovořit tak, aby mu v hledišti rozuměli. Když dneska čtu vzpomínky mnoha herců na jejich začátky, většina jich začínala loutkovým divadlem. Nejsem tedy výjimkou.

**Ale nehrálo se jen ve škole...**

Samozřejmě že ne. U nás byla sokolovna, kulturní dům a agitační středisko. Tam všude Thálie zdomácněla. Hráli dospělí, hrály děti. My jsme připravovali každý rok alespoň dvě pohádky. To už jsem byl na jedenáctiletce. Ta byla tehdejším předchůdcem gymnázia, jak školství procházelo stálými reformami. Jako středoškoláci jsme nastudovali známou frašku Mistr Pleticha a tři aktovky od Hanse Sachse. A to byl repertoár, s nímž jsme se objevili na přehlídce v Opavě.

Byl konec padesátých let, do povědomí lidí pronikala televize. A televize hledala kolem sebe náměty, co všechno přiblížit divákům. Vybrali v Opavě i nás. Tak jsem byl mezi nejstaršími účinkujícími v televizním vysílání. To nás vedl profesor Etzler, který byl i naším režisérem. Jeho jméno ochotníci dobře znali, a když před několika málo lety zemřel, i čtenáři AS si mohli přečíst jeho obsáhlý nekrolog.

**Jaký to byl pocit, stát před televizními kamerami? Měl jste trému?**

Ani se neptejte. Televizní přenos režíroval Jiří Jaroš. A jak bylo tehdy samozřejmé, vysílalo se živě. Tam se nedalo „okno" nijak zakamuflovat, záběr se nemohl vrátit a začít znovu. Zapomenout text znamenalo tragédii. Navíc to bylo na kluky moc dojmů najednou. Nejdřív líčení. Ačkoliv ochotníci v té době byli zvyklí na sebe nanést kila šminek, náš profesor byl v líčení střídmý, byl zastáncem moderního pojetí divadla ve všem, tedy také i v líčení. Na jevišti jsme měli pár reflektorů. V televizi jich bylo plno, pálily ze všech stran a pod líčidly jsme se potili jako na plovárně. Navíc na jevišti v kukátku má herec krytá záda, za ním je horizont. Tady naopak. Kameramani, osvětlovači, asistenti, prostě hotový nával, to se neustále přesunovalo, doslova hemžilo. Měli jsme co dělat, aby všechno dobře dopadlo.

**A dopadlo?**

Myslím, že ano, i když s odstupem se všechno zdá jiné. Ale tenkrát nás všichni chválili. Byl to obrovský skok, z venkovského jeviště do televizního studia. Já jsem hrál jednu z hlavních postav v Pletichovi. Beránka. Tahle lidová francouzská fraška, navíc veršovaná, to byla pro kluky „nakládačka". Hlavní roli hrál Jirka Juřina, který chodil o rok výš než já.

**Pak jste přišel na AMU...**

Na divadelní fakultě jsem vystudoval dramaturgii a režii, tři roky jsem pak působil ve Středočeském loutkovém divadle v Kladně jako dramaturg, poté jsem šel na vojnu a po ní jsem zakotvil v rozhlase. Ale o tom jsme už povídali.

**Setkal jste se pak ještě ve své umělecké práci s ochotníky?**

Nejednou. Zúčastnil jsem se okresních a krajských přehlídek ochotnických souborů i soutěží jednotlivců v recitaci jako porotce. Diskuse s těmito převážně mladými lidmi mě často překvapila. Kolik věděli o autorech, jak promyšleně přistupovali k textům, které chtěli vyjádřit. Řada mých přátel s amatéry soustavně pracuje a tak mám příležitost amatérskou Dnes je uměleckým ředitelem divadla v Uherském Hradišti. Vůbec v líhni profesora Etzlera vyrostla řada talentů, které se pak prosadily v profesionálním divadle.

divadelní činnost sledovat. Mohu potvrdit, že úroveň některých špičkových amatérských souborů se vyrovná svým profesionálním kolegům. Přístupem k textu a jeho výkladem pak předčí tyto soubory některá profesionální divadla, která přistupují k textům bez invence.

Několikrát jsem točil v rozhlase hry, v nichž vystupovaly děti. Jednak ty z rozhlasového dětského souboru, které jsou na tento úkol odborně připravované, jednak děti ze souborů lidových škol umění. S těmi „dětskými amatéry" jsem rovněž udělal nejlepší zkušenosti. Mezi malými divadly miluju Cimrmany. A to jsou prakticky lidé, kteří vyšli z ryze amatérských začátků. Většina herců tohoto souboru začínala v rozhlase.

**Vím na vás, že si taky na jevišti rád zahrajete, i když nejste studovaný herec.**

Máte na mysli Strašidla. Tak tuhle divadelní hru pro jednoho herce napsal můj přítel Alex Koenigsmark pro Jiřinu Jiráskovou. Pro přechody, dramatické zvraty, prostě pro celý děj vytvořil ještě druhou figurku, inspicienta Králíčka, muže s dlouhým vedením, který působí jako protiváha brilance herečky, nesoucí tíhu představení. Já jsem Jiřině Jiráskové tohle představení režíroval a přijal jsem nabídku tuhle epizodku Králíčka ve Strašidlech i hrát.

Představení má už hodně přes stovku repríz, jezdíme s ním do mnoha okresů a krajů, hrajeme v kulturních domech, v sálech, kde vystupují běžně ochotníci, v závodních klubech. A zase je tu ten poznatek, který udělali už mnozí přede mnou: Tam, kde je dobrý ochotnický soubor, je publikum připravené, je vnímavější, reaguje rychle a spontánně, vychutnává ty drobné legrácky kolem divadla, o nichž Strašidla pojednávají. Ti zasvěcení a poučení pak nakazí ostatní publikum, které přitáhlo jméno oblíbené herečky.

**Strašidla jsou i v Praze vždycky vyprodaná. A Jiřina Jirásková je brilantní.**

A inspirující. Mám jedenáctiletou dceru. Už chtěla být vším možným, čím holčičky ve školních letech chtějí být. Jednou byla se mnou v Liberci, kde jsme hráli Strašidla. Přijeli jsme s předstihem, a tak asi dvě hodiny prohlížela jeviště, pak se z první řady dívala a když jsme jeli domů, oslovila mě kategoricky: Tak

už, tatínku, vím, čím budu. Dneska jsem se rozhodla. Budu herečkou.

Pak se zamyslela, a zeptala: Ale ten pan Koenigsmark tě nemá moc rád, viď? Podivil jsem se. Proč myslíš? Dcerka se zamyslela. Vždyť si tam z tebe dělá legraci! A připomněla monolog, kdy herečka sugestivně hovoří: V hledišti panovala tma a v provazišti houkal výr... V té chvíli já vycházím na scénu a zahoukám. A Jiřina se ke mně mimoděk otočí a řekne: Výr. Ne vůl. V tomhle má dcera spatřovala urážku svého otce. Tak jsem jí musel vysvětlit, že špílec jsem si vymyslel já sám.

My jsme text vlastně dotvářeli nejen při zkouškách, ale snad do dvacáté reprízy. Vypouštěly se pasáže, které nezabraly a nahrazovaly se. Byla to prostě dramaturgická spolupráce s autorem dovedená do důsledku.

**Spolupráce autora s dramaturgem, to je složitá věc.**

Ano. Ale má svoje kouzlo. Být u toho, když dílo vzniká, podílet se na něm nejen kritikou, ale i radou, hledat cestu k jeho zdokonalení. Rozvíjíme spolu příběh, když se ukáže, že některý motiv je nepravdivý, působí nepřirozeně, hledáme společně jiný. S některým autorem je taková tvůrčí spolupráce radost. Jsou ovšem autoři, kteří se brání, tvrdošíjně trvají na svém. Většinou se pak ukáže, že to nebylo k prospěchu věci. Ale to už bývá pozdě. Je to jako s rybáři. Když člověk začíná, je vděčný za každou radu. A tak se to časem naučí, přichází sám na nové finty. Kdo si poradit nedá a chytá ouklej na „třicítku", ten se nemůže divit, že žádnou nepolapí.

**Co si myslíte o dramaturgii amatérských souborů?**

Je vlastně výchozím bodem činnosti každého kolektivu. Najít dobře co hrát je první krok. Vykročí-li se špatně, je špatné všecko. Proto dramaturgie by měla stát i u ochotníků na prvním místě, tam by se měla orientovat pomoc těmto souborům.

*Na snímku ze studentských let Vladimír Gromov (dole) jako Beránek, nad ním Pleticha v podání J. Juřiny, dnešního ředitele divadla v Uherském Hradišti a dlouholetého herce Divadla pracujících v Gottwaldově*

**Je výběr dost velký?**

Pro kolektivy, které jdou vlastní cestou, je vlastně neomezený. Autorské divadlo, které přijímá literární nebo dramatický text jako podnět, z něhož vychází a přizpůsobuje si jej svým záměrům i možnostem, může sáhnout prakticky po čemkoliv, od klasického repertoáru po experimentální text. Pro ty, kteří potřebují hru hotovou a jsou odkázáni na nabídku DILIA, už moc bohatý výběr není. Zvláště textů, hovořících k současnosti, je málo, bez ohledu na žánr. Ať jde o drama, veselohru, muzikál, operetu. Ochotníci hledají hry, kde se mohou „vyřádit", zahrát si.

Jsou to problémy, které nejsou snadné a amatérský dramaturg nemá skutečně jednoduchou situaci. V souboru bývají v převaze mladí nebo staří. Někde jsou to ženy, jinde muži. Ke všemu se musí přihlížet. Kdo nemá Hamleta, nemůže hrát Hamleta, i kdyby měl sebelepšího Polonia a všechny ostatní postavy. Dramaturgie se musí dělat podle toho, nač soubor stačí. Aby lidé text nejen odříkali, ale aby ho skutečně hráli. A aby se nepracovalo stále jen s několika jedinci a ti ostatní se nemuseli spokojovat se „štěky".

**Mají dramaturgové — podle vašeho názoru — dostatečné zdroje pro odpovědnou práci?**

Myslím si, že nemají. Není to jen tím, že divadelní hry nevycházejí knižně, ale jen v rozmnožovaných nákladech v DILIA, a tam právě hry, o které je zájem, jsou stále rozebrány a nejsou tedy na skladě. Léta u nás soustavně nevychází potřebná teoretická divadelní literatura, nejen hry, ale i filmové a televizní scénáře. Na rozdíl od SSSR a NDR, kde se tyto věci vydávají zcela pravidelně a v dostatečném nákladu.

U nás nemáme ani další divadelní literaturu ke škodě divadla a jeho příznivců, ať jsou to amatéři nebo profesionálové. Nabídka repertoáru je u nás malá, přitom v jiných socialistických zemích publikují nové hry a teoretické práce i nejrůznější odborné časopisy. Ochotničtí dramaturgové pak mají ještě menší příležitost sehnat si potřebné prameny a tak se poučit, než jejich profesionální kolegové. Proto bych přál všem, a amatérům především, aby v nové pětiletce přibyla nová periodika, která by se těmito otázkami zabývala, aby se rozšířila divadelní knihovna tak, jak to odpovídá naší tradici.

**Měli bychom skončit toto povídání něčím veselým. Vzpomenete si na nějakou úsměvnou historku ze své praxe?**

Před léty jsem natáčel verše v karlínském rozhlasovém studiu. Byli jsme ve zkušebně a udělali jsme si pauzu, protože nám začínalo být nesnesitelné horko a vzduch už se dal pomalu krájet. Otevřel jsem okno a v té chvíli vletěl do místnosti vrabec. Počínal si jako doma. Hned byl tady, hned tam, čiřikal a šustil křídly. Zvukař tušil nejhorší. Tak jsme se ho společně snažili vyhnat. Marně. Až Vladimír Brabec vzal smeták, který tu měly připraveny uklízečky a jemně vetřelce vytlačil zpátky na římsu a já rychle zavřel za ním okno. A Vladimír se jen tak spokojeně podíval a povídá: Od koho by si měl dát říct, když ne od příbuzného? A mohli jsme nerušeně zkoušet dál...

