

5

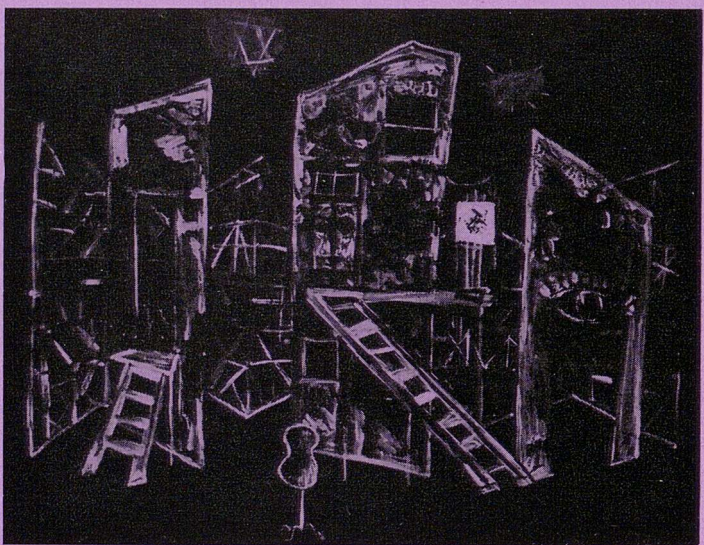
as68

AMATÉRSKÁ SCÉNA ROČNÍK 5 • KVĚTEN

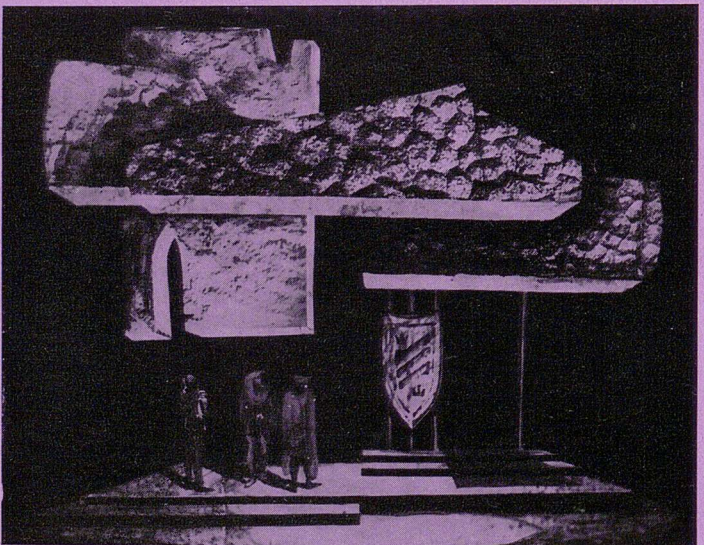




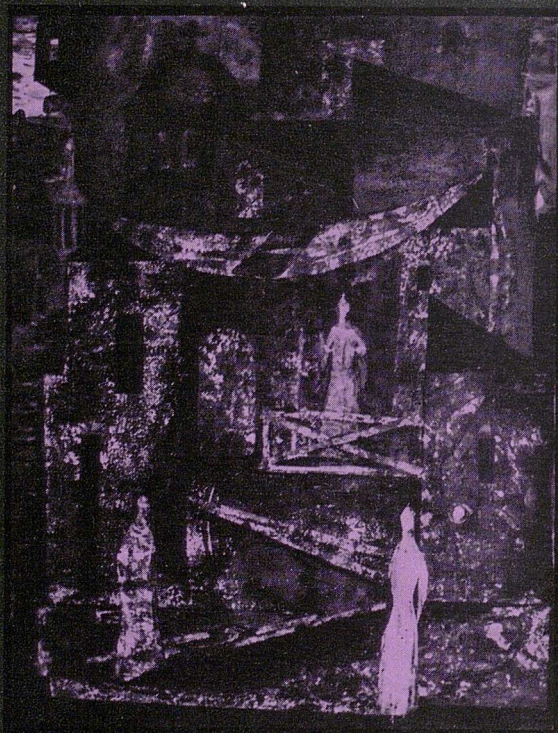
1



2



3



4

1 Výprava Nik. Dvigubského
k „Životu Saint-Exupéryho“
(expoziční SSSR)

2 VI. Serebrovskij - „Romeo, Julie
a tma“ (expoziční SSSR)

3 R. Čomakov - „Richard III.“ -
bulharská expoziční

4 A. Sukov - „Ivanko“ - bulharská
expoziční

Ačkoli se sovětská a bulharská scénografie vyvíjely v rámci evropského vývoje rozdílně, přece jejich dnešní stav — soudíme-li podle expozice, kterou se podílely na PQ 67 — vykazuje mnoho společných rysů. Sovětská divadelní a výtvarná avantgarda je ve 30. letech přetata vlnou naturalismu, popisného realismu a politického schématismu; k formálnímu vývoji evropskému — anebo spíše k jistému důrazu na formální stránku se dostává až v šedesátých letech. Bulharská scénografie zůstala jaksi stále na okraji evropského vývoje, jehož výtěžky přijímá opatrně, retardovaně a zjednodušeně. Obě scénografické kultury jsou dnes tedy jaksi na začátku svého uměleckého osamostatnění, jsou ve stadiu zkoušení svých vyjadřovacích prostředků. V obou expozicích převládají naprosto malířské návrhy nad architektonickými: scénograf-architekt, ideál našich třicátých let a syntéza oborů, která je pro naši současnou scénografii doposud příznačná, je pro Bulharsko i pro SSSR pojmem zcela neorganickým. Expresionismus, symbolismus a jakýsi malířský konstruktivismus by byly hrubé názorové pojmy, do kterých bychom mohli zařadit díla těchto dvou expozic. Jevištní návrh Petara Ruskova (Stara Zagora) vychází z týchž principů jako Kyselova slavná výprava k Donu Quijotovi z r. 1914: snížený portál, mělká secesní scéna, malířská stylizovaná dekorace, navržená v záměrném nepoměru k proporcím hercova těla. Další jména jen dokládají formální rozdrobenost bulharské scénografie, která stylovým ovlivněním zabírá téměř celou polovinu