**(er)**

FOTO AUTOR

## RECITÁTORŮM K POVŠIMNUTÍ

# Písecká domovní znamení

Karel Sýs patří k naší střední básnické generaci. Je to básník formou i obsahovým zaměřením své tvorby progresivní a značně mnohotvárný. Vydal již šest básnických sbírek, soubor statí, básnické překlady i práce editorské a scenáristické. A koneckonců dokazuje to i jeho nejnovější básnická sbírka s názvem Písecká domovní znamení, která vyšla v nakladatelství Melantrich.

Říkává se, že umění a tvůrčí mistrovství se nejlépe a nejvýrazněji projeví v krátkých útvarech, neboť v nich musí být skryt vtip a smysl celého obrazu a myšlenky beze zbytku a všechno to silně a omamně vytrysknout tak, aby připoutalo mysl a uchopilo srdce. A Karel Sýs to ve sbírce Písecká domovní znamení dokázal čtyřiceti básněmi ve čtyřverších.

Je to, řekl by nezasvěcený, obsahově drobnůstka s drobnými veršovanými hříčkami. Vzhledově snad, ale tvůrčím počinem verše neobyčejně lyricky působivé a podmanivé. Snad proto anebo právě proto mají ty verše tolik něhy, že Karel Sýs k jihočeskému Písku má blízko, vždyť tu prožil krásná léta studentského mládí na gymnáziu. A vrací se sem stále rád osobně, i myslí a veršem. Karel Sýs má k městu vztah citlivého básníka a člověka milujícího.

Proto je možno zeptat se slovy národního umělce Josefa Rybáka: „Nemají tato Sýsova čtyřverší větší specifickou váhu než leckteré sáhodlouhé básně?"

Kvalita Sýsových veršů je i v tvůrčí fantazii, básnické imaginaci a přátelském pohledu a pohlazení. Je to básníkova i naše poetická procházka po Písku se zastaveními u jeho domů s malými příběhy. Řečeno slovy jeho vlastními: „Potěší srdce Písečana a zavděčí se i cizincům." A proč cizincům? I my všichni, třeba jsme se v Písku nenarodili, máme to krásné město na Otavě rádi jako své, a proto verše ve sbírce Písecká domovní znamení si bereme také za své a s radostí! **(jkt)**

## OMLOUVÁM SE ČTENÁŘŮM

Přestože jsem viděl na podzimním festivalu v Jílovém Gogolovu Ženitbu, přejmenoval jsem ji v č. 12 AS/85 na Revizora, aniž tuším proč. Omlouvám se za to čtenářům i měchenickému souboru. **(ekp)**

## ● BARDĚJOVSKÁ VARIACE NA VĚČNOU NOTU

### (Dílna MJF, 13. až 15. 12. 1985)

Především fakta: miniaturní, avšak o to půvabnější východoslovenské lázně Bardějov se staly v jednom předvánočním víkendu dějištěm akce, nesoucí v podtitulu slovo školení. Tamní košické Krajské osvetové stredisko uspořádalo ve specifických etnických i kulturních podmínkách tolik potřebný a zároveň vzácný seminář pro zájemce ze souborů malých jevištních forem. Jak jen samotná nepřesnost tohoto pojmu dovolila sešla se v Bardějově dvacítka mladých lidí (pomineme-li extrémy, pak věkový průměr činil zhruba 19 let) a trojice lektorů – Damian Vizár, redaktor Javiska, Oldřich Kužílek, právě končící studium režie na pražské DAMU a jeden z protagonistů souboru Vizita, a jaksi mimochodem i autor tohoto povídání. Dva posledně jmenovaní přišli na pohled s banálním, leč vpravdě odvážným předsevzetím: vybočit z rutinní tradice obvyklých pohybových cvičení a hereckých etud a zaměřit seminář víc k samotné tvůrčí divadelní činnosti, to jest v první řadě k dramaturgii. Jak se ukázalo, padla kosa na kámen.

Zmíněná dvacítka frekventantů se rekrutovala převážně ze zavedených souborů, ale nezřídka šlo o skutečné začátečníky, kteří přese všechen talent nemají nejmenší ponětí, jak ve skutečnosti vzniká artefakt, jejž jsme si zvykli označovat za malou jevištní formu. Byli většinou zvyklí, že dominanta jejich souboru, vedoucí či režisér, přinesl hotový text, přinejmenším ucelenou dramaturgickou a režijní představu o nějakém námětu, a na tom pak oni pracovali jen herecky, tedy víceméně interpretačně. Kolektivní způsob práce s tématem se ukázal být velkou neznámou. Mnozí se dokonce dostavili s neopodstatněnou představou, že „pražáci" mají zaručený trychtýř, jímž jim napustí za dva dny do hlav veškerou divadelní moudrost, či skromněji: že se něčemu hmatatelnému naučí, přiučí, ponaučí. Došlo jen na to poslední.

Z pozice nikým neomezovaných směřovatelů náplně dnů i nocí jsme se rozhodli pro volbu, o níž jsme předem věděli, že bude nejnesnadnější. Přes prvotní nedůvěru a menší pochopení jsme důsledně trvali na svém. Na bázi předem zvolené Wellsovy povídky Zem slepců jsme se pokusili názorně ilustrovat, co všechno obnáší práce se zdánlivě nedramatizovatelným, ale vnitřně velmi nosným až modelovým tématem, kolik variací může a má mít dramaturgické zasahování a hra s odvěkým námětem vidomý versus horda slepců v situaci, kde jsou dvě nestejné strany přesvědčeny o své nevývratné „pravdě". Ovšemže nechyběly ani pohybové nácviky a průpravy (pod vedením O. Kužílka), ani herecké etudy na obligátní volné téma, sklouzávající k satiře, která je, zdá se, obsesivním vyjadřovacím jazykem slovenských divadel MJF, ale vůdčím motivem celého školení byla a zůstala práce s Wellsem. Jak se ukázalo, nečekané způsobilo kromě překvapení i aktivizaci a zájem. Zde někde může příběh končit decentním happy-endem. Soudný zrak však na tomto místě očekává bod, v němž končí růž iluze a začíná chvíle úvahy. Nemýlí se.

Jak výše uvedeno, způsobily víceméně direktivně zvolené dramaturgické kreace spektrum dojmů, od rozčarování po porozumění. Zamyslíme-li se nad důvody, širšími souvislostmi i dopadem tohoto faktu, dojdeme k závěru, že nejde zdaleka o výlučnou situaci místní či krajovou. Nevědomost v teorii i praxi, tvůrčí, dá se říci individuálně kolektivní činnosti, nevědomost podílu na tvorbě maloforemního představení jistě není náhodná, jeví spíše znaky obecně rozšířeného, jak se lze na nejedné přehlídce (počínaje okresními) přesvědčit.

Co totiž bylo hlavním problémem v Bardějově? Skutečnost, že po zúčastněných nikdo předtím nevyžadoval dramaturgické a režijní myšlení. Seminaristé se poprvé octli v situaci, kdy prostě museli na dané téma vytvořit vlastní, neopsanou koncepci, dotáhnout tuto až do fáze scénosledu a nezapomínat přitom na možnosti divadelní řeči, na meze jevištní únosnosti.

Výsledkem byly čtyři skupinově a narychlo vytvořené a nacvičené epizody, vyzrazující nejen nezkušenost, ale podstatné nevyjasnění pojmů. Lidé, kteří se prohlašovali za členy maloforemních souborů, předvedli až na jedinou výjimku klasicky nepovedenou činohru beze špetky zobecňujícího či experimentátorského koření.

Vrahem v tomto případě není obvyklý zahradník, ale neznalost, samozřejmě vzhledem k věku zúčastněných napravitelná, ale přec jen signalizující. Ukázalo se, že nejmladšímu divadelnickému podhoubí chybí nezbytná orientace v literárním kontextu, jevištní představivost (respektive její rozvinutá forma), často schopnost vnímat prozaický text režijníma očima, schopnost pomíjet epické přebytky a koncentrovat se na dramatickou osu, rozvíjet skutečné divadelní vidění světa i divadla jako takového, pídit se po teoretických základech a zároveň činně tvářet a rozvíjet vlastní scénickou fantazii, zkrátka téměř všechny vlastnosti nezbytné pro dramaturga a režiséra. A mluvíme-li o malých jevištních formách, kde byly hráze mezi tvůrčí režií a netvůrčí hereckou reprodukcí zrušeny, pak je to nedostatek víc než zásadní.

Cesta k nápravě je dozajista klikatá a s přivřenýma očima velmi těžko schůdná, ale existuje. Dokonce má – podobně jako každá dialektice podléhající záležitost – dva konce: Subjektivně – nikdy nekončící samostudium; objektivně – důslednost metodickou a institucionální.

**PETR ŽANTOVSKÝ**

## ● ENERGIČTÍ LIDÉ Z VEJPRNIC

Snaha o vyrovnání se s netradičním jevištním prostorem není už dnes výsadou jen špičkových či usilovně experimentujících souborů. Možnost využití komorních či klubových prostorů svádí často i zavedené tradiční ochotnické soubory k netradičním způsobům práce. Je-li soubor dostatečně tvárný, je pak taková změna osvěžením nejen pro tvůrčí kolektiv, ale i pro diváky. To je případ i dramatického souboru Osvětové besedy Havlíček z Vejprnic, který v současné době zajíždí hostovat do komorního sálku areálu Družba, aby obohatil kulturní život v sídlištní aglomeraci plzeňského severního předměstí.

Vejprničtí hledali textovou předlohu v předčasně uzavřeném díle Vasilije Šukšina, které se stalo hned po vydání prvního knižního výboru Červená kalina v roce 1975 středem zájmu našich čtenářů i divadelníků. O tom, že se nejednalo o krátkodobou módní záležitost, svědčí neustálá vydávání dalších výborů Šukšinových próz, stejně jako uvádění dalších a dalších dramatizací jeho povídek. Jsou nám blízké jeho příběhy těch nejobyčejnějších lidí žijících často šedivý a – na výjimečné situace – chudý život, ale lidí vonících člověčinou, hned hýřících vtipem, hned zas předestírajících svoje velké smutky. Vejprničtí ochotníci sáhli šťastně po jediném dramatickém textu, který Šukšin sám jako divadelní hru napsal, a nabídli nám tedy Šukšina takového, jaký opravdu je.

Ačkoliv neslavnými hrdiny Energických lidí jsou vesměs podvodníci, energicky improvizující nezákonnou činnost, autor na ně není zlý. V každém člověku totiž objevuje dobro i zlo, a tak divákům ponechává prostor pro úsměvné pochopení lidských slabostí. I jeho energičtí příživníci nosí v sobě jako všichni Šukšinovi hrdinové „jakýsi vnitřní neklid, ženoucí je za vidinou volnějšího, poetičtějšího života". Nejzřejmější je to ve scénách společenských her na let ptáků do teplých krajin a na jízdu vlakem, kdy všem představitelům je najednou věřeno, že existují jenom za sebe a kdy z postav začíná vystrkovat růžky i jejich poetické „druhé nerealizované já", které nedávno tak geniálně obnažil Radim Vašinka ve svém Tajemství vodních květin.

Už ne tak jednoznačně úspěšní jsou někteří představitelé v místech, kde načrtávají charakter svých postav téměř na dotek od diváků, ač je zřejmá snaha jak herců, tak režiséra o autentický projev. Ale nechtějme hned napoprvé nemožné, vždyť tvárnost ukázal celý soubor i s dvěma hosty dost. Velkou zásluhu na všem má bezesporu režisér plzeňského DJKT Václav Beránek, který hru upravil a na scéně podle vlastního návrhu též pohostinsky režíroval. Určil inscenaci bystré tempo bez přestávky a zvolil divadelně efektnější variantu, kdy vypravěč hraje zároveň i roli Bruneta – v dvojroli osvědčil umění střihu J. Dobrý ml.