století: naturalistický expresionismus K. Radeva (Semjon Kotko) a N. Nikolajeva (Napříč zeměkouli). Týchž autor zaměňuje však tento způsob za téměř pointilistickou malířskou manýru v návrzích pro Odpočinek u Arco Iris. Ivan Ikonov jako jeden z mála sahá ke koláži jako k nové výtvarné technice; A. Gukov v návrhu k Drumové hře Ivanko spojuje bulharské výtvarné tradice se současným evropským výtvarným uměním. V sovětské expozici je třeba připomenout především V. Serebrovského, jehož Ples zlodějů a Romeo, Julie a tma přecházejí z malířsky pojatého konstruktivismu do dekorativní roviny abstraktně rozvržené plochy. Šaporin, Zolotarev a Dvigubskij přivádějí malířský jevištní expresionismus k vrcholu jeho výrazových možností: opakování motivů, barevné střídání týchž prospektů, předimenzování měřítek směrem k dekoraci. Realizace těchto projektů bohužel většinou neznáme: je například zajímavé, že barevné expresionistické dekorace Dvigubského k Životu Saint Exupéryho jsou provedeny ze železného odpadu: starých drátů, plechovek ap. — takže realizace se blíží (uvědoměle — neuvědoměle?) pomezí pop-artu. Toto jsou však jen nesmělé rozběhy. Vcelku jsou obě expozice — jakkoli velmi zajímavé a jako srovnávací materiál neocenitelné, formálně konzervativní.

VĚRA PTÁČKOVÁ

velké výročí

(HRST ZAPOMENUTÝCH FAKT

Souběžně se snahou o plné osamostatnění českého profesionálního divadla s konečným cílem vybudování národního stánku umění rozvíjelo se v zemích české koruny mohutné hnutí ochotnické. V druhém desetiletí 19. století bylo známo 16, v r. 1867 už dvě stovky českých amatérských souborů. Vyrůstaly nové a nové a těšily se z plně přízně tehdejších českých společenských kruhů. Brzy se poznalo, že nemohou plnit cele vytčené úkoly na národa roli dědičné bez řádné organizace, která by vedla a radila. Od tohoto poznání k realizaci vedla poměrně krátká, ale značně neschůdná cesta, jak se v nejbližších letech ukázalo.