Nenásilně působilo i rozesazení herců a jejich nástupy z obecenstva, rozděleného po obou stranách dlouhého stolu a vytvářejícího hrací prostor na způsob japonského koberce. K rozehrání situací do takových jemností, jak se to souboru podařilo, pomohl režisérovi jistě i překlad Aleny Morávkové, využívající bohatých možností českého jazyka, překlad, který už sám jednotlivé postavy v dialozích individualizuje a zároveň jde hercům dobře „z úst".

Hostování vejprnického souboru v Plzni je důkazem toho, že leckdy i vesnický soubor si může v cizím městském prostředí získat zaslouženou pozornost.

**VLADIMÍR GARDAVSKÝ**

# Psychologická dramatika z hlediska koncepce tzv. nové vlny

Hranice mezi dokumentárními příběhy a publicistickou hrou s výrazným společenskokritickým zaměřením se neustále sbližuje ve prospěch takřka klasické psychologické koncepce. Vývojový proces sbližování či obohacování se nemůže odehrávat v jednotné rovině a zákonitě připouští výjimky. Autoři vzájemně reagují, dokonce polemizují prostřednictvím dramatických textů.

Člověk odjinud vyvolal přec nejen konjunkturální plagiáty, ale nepřímou odpověď v díle A. Gelmana. Ostatně sám I. Dvoreckij dočasně upustil od zmíněných principů a pokoušel se vytvořit něco na způsob „antičeškoviády" a programově propojoval publicistickou otevřenost a věcnost s čechovovským pojetím dramatu. Na prvý pohled jedno vylučovalo druhé, leč ukázaly se možnosti jisté syntézy a mnohoplánovost oslabovala přímočarou dokumentárnost, navozovala potřebné ovzduší a oddalovala řešení jednoduché zápletky. Samozřejmě výsledek neměl podobu dalekosáhlého objevu, představoval však jednu z mnoha možností dalšího postupu.

Člověk odjinud — a Veranda v lese, Prémie — a Společně sami, Pohádky starého Arbatu — a Kruté hry, rub a líc životní reality, kontrastní polohy směřování I. Dvoreckého, A. Gelmana a A. Arbuzova. Soudobé drama se nevyvíjí ve vzduchoprázdném prostoru, naopak někdy až přecitlivě reaguje na úspěchy a prohry, nepochopení publika i předpojatost kritiky. A. Arbuzov zřejmě přihlédl k principům „retro", nepříliš uváděným hrám L. Petruševské a v Krutých hrách se sbližoval s realitou životního stylu nového pokolení.

Dvacetiletí a třicetiletí, obětní beránci a příživníci, posedlost materiálními statky, touha po spravedlnosti, kategorické pozůstatky demonstruje s jeho ignorováním práv ženy i prahnutí po volnosti, pitvoření se a podvody ve jménu dobra, vyčtené moudrosti v konfrontaci se životem, praktičnost do krajnosti, hrozivý přízrak osamělosti... Dvacetiletí tápají, brání se pocitům zbytečnosti, spokojují se s pasivní rolí pozorovatelů, zanechávají studia, opouštějí ztroskotané koráby manželství jejich rodičů a postačí jim skromná iluze štěstí. Přizpůsobují se silnějším a schopnějším, nedovedou se orientovat, zákon party má pro ně magický význam vzoru a příkladu. A naopak, třicetiletí se chtějí uplatnit za každou cenu, zmocňuje se jich nevyslovitelná tíseň, pocit spojený s mizením signálních světel na posledním vagóně ujíždějícího vlaku. Pocit promarněného, nevyužitého. Proto demonstrativně odhazují závislost na čemkoliv, proto ignorují přátelství, neváží si rodiny a pohrdají láskou. Citovou vyprahlost doprovází nespokojenost s okolím, vlastní prací i samým sebou.

A. Arbuzov odmítá zachycovat jednu ze stránek „povrchu", nedomnívá se však, že se mu podařilo „proniknout pod povrch". Tuší závažné změny v mentalitě společnosti, cítí, že se zde odehrálo něco, co dosud postrádá pojmenování. Správně odhaduje podstatu technického a komerčního závěru 20. století; uvědomuje si, že podstatnou část publika ovlivňuje televizní vysílání (v pojmosloví řady autorů i divadelních praktiků označované jako „udeření do hlavy televizním přijímačem"). Nechce a nemůže v duchu vykonaného díla výlučně popisovat, registrovat, částečně souhlasí a částečně polemizuje s výsledky tzv. nové vlny, která se prodírá do popředí.

Návaznost s předchozí etapou je natolik evidentní, že lze hovořit o „postvampilovovském" dramatu. „Nová vlna" neznamená tedy proud absolutně nezávislý na předchozí etapě, spíše zvýrazňuje některé stránky a nedůvěřuje všemu, co bylo příliš ověřeno a málem zprofanováno.

Fraškovité výjevy, paradoxní situace, fantazie neznající mezí v podání A. Sokolovové — kruté komedie a ironické miniatury L. Petraševské dospívající k selankovitým řešením — priorita venkovského prostředí promítající se do krajnostní čestnosti a osobitého lexikálního fondu her M. Vorfolomějeva — na prvý pohled nepříliš dramatické kroniky R. Solnceva snažící se útočit na svědomí hlediště — na ruby obrácené tradiční motivy a situace v podání N. Pavlovové, jež neváhá nastavovat zrcadlo cynismu části mládeže a obnažovat příčiny surovosti, nelidského chování — zdánlivě nedramatické příběhy A. Arra, kde děj plyne zvolna a neustále se naznačuje něco, co zůstává v pozadí — programové návraty k revolučním motivům sbližovaným se současnou mentalitou ve hrách A. Kazanceva — přemíra utilitárnosti a racionálnosti odsuzovaná ve hrách Z. Tobolkina — krajnostní situace jedinců zasažených symptomy stressových stavů a obtížně hledajících východiska v dramatech A. Dudareva — hry V. Slavkina odpovídající pocitům těch, kdož zažili padesátá léta a neustále konfrontují vlastní mládí s dnešním pokolením — konfrontace diametrálně odlišných představ o smyslu života ve hrách A. Červinského — retrospektivní pásma ve hrách A. Galina napomáhající odsudku všeho, co popírá emotivnost a snaží se ji přehlušit s pomocí přemíry materiálního blaženství chápaného vysloveně maloměšťácky — jednoduché příběhy V. Gurkina, nekomplikované postavy v nečekaných situacích, jež by mohly změnit dosavadní vegetování a navyklé stereotypy...

Proud vzájemně nesouvisejících postřehů. Spojuje je snaha „zvýrazňovat pravdu", poznávat „rubové stránky života", orientovat se v komplikované psychice lidské existence a hledat příčiny nedorozumění, odcizení a nemožnosti komunikace mezi těmi, kdož jsou předurčeni k lásce, pochopení a porozumění. Mezi autory „nové vlny" nescházejí herci a herečky obdařené znalostí scénické praxe — V. Gurkin, A. Sokolovová, V. Maljagin, S. Kokovkin — nechybějí zde režiséři jako A. Galin, převaha zůstává na straně prozaiků s poněkud netradičními představami o poslání a tvaru dramatu. A. Dudareva, A. Arro, V. Bělova, A. Červinského láká možnost „dialogu", přímého ověření toho, co je v literatuře dávno samozřejmostí.

Nepřicházejí do dramatické tvorby jako nezkušení začátečníci, na straně jedněch je divadelní praxe, na straně druhých nesporné literární výsledky. Tím nemá být pochopeno, že mohou automaticky dospívat k výsledkům. Zatím fixují postřehy, hledají scénickou tvářnost závažných poznatků, dávají přednost volné koncepci scénářů dotvářených scénickou praxí. Každopádně však mají odlišný názor na míru divadelnosti, s níž spojují mnohé z toho, co si dosud vysloužilo označení za statické, nedramatické, výlučně literární.

Pohled na život ignoruje dřívější přemíru optimismu, dokonce až v krajnostní podobě. Nepříliš radostná existence, malé platy, neposlušné děti, hysterické babičky, sobečtí rodičové, neposlušní potomkové, nespolehliví partneři. Nelehký život, obtížná existence, vzpoura proti návykům a všednosti. Východisko z podobných situací nacházel A. Volodin koncem šedesátých let ve „všemocném citu", A. Vampilov je spojoval s něčím na způsob šoku, který otřásl postavou.

Zmínění autoři spoléhali na vzdělanost a kulturnost, v podstatě důvěřovali převaze duchovního nad materiálním, i když obtížně se prosazující. „Nová vlna" dává přednost pocitům nespokojenosti a krutým vztahům. Pochopitelně vychází z odlišných generačních stanovisek: nepoznala sice bezprostředně válku, narodila se po roce 1945, z paměti však nevymizely ovdovělé matky, skoupé příděly potravin, nekonečné fronty před obchody, nedostatek všeho. Tím je mj. motivována vypjatá touha po komfortu, s níž sice nová vlna nesouhlasí, ale uvědomuje si proměny měřítek a životních ideálů. Jestliže pro jejich rodiče zůstávala nedostižnou vidinou pračka, radiopřijímač a jízdní kolo, pak dnešek považuje za samozřejmost moderně zařízený byt, auto a chatu. Většina postav v dílech nové vlny se chce dobře oblékat, neztrácet čas na zbytečnosti a považuje za ponižující neustálé shánění doprovázené kultem zahraničního zboží. Chtějí znát sama sebe, chtějí poznat životní partnery. A tak pochopitelně neobstojí dřívější černobílé charakteristiky, kategorické rozhraničení dobra a zla.

Autory nové vlny přitahuje proměnlivost lidského myšlení, střídání smíchu a pláče, stírání hranic mezi jednotlivými stavy. Nic nelze předvídat, všechno je proměnlivé. Vlastní postup děje je nepatrný, rozhodující je motivace jednotlivých stavů. Dějový příběh takřka neexistuje, postavy zůstávají uzavřeny v sobě, občasně se svěřují a náhle vyniká jejich zoufalství, upovídanost, bezradnost. Vzpomínají na dětství, opěvují pobyt na venkově, obtížně hledají smysl další existence. Rány osudu jim uštědřují nezahladitelné šrámy, nejsou připraveny snášet nepříjemnosti a neštěstí. Nemohou obstát

za nepříznivých okolností. Bez ohledu na věk se zdají nesvéprávné a dokonce infantilní. Přitahuje je idealizovaná vidina domova, kde by se mohly zotavit. Podstupují obtížnou zkoušku ve chvíli, kdy se vzpírají náporu maloměšťáctví. Snaží se vyrovnat s nepříjemnostmi cestou zapomenutí, chvíle zábavy pro ně znamená mnohé. Každá z postav je nějak poznamenána, osamocena a nese vlastní hoře. Stěží jim lze nějak pomoci. Paradoxnost situací nahrazuje dramatické napětí, nemožnost změny života představuje filozofické východisko, které nemusí mít podobu negace.

Dramatické vyrůstá z proudu domněle banálních událostí a nepředstavuje něco mimořádného. Ostrá konfliktnost v původním smyslu tu vlastně neexistuje, nahrazuje ji volný proud střetů, dílčích kolizí, nepříjemností a náhodných překážek. Otřesná dramata vystřídalo lidské sténání a úpění zbavené patetičnosti. Dialektika života smazává hranici mezi pozitivním a negativním a postavy se ocitají na křižovatce života, kterou tak zbožňoval A. Vampilov. Kompromisy, prohry, omyly mají za následek mravní deformace. Jestliže pro dramatika V. Rozova znamenal sebemenší kompromis počátek krachu, rozchod s ideály, zradu a mravní degeneraci, pak pro A. Vampilova nevyhlížel již natolik nebezpečně. Vedl však ke shodným důsledkům a narušoval mravní základy. Pro A. Volodina představoval nezbytnost, kterou nutno odsuzovat, stěží však změnit. Posedlost materiálními statky nutno uspokojit, nasytit a teprve poté může nastoupit vystřízlivění. Nedostatek vyvolává vždy zvýšený zájem. Pro L. Petruševskou a N. Pavlovou stal se kompromis výrazem životní moudrosti a může za jistých okolností napomáhat převaze dobra nad zlem. Proto obnovují motivace „mravního procitnutí", po kompromisu následuje přiznání negující „nemravné dohody".

Proměny etických kategorií nejsou přec samoúčelné, naopak signalizují méně postřehnuté posuny společenského vědomí během sedmdesátých let, z nichž některé rozeznala dramatika nové vlny. Zatím glorifikuje proces „mravního napřímení", proces nepříliš sourodý, dovolující však pohlédnout pravdě do očí a odhadnout vlastní hodnotu. Člověk trpící, člověk tonoucí, člověk zbavený lidskosti, člověk bez ideálů, člověk na hranicích možností, unavený, vyčerpaný a vyprahlý stává se hlavní postavou spíše příběhů a vyprávění než dramat, jak to předurčuje absence citu a lidskosti.

Dramatika nové vlny odlišně chápe divadelnosti a defakto obrací na ruby princip her A. Vampilova. To, co tam zůstávalo „dramatem z náhody", stává se zde zákonitostí. Snad díky tomu, že dřívější náznaky a prvopočáteční symptomy přerostly v jevy antispolečenské platnosti. Zneužívání služebního postavení, snaha prosazovat děti a příbuzné bez ohledu na jejich předpoklady, chování jedince na odpovědném místě, který jedná vrcholně neodpovědně, rozhazování státních peněz a osobní šetřílkovství, úsilí kupit majetek bez ohledu na způsob, jakým ho bylo nabyto... Nepřehledné množství motivů a situací spojených s novodobým maloměšťáctvím, které nepředstavuje mateřská znaménka buržoazní minulosti, ale mnohem více souvisí s méně postřehnutými nedostatky postupu socialismu, tzn. přehnanou preferací materiálních stimulů a nedostačujícím ideovým ovlivňováním, rozporem mezi teorií a praxí, slovy a činy atd. Současný politický kurs KSSS právem zvýrazňuje význam zdokonalování hospodářského systému i společenského mechanismu a snaží se využívat řešení existujících konfliktů a rozporů ve prospěch rozvinutého socialismu tak, aby byly zvládnuty.

Jak jinak by mohla vzniknout „moskevská škola" prozaiků hlásící se k literárnímu dílu J. Trifonova v tom směru, že se snaží postupovat od detailu k celku a chápe osobnost člověka v gravitačním poli sociálních podmíněností, z něhož se obtížně vymaňuje. Trifonovovův román Čas a místo, Těndrjakovova Noc po maturitě a Šedesát svíček, Babajevského Syžet, Prjachinův Internát a především Ajtmatovovův Den delší než století. Díla přesahující formát současné literatury. Ajtmatovovo otřesné poznání tragického rozporu 20. století, neomezenosti lidského génia a nemožnosti jeho realizace „z důvodů politických, ideologických a rasových, které zrodil imperialismus...".

Vědomí tragicky rozčleněného světa, neúplnost poznání nepříliš optimistické perspektivy — „pokud se lidstvo nenaučí žít v míru, zahyne". Vědomí nezralosti člověka jako jedince i celého lidstva, výpověď o problémech, jež společnost nakupila a které nelze zapudit... Filozofická hloubka sovětského spisovatele doprovázená nádherným vypravěčským uměním, které lze srovnávat s prozaikou L. N. Tolstého i F. M. Dostojevského.

Nelze předpokládat, že podobné výsledky prózy automaticky vplynou do dramatické tvorby. Každopádně však určují měřítka a dovolují posoudit tematické přínosy nové vlny v potřebných souvislostech. Připomínaná již „moskevská škola", díla V. Makanina, R. Kirejeva, A. Kima, V. Ličutina aj. prosazuje ironicko-filozofický nadhled vedený z pozic pokolení narozeného před čtyřiceti lety, žijícího ve velkoměstech a poznamenaného mentalitou věku atomových zbraní. Statická koncepce Makaninova románu Přímka i Člověka ze suity má oprávnění: pokouší se nacházet smysl v nesmyslnostech, nastoluje závažný rozhovor o chorobách dnešní společnosti s její deformací mravních norem. Společnosti zbavené svědomí, cti, důstojnosti, zodpovědnosti a kritizované z pozic etického maximalismu. Zejména Makaninovy prózy zvýrazňují otřesnost lhostejnosti, nezájmu o cokoliv jiného mimo vlastní osoby, popřípadě nejbližších přátel či rodinných příslušníků. Kirejevův román Apologie se pokouší o dokumentární záznam každodenního rytmu, vynáší do popředí galerie náhodných postav, novodobých „zbytečných lidí", kteří mohou pouze řečnit, ale nemohou jednat.

Zevrubnější hodnocení prózy „moskevské školy" by naznačilo, že se zde utváří proud nanejvýš kritických postřehů dospívající k pedantskému či fanatickému moralizování, proud přímo zoufale pátrající po etických hodnotách, jimž bezmezně straní bez ohledu nakolik je realita potlačuje a deformuje.

Nová vlna proklamuje analogická východiska s tím rozdílem, že znepokojeně konstatuje, nakolik se hodnota člověka rozptyluje ve věcech nepodstatných, a tak život uniká jako písek mezi prsty sevřené dlaně. Galinova Východní tribuna nápadně připomíná dřívější hru V. Rozova Tradiční setkání s tím podstatným rozdílem, že konflikt „dobrého s lepším" vystřídal sled kolizních situací pátrajících po příčinách amorálnosti, prospěchářství, alibismu, jimž nelze čelit kategorickými odsudky či manifestačními prohlášeními.

Nová vlna vychází z předpokladu, že sebelépe míněná slova o cti dělnické třídy mnoho nepomohou, pokud se nezmění společenské ovzduší, které může znemožnit lajdáctví, rozkradačství, kariérismus, rodinkaření atd. V tomto se rozchází s publicistickou hrou, jež považuje výzvu adresovanou hledišti za účinný prostředek nápravy.

Srovnání publicistické hry s dramatiky nové vlny naznačuje, že dřívější hrdinský typ zde vystřídal „antihrdina". Dítě poválečných let, čtyřicátník ponořený do vzpomínek na mládí a nerad přejímající odpovědnost za cokoliv. Nervózní, neurastenický pozér stěžující si na nepochopení rodičů, manželky, dětí i nadřízených. Osamělý a osamocený. Nejprve šetří na módní vybavení bytu, pak na auto a poté na chatu. Když se naplní podobné sny, ztrácí zájem o všechno. Materiální stimuly odpadly, obnažila se mechaničnost životního koloběhu a krizi života lze oddálit pouze hrou na něco výjimečného, proklamovanou asketičností, rozchodem s rodinou. Pseudohrdina začíná filozofovat, nechce žít podle nemravných zásad, nezamýšlí dále ponižovat a urážet, ani se nechat šikanovat.

V plné nahotě před ním vyvstává marnost dosavadního snažení, nastupuje pocit promarněného života, do prázdna vyprchané energie. Postava stane na prahu další existence, ponořuje se do stressu, propadá trudnomyslnosti, ztrácí zájem o zaměstnání. Do vědomí se prodírá neodkladnost života a smrti, sílí nespokojenost se samým sebou. V kritickém světle se objevuje dosavadní tolerantnost vůči členům rodiny s jejich kořistnictvím, obohacováním se, nemravností. K pozitivním závěrům patří snaha „započít znovu", neopakovat dřívější chyby a čestně se vyrovnat se vzniklou situací. Motivy, které našly ztvárnění v Gelmanově duodramatu Společně sami, souznějí s pozicemi dramatiky nové vlny. Snad je odlišuje jen míra kritičnosti, snaha hledat a nacházet společného jmenovatele, utajené příčiny manželské krize.

Dělný člověk, postava převládající v publicistické hře, ztrácí v dílech nové vlny půdu pod nohama. Demoralizuje jej jednak to, že přízemní cíle se mu podařilo naplnit, jednak jej ubíjí činnost zbavená smyslu. Čtyřicátník se bouří proti mechanizovanému životu, existenci od výplaty k výplatě zpestřené občasnou zábavou nebo milostným dobrodružstvím. Nemá však sílu změnit vlastní život. Patří mezi hýčkané, příliš si zvykl na pohodlí domova. A tak loví na lavičkách v parku od soumraku až po svítání a hledá nová a nová seznámení. Klasický milostný trojúhelník se rozpadl pod náporem mužatek, jež dřou do úmoru, živí a šatí manžela, vychovávají děti, nesou na sobě břímě péče o rodinu a ostatní starosti. Současnost zrodila nové schéma: muž obklopený dvěma ženami, jež se o něho ucházejí. Muž hýčkaný a ošetřovaný ženami střídavě chápajícími, soptícími i žárlícími v duchu Danělijova filmu Podzimní maratón.

**Prof. PhDr. KAREL MARTÍNEK, DrSc.**

# Ochotníci na Dole Maršál Jeremenko

Ostravské Vítkovice patřily vždy hutníkům a horníkům. O jejich neutěšeném životě za první republiky psal ve svých románech spisovatel Vojtěch Martínek. Tyto doby patří již nenávratně minulosti. Vítkovické dělnické čtvrti již nejsou obrazem bídy a utrpení, ale nového života, kde lidé po své práci mají také čas na zábavu, na svého koníčka. Příkladem v tomto směru je ochotnický soubor Dolu Maršál Jeremenko v Ostravě-Vítkovicích, který vznikl 15. února 1949 a navázal na staré revoluční tradice dělnického hnutí na Ostravsku, zejména pak na tradice proletářské tělovýchovy.

U zrodu souboru stáli Emil Podroušek, Antonín Jonáš, Jan Vicher, manželé Jindřich a Anděla Kubánkovi a další. Mnozí z bývalých mladíků, kteří tehdy nacvičovali první divadelní hry, mají dnes přes 60, 70, nebo 80 let. Emil Podroušek a někteří další již zemřeli. Ale o jejich ochotnické činnosti se můžeme hodně zajímavého dozvědět z kroniky divadla. Byl to Emil Podroušek a dosud žijící jednaosmdesátiletý Jan Vicher a manželé Kubánkovi, kteří po založení souboru nastudovali první hru Ondráš, pán Lysé Hory. Vystupovali v ní ve Vítkovicích a pak na různých místech okresu Frýdek-Místek, a také pod Lysou Horou v Malenovicích. Všude jim diváci tleskali a soubor dostával z vesnic mnoho děkovných dopisů. Také hra V. Káni Parta brusiče Karhana, kterou vítkovičtí ochotníci Dolu Maršál Jeremenko připravili a zajížděli s ní do vesnic kolem Ostravy, Karviné a Frýdku-Místku, měla u publika velký úspěch.

Tak jak léta běžela, přibývalo inscenací, s nimiž ochotníci Dolu Maršál Jeremenko vystupovali na mnoha přehlídkách amatérského divadla. „Například v samotných Vítkovicích" – poznamenává vedoucí Závodního klubu ROH a jedna z hereček souboru Drahomíra Podroušková – „proběhlo několik ročníků takzvané Vítkovické žatvy. Ale postupem času souborů ubývalo a tak Vítkovická žatva zanikla. Podobné přehlídky se konaly v Ostravě-Hrušově a také na jiných místech Ostravska. V současné době jsme jediným ochotnickým souborem, který působí na území města Ostravy. Oslavovali jsme již 35. výročí svého založení a doufáme, že se soubor dočká i dalších kulatých výročí . . ."

Z kroniky se dovídáme, že se podařilo hornickým ochotníkům navazovat dobré kontakty s herci Národního divadla v Praze, kteří tu pohostinsky vystupovali. Byl to především zasloužilý umělec Otomar Korbelář. Poprvé si s hornickými ochotníky zahrál roku 1958 ve hře Jaroslava Vrchlického Noc na Karlštejně, a to v úloze Karla IV., a pak ještě v několika reprízách, mj. také na Těškovickém jaru. Na srdečná setkání s Otomarem Korbelářem vítkovičtí ochotníci dodnes rádi vzpomínají. Říkají, že to byl velký umělec a velmi dobrý člověk.