Byla to doba rychlého rozmachu českého života v Praze i na venkově. Počátkem šedesátých let přechází správa Prahy do českých rukou, vycházejí první velké české noviny NÁRODNÍ LISTY, vzniká SOKOL, je založen spolek na podporu českých spisovatelů SVATOBOR a představení zahajuje první velká zcela česká scéna PROZATÍMNÍ DIVADLO. Rostoucí nadšení a přípravy k položení základního kamene pro budovu Národního divadla urychlovalo i snahu o zdůraznění pozice českého ochotnictva, které bylo živým pramenem a zásobárnou hereckých talentů pro profesionální činnost již od dob Tylových (viz např. Kajetánské divadlo ve vztahu k Stavovskému). Nepřekvapí proto, že význačné osobnosti českého národa bojují o ochotnickou organizaci současně s bojem o Národní divadlo a že položení základních kamenů k budově národního stánku spadá do doby založení ochotnické Jednoty a uskutečňuje se dokonce téhož dne — 16. května 1868. Bylo to samozřejmě výhodné i proto, že se k celonárodní manifestaci sjeli do Prahy všichni náruživí milovníci divadelních prken. Počet účastníků ustavující schůze Jednoty byl opravdu znamenitý: 104 spolků a celkem 600 osob.

Svolavatelé nebyli ovšem lidé ledací. V čele akce stáli Vítězslav Hálek, Jan Neruda, Gustav Pflieger-Moravský, Karel Sabina, Josef Barák a v neposlední řadě ochotnický nadšenec z Karlínského divadelního spolku Česká Thalie Josef Mikuláš-Boleslavský. Ti všichni se stali předními členy výboru s Hálkem jako předsedou. Pro veřejnost byl hybnou silou redaktor, spisovatel a populární politický pracovník Josef Barák, obdařený prý vzácným osobním kouzlem, kterým dovedl získávat pro veřejné záležitosti všechny váhající. Byl to nadšený ctitel divadelních Múz, jimž se oddával amatérsky i profesionálně. Divadelní kritik, předseda Akademického čtenářského spolku, pořadatel českých besed v Konviktě, záložník pro svou národní a politickou činnost, překladatel Schillerova a Molièra. Krátký čas byl tajemníkem Prozatímního divadla a později českého plzeňského divadla. Vydával časopis Svoboda a po zákazu a věznění časopis Pravda. Založit ochotnickou organizaci nebyl v té době úkol snadný. Z ovzduší bachovského absolutismu se zachovalo v rakouské správní byrokracii a policajtském aparátu přesvědčení, že Čechy s Moravou jazykově splynou v úplnou jednotu s německou částí Rakouska.

V letošním lednovém čísle Amatérské scény jsme citovali z výzvy České Thalie k účasti na ustavující schůzi první ochotnické organizace. Pozvání nebylo snad nikde odmítnuto, o zdárném ustavení organizace nebylo pochyb a zúčastněné spolky se chtěly zapojit do slavnostního průvodu k položení základního kamene s praporem, ale to jim nebylo dovoleno, protože úřady ještě neschválily stanovy organizace. V průvodu tedy šla za Uměleckou besedou pouze deputace ochotnických spolků, která se



J. BARÁK

nemohla podílet na poklepu základního kamene. To ovšem nebyl první rozpor s byrokracií. Vždyť již o rok dříve podal Hálek s mnichovickým ochotníkem Václavem Novopackým žádost o povolení přiložených stanov, ale podání bylo zamítnuto.

Program ochotnického sjezdu byl bohatý. První schůze byla 16. května v 7 hod. ráno, pak účast na průvodu, večer návštěva slavnostního představení v Prozatímním divadle, druhý den v 9 hod. dopoledne ona památná ustavující schůze, večer slavnostní představení rovněž v Městanské besedě karlínské a po něm beseda. Z přítomných šesti set osob bylo 10 z Hlinska, 10 z Kosmonos, 5 z Berouna, 15 ze Sadské, z Říčana 7, Humpolec měl 5 zástupců, Sudoměř 6, Cerhovice 10, Chotěboř 10, Mlázovice 8, Černý Kostelec 8, Kouřim 6, Mýto 10, Žamberk

5, Rokycany 6, Jindřichův Hradec 7, Vysoké (Podkrkonoší) 10, Železný Brod 5, Hořice 15, Ruprechtice 8, Žehrák 7, Heřmanův Městec 6, Mšec (Kornhaus) 5, Mšeno 10 — to uvádíme pouze místa, která vyslala alespoň pět delegátů. Zájem byl tedy veliký.