V Závodním klubu ROH Dolu Maršál Jeremenko v Ostravě-Vítkovicích vystupoval na jednom večeru i zasloužilý umělec Eduard Kohout s monologem. S hornickými ochotníky si přišla ráda zahrát i členka Národního divadla Marie Glázrová, zasloužilá umělkyně Vlasta Fabiánová a další. Nestyděli se hrát na jednom jevišti společně s ochotníky.

Za více než 35 let své existence hornické divadlo Dolu Maršála Jeremenka, osvoboditele Ostravy, nastudovalo celou řadu her jak našich, tak ruských i sovětských autorů. K těm úspěšným patřila mj. Gogolova Ženitba, s níž Vítkovičtí měli hodně podařených repríz v okolních vesnicích. Z dalších to byla například hra Vladimíra Semráda Nejlepší synové a dcery, kterou soubor uvedl k 10. výročí mučednické smrti Julia Fučíka.

Byly to desítky inscenací, které se střídaly na repertoáru hornického ochotnického souboru Dolu Maršál Jeremenko v Ostravě-Vítkovicích. V loňském jubilejním roce 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou nastudovali hru Jana Kákoše Dům pro nejmladšího syna, s níž se zúčastnili v závěru roku přehlídky amatérského divadla okresu Karviná v Petřvaldě. Režíroval ji Bronislav Křanovský a scénu navrhla Marta Rozkopfová.

Kromě divadelních her připravují členové souboru celou řadu malých jevištních forem, večery poezie a estrády pro horníky i pro důchodce. Jednu zdařilou akci uskutečnili například 6. prosince minulého roku v Obvodním kulturním středisku ve Výškovicích pro tamní důchodce. Někteří členové souboru vystupovali s pásmem poezie i na slavnostním koncertu, který se konal v rámci Měsíce čs.-sovětského přátelství.

**VÁCLAV PASTOR**
FOTO STANISLAV KOCIECZ

## NOSITEL ZLATÉHO ODZNAKU SČDO ODEŠEL

V hlubokém zármutku jsme se rozloučili se soudruhem Josefem Ryškou, který náhle zemřel loni 29. listopadu ve věku 69 let. Byl dobře znám mezi divadelními ochotníky v okrese Frýdek-Místek, Severomoravském kraji i ČSR. Byl totiž jedním z mála účastníků všech národních přehlídek vesnických a zemědělských divadelních souborů (Žebrák a Vysoké nad Jizerou), často navštěvoval Hronov.

S jeho jménem je spojena historie divadelního souboru Slezan při OB ve Václavovicích, okres Frýdek-Místek. Od založení souboru v roce 1945 byl jeho režisérem i hercem, dramaturgem, nebál se žádné práce. Divadlo hrál již od svých osmi let. Pod jeho vedením se soubor vypracoval mezi přední v okrese i kraji. Jedním z největších úspěchů byla účast na Národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou v roce 1974. Soubor je nositelem řady čestných uznání okresních a krajských a v roce 1975 obdržel Čestné uznání ministra kultury.

Josef Ryška byl dlouholetým členem (několik let předsedou) okresního poradního sboru a různých porot. Několik let byl členem krajského poradního sboru. V obci byl dlouhá léta předsedou Svazu požární ochrany, členem OV, pracoval v komisích MNV a do své smrti byl vedoucím OB v obci.

Jeho aktivní činnost byla několikrát oceněna v rámci okresu a kraje. Byl nositelem Zlatého odznaku ÚV SČDO. Náš divadelní soubor v něm ztrácí člověka, který má hlavní zásluhu na bohaté činnosti a řadě úspěchů souboru, obec i okres zaníceného funkcionáře a organizátora kulturního života. Jeho památka zůstane pro nás věčně živá.

**Ing. VÍTĚZSLAV TOMIS,**
**za divadelní soubor Slezan při Osvětové besedě Václavovice**

# Symbolismus v divadle

„Od roku 1885 ovládá poezii, román a drama silná reakce, revoluce spritualismu ve jménu individuální vnímavosti a umění. Už nemůže být řeči o zachycení vnější skutečnosti, o uspokojení se „vědeckým" popisem individuálních a společenských mechanismů. Umění nemůže být napodobením, ale musí sugerovat a tvořit. Pomocí symbolů má usilovat o proniknutí do tajemství světa a individua, musí sevřít to, co je nevypověditelné, podvědomé a prchavé. Tváří tvář k světu, ovládnutého technikou a invazí matérie, předkládá umění únik. Ne jako prostředek působení na skutečnost, ale jako možnost úkrytu pro jedince" — takto definuje nový proud v umění francouzský teatrolog D. Bablet ve své knize Současná režie.

Symbolistické divadlo vzniklo téměř paralelně s divadlem naturalistickým a oběma proudům je vlastní tatáž opozice vůči degradovaným hodnotám buržoazní kultury, akademismu a komerčnímu divadlu. Ale jsou to i proudy protikladné a vzájemně se popírající. Proti napodobení skutečnosti se symbolismus pokusil prodrat za či skrze tuto skutečnost a proto musí obraznost umělce sáhnout k symbolu, který předvádí lidi jako odindividualizované masky, život jako maškarádu, lidské vášně jako zvířecí pudy nebo svět jako sen apod. Člověk je tu zvláštní syntézou historie a mýtů, kterou se umělec pokouší zharmonizovat s mikrosvětem, jež nosí v sobě. Symbol přitom není ničím determinovaný, je mnohoznačný a obsahuje zdánlivě nevyčerpatelné množství významů. Nenazývá věci pravým jménem, některé významy odhaluje, ale jiné skrývá a maskuje, objevuje se jako motiv v stále nových a nových vztazích. Chce sdělit tajemný význam různých projevů existence. „Řeknu květ a z nepaměti, které můj hlas poskytuje všechny kontury, se vznáší hudebně jinak neznámé představy kalichů, samotná idea, nádherná a obsahující všechny květy", napsal R. Ghil ve svém Traktátu o slově.

Ve všech manifestech symbolistů najdeme tuto představu odívání ideje do formy, která by ji učinila zachytitelnou smysly. K tomu volili různorodé stylistické prostředky ozvláštňování a rozbíjení konvenčních představ o realitě, kterou bylo třeba nejdříve uvolnit a pak opět zatížit novými představami. Užívaly se i starší stylistiky a formy — v divadle to znamenalo návraty k starým žánrům a typům (např. k frašce, mystériu, komedii dell'arte aj) nebo přejímání vlivů orientálního divadla.

Symbolisté takto vnesli do moderního umění dva důležité aspekty: že dílo je nejdříve materiálem (tónem, slovem, barvou) a teprve pak představou, a že obnovili romantickou ideu syntézy všech umění, podporující mnohoznačnost interpretace díla.

Druhý aspekt je významný zvláště pro divadlo a byl proto i pochopitelný velký vliv souborného díla (gesamtkunstwerku) R. Wagnera, syntetizujícího drama, hudbu, tanec (pohyb), na symbolisty, který se datuje ve Francii od 80. let 19. stol. Symbolističtí básníci ovšem pochopili tohoto „bayreuthského čaroděje" poněkud jinak než později divadelníci: vyzvedli především hudební stránku a opomíjeli inscenační prostředky. Toužili po čistém a poetickém divadle, vyjevujícím ideje a jeviště mělo být zbaveno všeho, co by rušilo lyriku a snivost. Podle S. Mallarméa měl být i herec na jevišti sám, neupozorňovat na svou přítomnost a jeho hra se měla podobat jakémusi recitovanému monologu. V tomto duchu vznikaly i první pokusy o lyrické divadlo idejí mimo reálný čas a prostor u E. Dujardina, Saint-Pol-Rouxe nebo o „divadlo duše" E. Schuré. V podstatě byli symbolisté zpočátku k divadlu skeptičtí, podle jejich představ se tu profanovalo to, co mělo zůstat intimní a jedinečné. Přesto se objevil mladý divadelník, který se pokusil překonat tento předsudek a vnést symbolismus i do skutečného divadla.

## PAUL FORT A THÉATRE D'ART

Paul Fort (1872—1960) měl 18 let, když založil pod patronací symbolistů divadlo, které nejdříve pojmenoval Théatre Mixte (Smíšené divadlo). První představení 27. 6. 1890 v pronajatém sále Duprez se skládalo z prologu a dvou aktovek — Pierot a měsíc Marka Legranda a La Florentin La Fontaina. Představení nemělo úspěch a zřejmě tu bylo ještě málo z programovaného symbolismu. Lépe nedopadla ani druhá inscenace, skládající se z aktovek P. Forta Malá bestie a L. Germaina F. Villon.

Théatre Mixte chtělo míchat styly a uvádět poetický repertoár, běžně nehraný. Při třetím představení dal Fort divadlu nový název — Théatre d'Art (Divadlo umění) — který naznačuje, že mělo jít o divadlo umělecké, nemající nic společného s bulvárem a s imitacemi naturalistů. Podobně jako Antoine, nemělo divadlo stálé jeviště a Fort pronajímal pro každé představení sál a herce. Opět vládl abonentní systém, dovolující uniknout cenzuře. Novum však bylo složení publika, skládající se z mladé bohémy, básníků, studentů a malířů, kteří vytvářeli během představení rozvernou až skandální atmosféru. Např. Fort vzpomíná, jak se terčem útoků stával oficiální kritik F. Sarcey, kterého bohéma nemohla ani cítit: „Během představení, když se tlustý Sarcey hlasitě rozesmál, vykřikl rozzuřený Saint-Pol-Roux z prvního balkónu: jestli se nepřestanete smát, skočím vám na hlavu."

Během svého trvání do roku 1893 se v Théatre d'Art uskutečnilo 8 premiér, složených z francouzských i zahraničních her, zvláště aktovek a básní symbolistických básníků. Hrál se V. Hugo, Marlowe, Shelley, aktovky M. Maeterlincka (Vetřelec a Slepci), poezie S. Mallarméa, A. Rimbauda, P. Verlaina, fragment Iliady i biblická Píseň písní.

Théatre d'Art nevytvořilo nějaký vyhraněný inscenační styl, ale najdeme tu zajímavé pokusy o moderní scénografii, herectví a syntetické divadlo. Úspěch měly aktovky Maeterlincka v režii Lugné-Poe, ale k němu se ještě vrátíme v další kapitole. Jinak se dá v tomto divadle vyznačit dvojí tendence: na jedné straně snaha o zvýraznění úlohy slova, probouzející představivost diváků, čímž se současně omezovaly ostatní jevištní prostředky a zvláště dekorace se stala jen malovaným pozadím; na straně druhé se autoři pokoušeli o totální divadlo, působící na všechny smysly publika, včetně čichu.

První tendenci představoval např. P. Quillard, který uvedl v roce 1891 vlastní hru Dívka s useknutýma rukama. Byla psána ve verši a próze, kterou přednášela recitátorka a její slova měla evokovat i „výpravu", zatímco v pozadí byl jen malovaný prospekt, komponovaný jako ornamentální obraz, který svými liniemi a barvami dotvářel atmosféru, ladění a kontrapunkt k přednášenému slovu. Přednes herců zněl monotónně a jejich pohyb byl důstojný a pomalý, takže vynikala především silueta postavy a její gesto. Malířskou dekoraci, která sama byla uměleckým dílem, maloval P. Sérusier, který patřil do skupiny Nabistů. Z této skupiny spolupracovali s divadlem dále P. Bonnard, M. Denis, P. Ranson, S. Vuillard a další. Jejich dekorace se vyznačovaly jednolitými barevnými skvrnami, které byly obtaženy temnou konturou. Poetickou atmosféru jevištního prostředí dotvářelo světlo. Škoda, že se nedochovala žádná obrazová dokumentace představení symbolistů.

V roce 1891 snil P. Fort o dalším projektu, podle něhož mělo být představení ukončeno předvedením obrazu moderny. Opona se měla zvednout na tři minuty, odhalit obraz a vizuální dojem měla doplňovat odpovídající hudba a vůně. Projekt, vycházející z teorie souladu mezi slovem, barvou, zvukem a vůní, se sice neuskutečnil, ale o podobnou syntézu šlo autorům zpracování Šalamounovy Písně písní. P. Roinard ji převedl do několika strof a parafrází a ke každé strofě byly podle hláskových seskupení připojeny odpovídající vůně, hudba a barvy. Tak např. u první strofy setkání krále s královnou převládala jasně purpurová barva, viola a violoncello zněly v tónu C a vzduchem se šířila vůně kadidla. Diváci to pochopili jako vtip, smáli se mladíkům, rozprašujícím vůně z lóží až do chvíle, kdy se vzduch v hledišti stal nedýchatelným.

Mohli bychom být kritičtí k experimentům Théatre d'Art, které hraničily s happeningem a vyznačovaly se divadelní nezkušeností jeho tvůrců, zvl. Forta, ale skutečností zůstává, že tu v mnohých směrech byly naznačeny nové cesty. Divadlo samo bylo vedeno amatérsky, režii si většinou obstarávali autoři sami, chyběli dobří herci a potřebné finanční prostředky, což všechno muselo vést k zániku divadla v roce 1893. Současně ale vznikl nárys divadelní poetiky, která nevycházela z veristické imitace života, ale z kreace nové skutečnosti, umělé, snažící se proniknout pod povrch běžné skutečnosti.

## LUGNÉ-POE A THÉATRE DE L'OEUVRE

Lugné-Poe (1869—1940) vystudoval konzervatoř a už v roce 1888 byl hercem

a pomocníkem Antoina v Théatre Libre. Brzy se sblížil s kruhem Nabistů a začal spolupracovat s P. Fortem v Théatre d'Art. Inscenoval zde aktovky Maeterlincka, jehož byl osobním přítelem a v roce 1893 uvedl další jeho hru Pélleas a Mélisanda. Představení bylo vlastně koncem Théatre d'Art a začátkem nového divadla, Théatre de l'Oeuvre (Divadlo dílo), v jehož čele stál Lugné-Poe spolu s kritikem C. Mauclairem a výtvarníkem E. Vuillardem. Název divadla se obtížně překládá do češtiny a má svůj podtext. Oeuvre znamená dílo i práci, výtvor i činnost, ale také souborné umělecké dílo, např. Shakespearovo či Molièrovo. A v této mnohoznačnosti je skryt i program divadla.

Théatre de l'Oeuvre se stalo postupně významnou institucí Paříže a získalo světový ohlas. Bylo založeno na známém systému abonentů a uvádělo 8 premiér ročně plus veřejné generálky. Herci byli pronajímáni z jiných divadel, ale postupně se tu objevilo i několik stálých herců, např. Suzanne Després a většinu mužských rolí hrál sám Lugné-Poe.

Bylo to tedy divadlo, které vedl praktický divadelník, přičemž hlavní důraz kladl Lugné-Poe opět na dramaturgii a programově rozvíjel několik linií. První tvořila symbolistická dramatika v čele s Maeterlinckem, druhou hry H. Ibsena a třetí drama světových klasiků — zde šlo o obsáhlý projekt uvádění her od antiky, který se nepovedl a Lugné-Poe uvedl pouze Zachráněné Benátky Otwaye a Sudrakův Hliněný vozíček. Hry Ibsena ovšem inscenoval Lugné-Poe v symbolistickém stylu a 9 her, které zde uvedl, znamenalo konečné prosazení tohoto dramatika na francouzských jevištích.

Byl tu však ještě jeden dramaturgický počin Lugné-Poea, který programově dělil svou dramaturgii na divadlo idejí či velkých myšlenek (Maeterlinck, Ibsen) a divadlo uvolněné fantazie, hravé představení s využitím bohatých jevištních prostředků. Sem patří i nejslavnější premiéra Théatre de l'Oeuvre, Král Ubu A. Jarryho, znamenající současně i konec symbolismu.

Zastavme se nyní u dvou inscenací, které měly největší význam v historii tohoto divadla. První bude představení Péllease a Mélisandy Maeterlincka (17. 5. 1893), které zakládá a ustavuje typický symbolistický inscenační styl a u Krále Ubu A. Jarryho (10. 12. 1896), který tento styl ruší a demystifikuje a odhaluje pro moderní divadlo nové perspektivy.

Maeterlinckova hra má jednoduchý děj a je to spíše jevištní báseň, poodhalující vnitřní prožitky a tajemné stavy hrdinů. Vnější dramatičnost ustupuje a na pozadí středověku se rozehrává osudové drama lásky, života a smrti, impresivní statické drama s temnou lyrikou a sugestivní atmosférou, v níž dostávají stavy hrdinů nevšední a absolutní rozměr.

Scénograf P. Vogler vytvořil dvě malířská plátna pro interiér a exteriér, která byla umístěna v pozadí a doplněna závěsy a přenosnými rámy. Vládly tu přírodní ornamenty a secesní barevnost — temně modrá, fialová, oranžová, různé škály zeleně — dodávala scéně pohádkovou atmosféru a symbolický význam. Rekvizity a nábytek prakticky neexistovaly a kostýmy tvarem i barvou — byly dílem Lugné-Poea a Mauclaira — ladily s dekorací a symbolisticky naznačovaly charaktery. Jevištní obraz dotvářelo sugestivní světlo (řada scén, odehrávajících se v noci byla v přítmí) a herci se pohybovali ve volném rytmu, jakoby ztrnule a stylizovaně. Jejich hlasový přednes byl monotónní: „Nesnesitelně monotónní mélopée, asi si myslí, že hrají duše, mrtvé duše či fantómy", napsal dobový kritik a pojem mélopeé se stal označením pro recitační styl symbolistického herectví tohoto divadla.

Diváci, mezi nimi i C. Debussy, který poté hru přepracoval na operu, přijali představení většinou s obdivem. Ve stejném inscenačním stylu se pak hrály i další hry, včetně Ibsena. Tak zvítězil i na jevišti symbolismus se svým stylizovaným a oproštěným jevištním obrazem, v němž monotónně odříkávají svá slova herci. Byly tu však i další experimenty, které dále prověřovaly nosnost a výrazovou schopnost jeviště. Např. v *Strážkyni H. de Régniera text recitovali* herci, skrytí v orchestru a jiní mimovali akci beze slov jako loutky na snové scéně za zeleným tylem. Zajímavá byla i scénografie k Hliněnému vozíčku Šudraky. Známý malíř H. Toulouse-Lautrec namaloval žluto červený zadní prospekt a místo kostýmů pomaloval ornamenty holá těla herců.

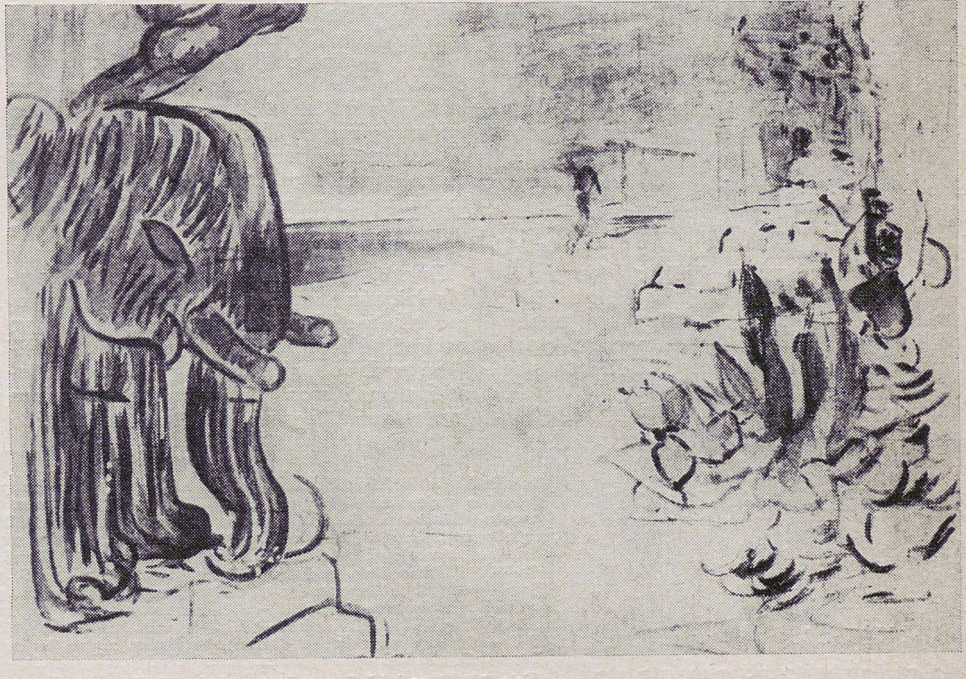
Toulouse-Lautrec spolupracoval spolu s Ransonem, Bonnardem, Sérusierem, Vuillardem i na „heraldické dekoraci" Krále Ubu A. Jarryho. Hudbu k této inscenaci složil C. Terrasse a režii měl Lugné-Poe. Sám autor ovšem vydatně pomáhal na celé inscenaci.

A. Jarry (1873—1907) byl už známým bohémem, básníkem, anarchistou, cyklistou, excentrikem atd. Tento vynálezce patafyziky se pohyboval mezi symbolisty a Nabisty a stal se sekretářem Lugné-Poea v *Théatre de l'Oeuvre. Měl pro* divadlo veliké plány, chtěl uvádět staré frašky, Grabbeho, ale divadlo ho brzy přestalo bavit. Když dostal od něj Lugné-Poe rukopis Krále Ubu, nevěděl, co si o tom má myslit, jak hru hrát a tak Jarry musel vyjasňovat a konkretizovat svou představu inscenace.

Postavu Ubu vymysleli jako karikaturu svého profesora studenti v Rennes, kde Jarry studoval. Autor z ní udělal hlavního hrdinu jakési parodie Makbetha a později nechal postavu vystupovat i v dalších hrách — Ubu paroháč, Ubu spoutaný, Ubu na homoli — a v Almanachu Otce Ubu. Postava je jakýmsi zvláštním monstrem, ztělesňujícím podle Jarryho „veškerou groteskní povahu světa" a vyjadřujícím protest proti nekonečné hlouposti. Je i parodií totalitní moci, která se v tlustém buržoovi probouzí skrze ambice jeho ženy, parodie Lady Makbeth. Jarry zde představil absurdní svět debility, která usiluje o absolutní moc a jejíž moudrost začíná a končí úvodním výrokem „Hovnajs!" (Merde).

Zachovaly se popisy dekorace: „Dekorace připomínaly skutečnost viděnou očima dítěte, neboť byly pohledem zevnitř i zvenčí a znázorňovaly souběžně tropické, mírné i arktické pásmo. V pozadí jeviště stály pod modrým nebem kvetoucí jabloně a proti nebi se rýsovalo malé zavřené okno a krb, jímž přicházely a odcházely hřmotné a krvelačné postavy dramatu. Vlevo byla namalována postel a v jejích nohách holý strom, na nějž padaly sněhové vločky. Napravo stála palma a na nebi se otvíraly dveře a vedle nich se klátil kostlivec. Měnila-li se scéna, přišel po špičkách na jeviště důstojně vyhlížející mladý muž, oděný ve večerním obleku a pověsil na hřebík nový plakát s popisem místa, kde se děj odehrává." Byla tu tedy jediná dekorace jako u symbolistů, ale tato symbolistickou dekoraci i parodovala a otevírala nové možnosti výrazu jevištních prostředků.

Herci vystupovali na jevišti jako loutky (Jarry psal původně tuto hru pro loutky a také byla později loutkami hrána), jejich pohyb byl rytmizovaný a mechanizovaný. Hrálo se v současných kostýmech se stylizovanými náznaky a používaly se masky. Karikatury bylo dosaženo i použitými rekvizitami: „Na vlastní oči vidím, že hlavní postava, kterou má být nějaký král, drží místo žezla kartáč, jehož se užívá k čištění záchodů", napsal básník Yeats.