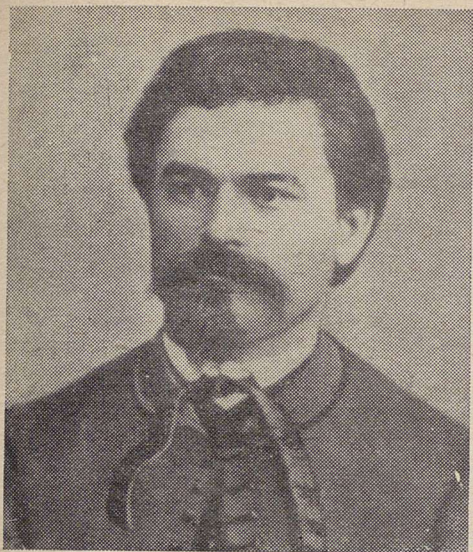
Organizace byla ustavena, stanovy schváleny, zvolen výbor, navrženo, aby Česká Thalie byla spolkovým orgánem (uskutečněno červnovým číslem tohoto časopisu), nadšení nebralo konce a tak můžeme označit tento den jako dies faustus (den blažený) českého ochotnictva. Pokud jde o slavnostní představení, byly provedeny čtyři aktovky čtyřmi vybranými soubory. Ochotníci z Hlinska předvedli veselohru L. Stírského Uniforma maršála Radeckého, bertonští ochotníci Ženské slzy, smíchovští Telegram a malostranští aktovku Tři faraonové. K této stručné informaci České Thalie ještě dodávám, že první hru ochotník L. Stírský pouze upravil, autorem je starý Kotzebue. Český převod hru aktualizoval na tehdy již zemřelého populárního vojevůdce, který se stal maršálem 16 let po Kotzebuově smrti. Telegram byla neúspěšnější jevištní práce G. Pfelegra-Moravského, Tři faraonové skeč od J. J. Kolára (po prvé si je uvedl v Prozatímním o rok dříve). Ženské slzy byla velmi hraná aktovka německého herce a spisovatele K. A. Görnera.

Snad ještě pár údajů o souborech, které se tohoto „prvního Hronova“ zúčastnily. Karlínský spolek působil v tamní besedě a vystupoval tedy na domácí půdě. V letech 1866—67 zde zahrál řadu rolí tehdejší student, pozdější velký herec a divadelní ředitel Vendelín Budil. — Smíchovští ochotníci se stali časem jedním z nejsilnějších souborů a ve své samostatné obci neměli konkurenci. — Malostranští hráli tehdy v Lázních, později z jejich spolku vznikla Thalia, na jejichž malostranských prknech ochotničil ve svých začátcích Eduard Vojan. Spolek později přesídlil na Staré Město a ukončil svou dráhu v Libni. — Bertonští ochotníci působili rovněž na Malé Straně, tam, kde později vznikla tzv. Strakova akademie. Objekt patřil jezuitskému řádu, po jehož zrušení se dostal do majetku pana Bartoního (Bertoního) — odtud jejich název.

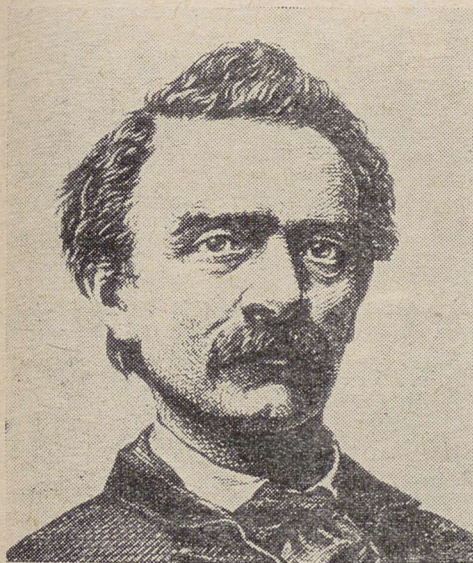
Slavnostní představení mělo dle krátké noticky v České Thalii úspěch, ale kritické hodnocení chybí. Večerem 17. května skončily tedy slavné dny a ochotníci se rozjeli domů. Nastala práce v Jednotě, která však v samých počátcích utrážila velkou ránu. V časopisu o ní čteme: „Do komise, jednající o dalších opravách časopisu, zvolen místo Baráka, jenž se stal obětí naší Nemesis, pan Jan Neruda.“ Velkorysý, hybný duch Jednoty byl tak v červenci v době příprav na rozvinutí podzimní činnosti organizace odstraněn na dlouhý čas, neboť rakouská Nemesis mu uštědřila za neloyální časopis Pravda 18 měsíců žaláře. Když se vrátil, byla již Jednota ochotníků divadelních v troskách, zvláště když zanikl i její orgán Česká Thalie.