*Toulouse-Lautrec: Návrh k Hliněnému vozíčku Šudraky, Théâtre de L'Oeuvre, 1895*

Firmin Gémier, později významný herec a režisér, si dlouho nevěděl rady s postavou Ubu. Bylo to něco nového a neobvyklého hrát tuto groteskní postavu. Zvládl ji však s úspěchem a po úvodním výroku „Merde!“ se v sále rozlehla čtvrthodinová vřava, po které Gémier zaimprovizoval zvláštní komický tanec. Herci tedy museli improvizovat a svým projevem i dotvářet scénu: „Místo vězeňské brány byl na jevišti herec, který upažil. Strčil jsem klíč do jeho dlaně jako do zámku a vydával zvuk západky, krik krak, a otočil jsem mu rukou, jako kdybych otevíral dveře“ — vzpomíná sám Gémier. Dav vojáků, šlechty, dvořanů hrál jeden a tentýž herec. Kolik v tom všem bylo na rozdíl od jiných divadel provokujícího a jak se tu ukazuje poetika hry, kterou bude později používat avantgarda!

Nelze se tedy divit skandální atmosféře představení. Řada diváků opouštěla sál (mezi nimi i Sarcey!), jiní pískali, křičeli, a tleskali. Kritiky reagovaly většinou negativně, S. Mallarmé, Yeats, Courtelline a další vycítovali ze sugestivní hry autora a herců zvláštní závan destrukce a absurdity, kterou už začínala naznačovat dobová technická a civilizovaná buržoazní společnost v různých projevech (aféry, skandály apod.). Autor se tím vším bavil, ale byl to už groteskní škleb. Jeho hrdina vstoupil do dějin podobně jako Haškův Švejk.

Divadlo se vysmívá divadlu, řekl o tomto představení D. Bablet. Divadlu komerčnímu, naturalistickému i Ideám Maeterlincka. Jarry chtěl provokovat publikum, podléhající konvenčním stereotypům a sáhl až k samé podstatě divadla, poodhalil jeho hravost a teatrálnost. Byl předchůdcem dadaistů, surrealistů a programově se k němu hlásil i A. Artaud.

V roce 1897 se Lugné-Poe rozešel se symbolisty a dva roky nato divadlo zkrachovalo. Mezitím ještě vytvořil zajímavou inscenaci Vety za vetu Shakespeara v letním cirkuse s analogií alžbětinské scény — s podobnými pokusy se sejdeme u Reinhardta a dalších. Jeho další osudy jsou už méně známé. Načas dělá manažéra herečce E. Duse, S. Després a tanečnici I. Duncan. A v letech 1912—29 znovu otevírá Théatre de l'Oeuvre. Zde objevil několik autorů, ale inscenační styl byl nevýrazný a eklektický.

Symbolistické divadlo P. Forta a Lugné-Poea mělo vliv na vznik podobných scén a divadélek v Evropě. Většina těchto podniků měla ale jepičí život. Příčiny byly různé: můžeme je hledat v tom, že to bylo především divadlo elity, že v něm bylo mnoho amatérismu atd. Byly tu však i pozitivní výsledky: výzkum jevištních prostředků, odhalování podstaty a svébytnosti divadla. Vše jen jakoby v přípravném stadiu, v náznacích, které rozvinou avantgardy a osobnosti reformy 20. stol.

JAN HYVNAR

## (Výběr pro vás)

### Stanislav Štepka
### NAŠE TANGO

Hra současného slovenského dramatika v překladu Miroslava Plešáka a s písničkami skladatele Jiřího Stivína se stala podnětem k úspěšnému klubovému představení gottwaldovského Divadla pracujících. Je to satirická komedie, v níž manželský pár rozehrává své „tango“, do něhož se vplétají „melodie“ zvenčí.

Všední problémy manželské dvojice po deseti letech, určitý zajetý stereotyp vztahů a soužití, plížící se nuda a únik do planých předsevzetí a snů – to vše se odráží v manželských šarvátkách, v dialozích, které divákům demonstrují nové nebezpečí maloměšťáctví, snobismu, konzumního přístupu k životu a lidem. Štepko nenapsal satiru tvrdou, ostrou, napsal útok na bránici, jejíž rozkmit by měl vyburcovat z letargie srdce a mozek diváka.

Text této hry je základem pro vznik dynamického představení, které musí mít potřebnou lehkost a švih, jinak by utrpěl jeho smysl a záměr. Takže důležitá je tu pevná režijní koncepce, určení groteskní nadsázky, pevně stanovený řád celé inscenace, aby nedošlo k lacinému podbízení se divákovi a k banální interpretaci.

Především pro herecký pár (1 muž a 3 ženy) může být hra bravurní příležitostí k mobilizaci tvůrčích sil, ale i k vlastnímu potěšení. Ovšem vedle toho je u tohoto textu třeba myslet i na hereckou kázeň a dodržení pravidel, daných režií.

HELENA ŠIMKOVÁ

### Marie Majerová–Václav Červenka
### DÍVKA JMÉNEM ROBINSON

Robinsonka patří již ke klasickým dílům takzvané dívčí četby. S tím, jak se zrychluje tempo dospívání, posouvá se i věk jejích čenářů. Stále si však tato knížka zachovává svůj půvab. Po filmařích se k ní vrací i naše divadlo.

Dramatizátor Václav Červenka si v Robinsonce našel zajímavé a divadelně vděčné téma – téma nedostatku sebedůvěry a potažmo i nedůvěry k ostatním u překotně dospívajícího člověka.

Příběh rámuje Blaženčino předvánoční onemocnění. Nikoli nachlazení, ale právě nedůvěra k lidem kolem ní se zdá být jeho pravou příčinou. Blaženka, raněná maminčinou smrtí, vyčerpaná odhodláním vlastní nezkušenosti v praktických stránkách života překonat, se nemůže zbavit pocitu ublíženosti a nedůvěry v dobré úmysly jejího odhodlání.

Zmatky jejího dospívání se ozřejmují prostřednictvím horečnatého snu, v němž se tatínek, spolužačky i sousedky objevují ve své reálné i Blaženčinou nedůvěrou pokřivené podobě. Jak se vrací naděje, že Blaženka bude moci dokončit školu a přece jen se vrátit do světa dětství, ze kterého byla načas neštěstím vytržena, její přízračný sen končí.

Červenkova dramatizace má zajímavý a moderní divadelní tvar. Umožnila mimo jiné motivované zdvojování rolí, jemuž vděčí za poměrně malé obsazení – 4 muži, 5 žen. Především však dokazuje, že Robinsonka může i dnešním dospívajícím dětem dodat vůli k hledání objektivnější životní perspektivy, naučit je nevidět v jejich osobních smutcích a problémech střed všehomíra.

JITKA SLOUPOVÁ

### PUBLIKACE PRO DIVADELNÍKY

Státní pedagogické nakladatelství Praha vydalo v roce 1984 pro posluchače divadelní fakulty i pro další zájemce sborník Kapitoly z historie českého loutkového divadla I. Dvě studie autora, profesora dr. Miroslava Česala, vedoucího katedry loutkářství pražské DAMU, se zabývají stále diskutovanými i permanentně aktuálními problémy.

Problém Loutkové divadlo a dospělý divák rozebírá autor v první části z několika zorných úhlů. Připomíná tradice a vývoj loutkového divadla v českých zemích a také pokusy většiny našich profesionálních loutkových scén směrovat část repertoáru k mládeži a dospělým. Obdobné tendence, třebaže v menší míře, se objevují také u vyspělých amatérských souborů.

Základní otázkou v úsilí loutkového divadla o získání dospělého diváka je záměrnost vztahu divadel k tomuto divákovi. Občasnost a nesoustavnost tohoto vztahu umožňuje, aby výběr repertoáru a inscenačních záměrů byl motivován spíše vhodností námětu pro divadlo a nikoliv zájmem diváků. Boj o dospělého diváka v loutkovém divadle je dlouhodobý proces, který není možné podstoupit bez zápasu o hodnoty mimoestetické. Jestliže u dětského publika lze vystačit – vzhledem k jeho vnímání a životním zkušenostem – svým způsobem s pravdami obecnými, dospělý divák vyžaduje, aby divadlo pro něho objevovalo pravdy nové a jedinečně spjaté s jeho životem. To jest pravdy nevyčtené a často i riskantní či polemické. V tomto směru chybí nesporně osobnosti autorů i tvůrčích týmů.

Neméně závažná je i druhá část materiálu, sledující loutkářskou kritiku a její vývoj. Na nezbytné připomenutí základních funkcí kritiky navazuje popis historie a tradice loutkářské kritiky i uvedení základních problémů a otázek. K nim například patří i současné omezení loutkového divadla takřka výlučně na dětské diváky.

Dvě studie Miroslava Česala s řadou příkladů z divadelní praxe přinášejí závažné poznatky z historie i současnosti divadla. Číselné označení titulu římskou jedničkou naznačuje připravené pokračování jako další příspěvek k shrnutí i objasnění problémů, které se dotýkají nejen oblasti loutkového divadla. (zha)


**amatérská scéna**

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec. Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. / ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha – závod 01 – AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6; PNS-ÚED Praha – závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha – závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

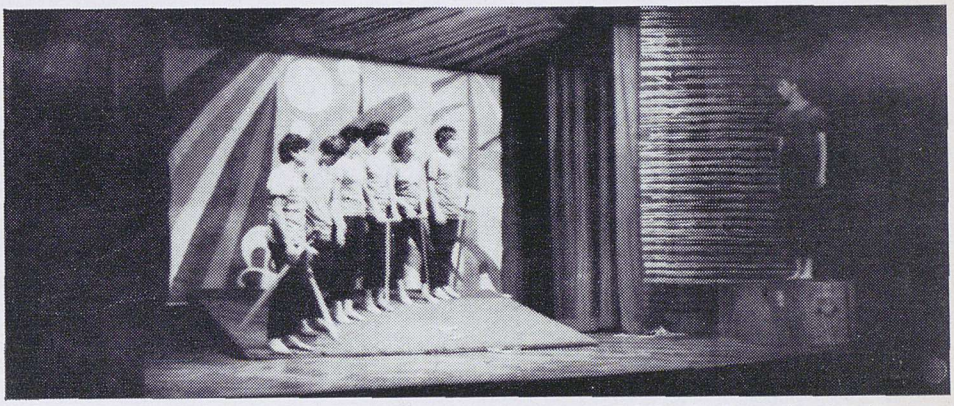
Číslo 3/1986 redakčně uzavřeno v lednu 1986.



© Panorama, Praha 1986



46 027



# Aby neodcházely...

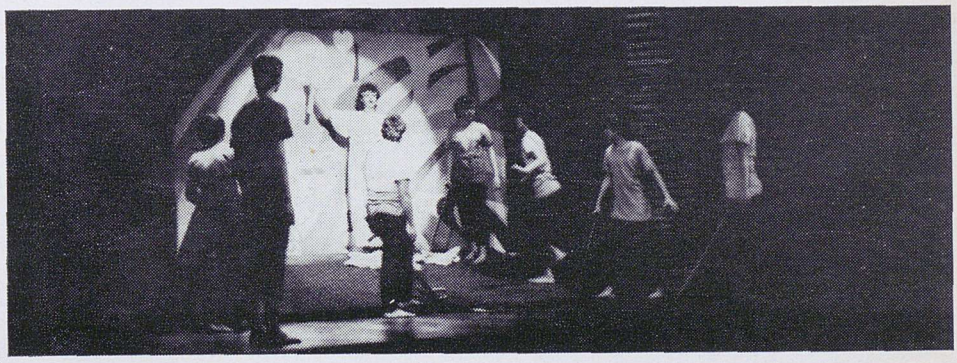
Když jsme před časem psali o divadelním souboru Větrník, který působí při Kulturním klubu pracujících Labín v Brandýse nad Labem — Staré Boleslavi a tvoří jej, mimo vedoucích, samé děti školou povinné, nepadla ani zmínka o tom, co s dětmi, které dospívají a odcházejí.

V letošním roce vznikl vedle Větrníku soubor zcela nový, který dostal název DiS T, což prý znamená Divadelní studio Tyl. U jeho zrodu stojí manželé Tomáškovi, které již známe z vedení Větrníku, ale herci jsou zde právě ty děti, které dětským hrám i zájmům již odrostly.

V režii Františka Tomáška nastudoval kolektiv hru slovenského autora Romana Poláka Mravenčani. Autor ji označil v podtitulu jako satirickou. Pojednává o životě mravenců, mravenčího výbojného národa, ale v porovnání se současným vývojem ve světě je to spíše zrcadlo nastavené dnešní lidské společnosti v některých zemích. Proto osobně hru považuji více za výzvu a varování všem lidem naší planety.

Její nastudování bylo velkou prověrkou, na co stačí síly souboru. Premiéra se konala v říjnu 1985 na poměrně jednoduché scéně Jiřího Skály v kostýmech Milady Šrámkové, hudbu složil Josef Klazar a nahrál kolektiv učitelů hudby místní lidové školy umění.

**Text a foto MIROSLAV VODĚRA**



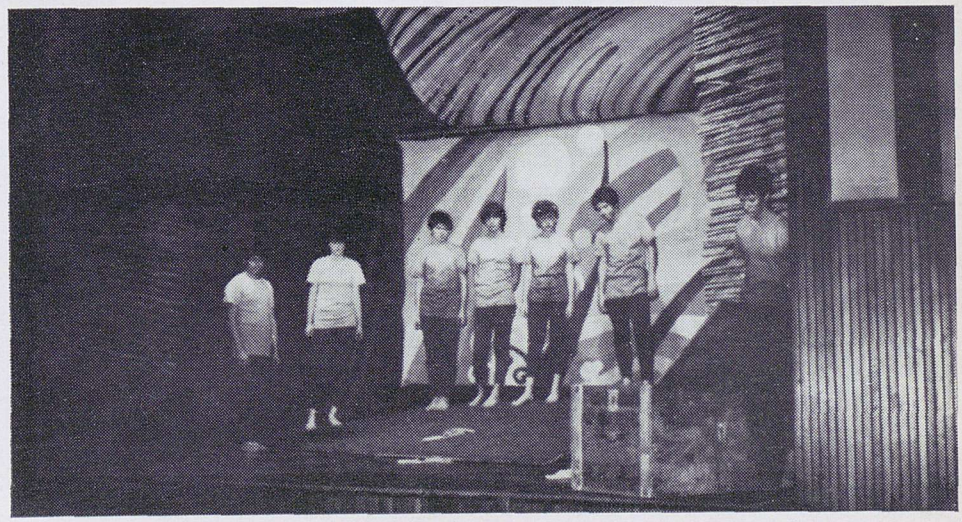
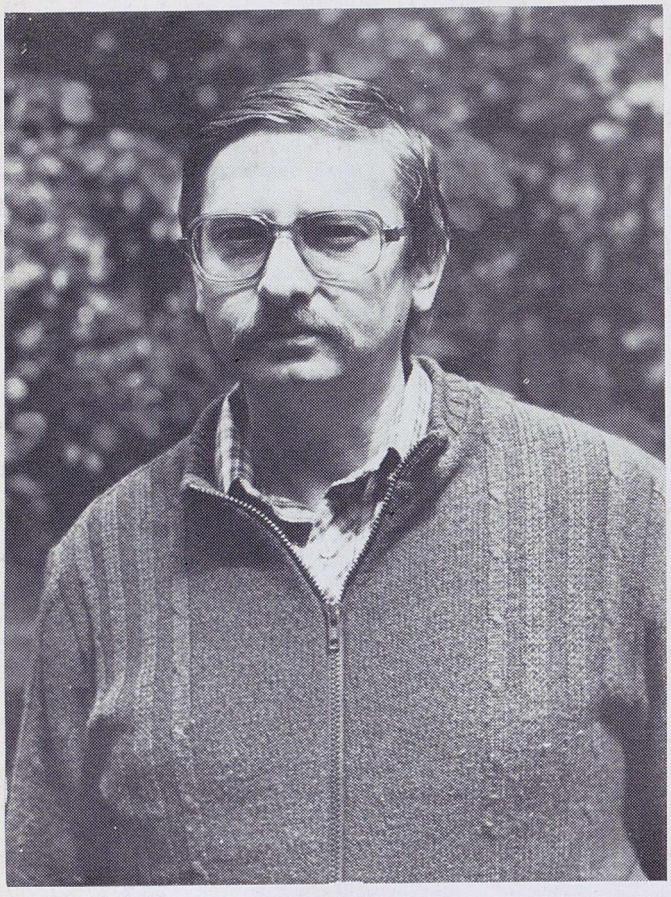


Foto na titulní straně Pavel Štoll



# Ivan Bednář

**Známe ho z tiráže jako člena redakční rady Amatérské scény. Ivan Bednář je k tomu, jak uvidíme později, povolán vzděláním, zkušenostmi, odborností a postoji k tomuto druhu umělecké činnosti veřejně projevovanými.**

**Známe ho** jako autora článků v Amatérské scéně. Jeho materiály svědčí o odborných vědomostech teoretických i praktických. Vyjadřuje se věcně. Píše-li o něčem, pak to znamená, že to na vlastní oči viděl, nebo doprovází své závěry spolehlivou literaturou. Má pozoruhodnou schopnost: zobecňovat konkrétní poznatky. Články podle klasického vzoru: slovům těsno, myšlenkám volno.

**Známe ho** jako autora divadelní hry Klauni, kterou sami hrajete nebo jste o jejím uvedení četli například v AS 12/84/7 (autor Zdeněk Pošíval, Potřeba tvůrčího hledání): „Soubor z Nového Hrádku uvedl na XV. národní přehlídce vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou inscenaci hry Ivana Bednáře Klauni v československé premiéře." Z dalšího vychází, že sice „vůle vyjádřit jevištní tvar" přerůstala „nad vnitřním poselstvím díla", ale potvrzuje se modernost hry.

**K tomu autor:** „Klauni jsou hra o hledání místa ve společnosti. Je to doslova klauniáda, rozvíjení hravosti. Fabule je jednoduchá: dva vyhnaní klauni putují světem, střetávají se s lidmi. Původní náčrt jsem měl na stole už z posledního ročníku fakulty, do dnešní podoby zrál deset let.

A premiéra ve Vysokém? První bylo vlastně absolventské představení režisérky Nadi Tejklové na Východočeské lidové konzervatoři. Teprve po něm přišla inscenace ve Vysokém a v Letohradě. A když už to chcete vědět, mé představě se nejvíce přiblížilo ono absolventské představení."

**Asi o něm nevíme:** je mu čtyřicet let, ženat, dvě děti. A ještě dál – jako z osobního dotazníku: v Praze vystudoval SVVŠ a DAMU. Absolvoval v roce 1970 inscenací Offenbachových Banditů.

„DAMU propouští své žáky s bohatým věnem. Pro mne znamená mnoho zejména to, co ve mně zůstalo ze seminářů docenta Františka Štěpánka, režiséra Vinohradského divadla; uvedl mě do divadelního života a naučil mě orientovat se v jeho problémech. A dostudoval jsem u dalšího vynikajícího tvůrce, profesora Luboše Pistoria a u významného pedagoga dramaturgie Jaroslava Vostrého. Jsem velice rád i svému kontaktu s profesorem Janem Císařem. Díky jemu jsem vnikl do tajů amatérského divadla, kterým se zabývám hlouběji od roku 1979.

Nejprve jsem jako porotce poznával atmosféru, posuzoval úroveň, dnes se amatérskému divadelnictví věnuji soustavně. Neustále je studuji. Jsem členem Ústředního poradního sboru ÚKVČ pro amatérská divadla, zasedám v komisích SČDU pro ZUČ. A v neposlední řadě – jak už víte – jsem členem redakční rady Amatérské scény."

**Asi o něm nevíme** také, že v roce 1972 se hrála v pražském Divadle Jiřího Wolkra jeho komedie Bubáci a hastrmani. A že v roce 1973 měl v Ústí nad Labem premiéru jeho parodický muzikál Řešeto. V roce 1980 se dostala na scénu hra Klauni. To už sice víme, ale poprvé se dozvíme, že s hrou Ivana Bednáře Klauni jelo loni v srpnu divadlo z Nového Hrádku na Festival amatérského divadla do Sulcbachu v Německé spolkové republice. V roce 1982 se hrála v Malém komediálním studiu Středočeského krajského kulturního střediska jeho hra Kašpárek a doktor Faust.

**Píšete pro profesionály nebo pro amatéry?**

„Nevidím rozdíl. Důležité je, co napsat a jak to napsat."

**Vidíte rozdíl mezi publikem amatérských a profesionálních divadel?**

„V publiku asi podstatný rozdíl není. Rozdíl je ve výkonu souborů, nemyslím jen na scéně. Amatérští inscenátoři mnohdy hledají vynalézavější, inspirativnější řešení. Ano, hra v amatérském provedení je někdy zajímavější než v profesionálním. Doklad? Prosím. Inscenace brněnského Dělnického divadla Daňkovy hry Dva na koni, jeden na oslu byla rozhodně zajímavější než tatáž hra v pražském Realistickém divadle."

**Velké divadlo má však větší možnosti. Včetně například počtu herců . . .**

„Snad. Ale soubor Jirásek v České Lípě hraje Shakespearovu lidnatou komedii Jak se vám líbí Jak se vám líbí? v šesti hercích a vyhráli s tím loni na Hronově. Čili: z vlivů, působících na uměleckou kvalitu inscenace, působí nejsilněji výrazné vědomí inscenátora. Co chce publiku sdělit a jak to sdělí."

**Býváte porotcem při různých soutěžích amatérských divadel. Proč – podle vašeho názoru – neobstál soubor z Karolinky s Ostře sledovanými vlaky v Hronově, ačkoliv doma předvedl vysoce zdařilé představení?**

„To je obecný problém – fixace amatérského divadla. Představení jsou v účinu silně proměnlivá vlivem měnících se vnějších podmínek. Je to vidět na zájezdech amatérských divadel. Vlivem nového neznámého prostoru se může představení i zcela rozpadnout. To byl do určité míry i případ onoho představení v Hronově."

**V čem vidíte angažovanost amatérského divadla?**

„Každý soubor se chce vyjádřit k aktuálním problémům, proto volí hry s poselstvím skutečně aktuálním, byť třeba i historickým dějem. Proto vybírá většina souborů hry ze současné tvorby."

**Místo amatérských divadel v současném divadelnictví?**

„Taková otázka ovšem může způsobit krátké spojení. Amatérská divadla hledají cestu. Nesuplují profesionální scény. Hrají – zejména v Praze – snad to lze tak říci – roli podobnou té, kterou sehrála divadla malých forem v šedesátých letech . Mnohým se to asi bude zdát přehnané. Ale proto přece také například řada režisérů profesionálních divadel spolupracuje s amatérskými soubory. Tak se také navzájem divadla profesionální a amatérská ovlivňují. Jsem přesvědčen, že amatérská divadla mohou předejít vývoj současného divadelnictví. Mohu doložit, že tu a tam tomu tak už je."

**Můžete tuto myšlenku aplikovat na hru, kterou amatérská divadla dnes hrávají, na vaše Klauny?**

„Hra Klauni měla ve Vysokém dvojí ohlas. Nepříznivý u diváků, kteří jsou zvyklí vidět v této soutěži vzorová tradiční divadelní představení. Mladí diváci však přijali Klauny jako výraz vlastních představ o divadle a hodnotili je jako protihráče tradičních představení tradičně provozovaných."

**Co připravujete pro divadlo?**

„Nerad bych prozrazoval předem. Jedna hra je dokončena, druhá se dokončení blíží."

**Děkuji vám za rozhovor. Amatérské divadlo je vaším životním zájmem. Hodně pro ně děláte. Přejeme úspěch i vašim dalším hrám.** **(jv)**