Myšlenka ochotnické organizace žila však stále a po dvanácti letech svolává dědic karlínských ochotníků, spolek Pokrok, druhý ochotnický sjezd na den 16. května 1880. Přizváni byli také herci z povolání. Byla tu založena Matice divadelní, jejímiž členy byli ochotníci, herci a přátelé českého divadla. 5. srpna po schválení stanov konala se ustavující schůze, prvním předsedou zvolen Josef Barák. Dlouho nepředsedal. Zemřel v Praze 15. listopadu 1883. Po jeho smrti ochabla činnost Matice úplně, ačkoliv důležitost organizace byla stále zřejmější. A tak herci opustili Matici a přičiněním Slukova založili r. 1885 Ústřední jednotu českého herectva. Matice byla pak 19. září 1886 přeměněna na Ústřední matici divadelních ochotníků, od roku 1920 „československých“ — a pod tímto názvem působila až do dnů popřevratových, do tzv. Soběslavského plánu. Ale jak známo, již brzy po zrušení ochotnických organizací se znovu a znovu ozývá volání ochotníků, kteří chtějí mít větší podíl na řízení věcí ochotnických. Věřme, že letos, právě sto let po ustavení první ochotnické organizace, dokáží znovu myšlenku organizace realizovat.

VLADIMÍR KOLÁTOR



V. HÁLEK



K. SABINA



G. PFLEGER-MORAVSKÝ

FRANTIŠEK KUBR

a padesátá léta ochotnického divadla

23. května letošního roku uplyne deset let od smrti Františka Kubra. Chtěl jsem původně psát vzpomínkový článek, aby se nezapomnělo na tohoto člověka, který v poválečné době až do své smrti pečoval o ochotnické hnutí, který mu do jisté míry stál v čele a který byl také u kolébky všech změn, jež v ochotnickém hnutí zejména po únoru 1948 nastaly. Chtěl jsem původně psát o jeho obětavosti, iniciativě, o jeho článcích, o jeho výrazném postavení v poválečných Hronovech, o tom, jak jsme ho znali z porot, ochotnických konferencí, z časopisu, z ÚDLTu. Chtěl jsem o něm psát jako o kronikáři dějin dělnického ochotnického divadla — prostě tak, jak se obvykle takové články o významných lidech píší.

Nešlo to však. Opatřil jsem si totiž staré ročníky časopisu Lidová tvořivost a první ročníky Ochotnického divadla. Začal jsem v nich hledat Kubrovy články a při tom jsem stránku po stránce četl ta téměř dvacet let stará čísla. Vybavoval jsem si situaci, v níž jsme žili, vybavoval jsem si ochotnické hnutí, celou tu myšlenkovou a společenskou strukturu té tak nedávné doby. A tu pojednou se začaly objevovat souvislosti vývoje a osudů našeho ochotnického divadla padesátých let s osudy celého našeho života. Všechny ty projekty, z nichž se uskutečnilo jen málo, ta zjednodušení, ty deformace. Jak tehdy bylo všechno jasné a při tom naivní. Jak se dobré myšlenky a ideály stýkaly se zlou vůlí, nevědomostí a chimérami. Uvědomil jsem si, že i tak nicotná a opomíjená činnost, jako je ochotnické hraní divadla, zrcadlila svou dobu. Pochopil jsem z tohoto pohledu i postavení Františka Kubra, který tehdejší předstávám amatérismu dal všechny své síly a uviděl jsem se smutkem i tragičností jeho úsilí. Tragičnost proto, že tento čestný a poctivý muž věnoval svá poslední neplodnější léta života práci, na jejíž výsledky se už za deset let po jeho smrti díváme velmi kriticky, a co nejhoršího, stojíme prakticky znovu před týmiž problémy.

Pokusím se toto svoje tvrzení doložit fakty.

Organizačně byl počátek padesátých let dán Soběslavským plánem. Jeho realizaci věnoval František Kubr mnoho energie. Když pomínu způsob, jakým se měla změnit organizační struktura ochotnického divadelnictví, když jen letmo pohlédnu na fakt, že prakticky do dnes se tyto výlučně politicko-organizační záležitosti nevyřešily, když pomínu i jisté pozitivní rysy celého Soběslavského plánu, přece se nemohu zbavit jistoty, že se tu promeškala jedinečná historická příležitost vytvořit na nových základech organizační strukturu amatérského divadelního hnutí. Víím, že v tom ochotnické divadlo není výjimkou. Týká se to patrně celého našeho života. Tragickým tónem pak zní Kubrovo konstatování z března 1956, když hodnotí organizační stránku ochotnického divadelnictví: „...*Seďm starých ochotnických ústředí zaniklo. Představovalo roztržistěnost a slabost ochotnictva. Bylo jich seďm a přece zorganizovat všechny spolky a odbory se jim nikdy nepodařilo. Do konce poslední statistika před válkou ukázala, že pět*

z nich (ÚMDOČ, Svaz DDOČ, SDC, TO, ÚSOD) registrovalo pouze čtvrtinu spolků a odborů, sokolské, hasičské a orelské dvě čtvrtiny a ostatní byli divočí ochotníci... Staré organizační ústředny zanikly a pro repertoárovou a metodickou pomoc souborům a kroužkům vytvořil se Ústřední dům lidové tvořivosti, kde je sjednocena péče o všechny umělecké obory. Postupně se vybudovaly krajské poradny lidové tvořivosti, dnes součástí krajských domů osvěty, a ve stadiu organizační stavby jsou okresní domy osvěty jako nejbližší opora souboru..."

(František Kubr, chotnické divadlo č. 3, ročník 1956: O cechařství a některých organizačních otázkách.) Porovnejme to s každému dnes známým stavem roztržitosti zřizovatelů, s nespokojeností s osvětovými zařízeními a jejich metodickou péčí i s obsazením divadelního oddělení ÚDLTu!

Daleko vážnější však byly otázky koncepční a ideové. Jsou to neuvěřitelné věci. František Kubr byl čelným představitelem Svazu DDOČ, je pochopitelné, že při budování koncepce ochotnického divadla po únoru 1948 chce navázat na toto dědictví, tuto tradici dělnického ochotnického divadla u nás. Tradici nesporně progresivní, ovšem přece jen historickou. Dělnické divadlo z první republiky mělo základní agitační, sociálně a třídně uvědomovací poslání. Bylo patrně omylem snažit se v nové situaci vracet ochotnické divadlo k tomuto poslání. Vracet ho tam v době, kdy naše společnost reprezentovaná státem programově usiluje o socialismus, kdy KSČ převzala moc ve státě, kdy tomuto uvědomovacímu osvětovému úsilí (ať už jde o budování státu nebo jeho ekonomiky) slouží všechny propagační a vzdělávací prostředky jako tisk, rozhlas, film, vznikající televize, publicistika, škola atd. Vlastní vnitřní smysl amatérismu, a to nejen na divadle, se dostává do rozporu s představami o poslání lidové umělecké tvořivosti a navíc se toto poslání bez hlubšího promýšlení jednoduše stanoví a oktrojuje.

Na důkaz předkládám několik citátů z článků uveřejněných v časopise Lidová tvořivost, ročník 1951:

Antonín Šafařík, tehdejší ředitel ÚLT, v článku Úkoly souborů LUT v roce 1951 píše: "... Začíná tak další období radostné práce na společném úkolu: Zpěvem, hudbou, divadlem a tancem pomoci pracujícímu lidu obou našich národů k vybudování socialistické země..." Dále pak vymezuje poslání souborů závodních klubů. "... Jedině tak bude soubor dobrým pomocníkem závodních klubů, když práce souborů bude živě reagovat na důležité události závodu, vtipnou, neurážlivou formou kritizovat nedostatky, popularizovat dobré výsledky a vzorné pracovníky. Dobrý soubor je pomocníkem v rozšiřování a prohlubování socialistického soutěžení..." Obdobně vymezuje poslání souborů vesnických: "... Dobrý soubor, pracující na vesnici, je propagátorem nových kolektivních metod práce. Pomáhá organizacím KSČ, ČSM, aby co nejvíce malých a středních rolníků se zapojilo do JZD jejich vesnice, aby práce v JZD se soustavně zlepšovala. Působí v ostatních vesnicích, kde ještě JZD nejsou, svým vystoupením i osobní agitací k tomu, aby se tam co nejdříve ustavila. Všechny naše vesnické soubory by měly pracovat podobně jako soubor ČSM z Poustky. Družstevníci z Poustky píší o tom v dopise ministru Kopeckému mimo jiné toto: — Začalo to už loni na jaře a ne se zemědělskou prací, ale osvětovou činností, která nás spojila a vedla ke všemu, co jsme získali. V naší obci rozvinula kulturní činnost skupina mládeže, která nám byla všem příkladem. Soubor mládeže nám při všem pomáhal, nebylo schůze, aby tam nebyl náš ČSM. Jen co víme, účinkovala naše mládež na 60 vystoupeních v obcích a okrese. Starala se o sběru mléka, vyzdobila ji propagačním materiálem a diagramy o dodávkách. Zemědělci se tam vždy ráno scházeli u mléka a měli o čem debatovat a také přemýšlet..."

František Vlasák stanoví poslání LUT v článku Nové úkoly lidové tvořivosti (Lidová tvořivost č. 3, ročník 1951): "... I umělecká lidová tvořivost bude prostředkem výchovy a školou lidu. Pracující lid musí být i tímto prostředkem utvářen ve správném marxistickém nazírání na mezinárodní situaci, musí pomáhat odhalovat titovské škůdce a všechna imperialistická lotrovství, musí psát, hudbu, divadlem pomáhat v boji lidu NDR a utlačovaným dělníkům v západním Německu. A také není třeba, aby se tak dělalo bez zábavy a úsměvnosti. Jsme opíjeni o bohatýrskou sílu, která smete a na velké části kontinentu již smetla starý, podlý svět... Nemůžeme být rovněž lhostejní k častým neúspěchům, i když byly třeba důsledkem snahy o snižování nákladů v průmyslu. Tady má umělecká tvořivost povinnost účinně zasáhnout přímo mezi lidem. A nesmí to být prováděno způsobem nezdařilých agitek..."

Materiálů by bylo v tomto směru možno citovat nepřeberné množství.

A samotná teorie divadla jako uměleckého druhu? To je další smutná kapitola těchto let. Je až fantastické, kolik významných profesionálních umělců a teoretiků dává svůj čas a své síly ochotnickému divadlu. Opět zde silně cítíme vliv Františka Kubra. Sám píše častokrát o významu spolupráce profesionálů s ochotníky, jak to ostatně sám poznal v DDOČ (František Spitzer, E. F. Burian, S. K. Neumann, Antonín Kurš, Oldřich Stibor, Emanuel Famiřa, Zdeněk Nejedlý, Julius Fučík a další). Co se však děje v padesátých letech. Tito profesionálové, kteří začínají ve velkém rozsahu s ochotníky nyní spolupracovat, přinášejí takové snůšky vulgarizací, zjednodušení, nepravd, a polopravd, že se to nechce ani věřit. Na dálku tato spolupráce čpí konjunkturalismem. Že nenadsazují, je patrné z několika ukázek.

Tak Jiří Hájek podává ideový výklad Strakonického dudáka v doslovu k vydání této hry v edici Divadlo lidu — tento doslov je přetištěn v Lidové tvořivosti č. 2 ročník 1951 — citují: "... Třídní protiklady, které vytváří kapitalismus, nelze smířit a zastřít žádným pokrytectvím, žádnými frázemi o křesťanské lásce, o nutnosti jednoty mezi vykořisťovanými a vykořisťovateli. Tak na samém úsvitu kapitalistické éry ukazuje Tyl zárodky společenských rozporů, které musí vést k odstranění kapitalismu... Tak je Strakonický dudák především smělou kritikou kapitalistických životních řádů, které počínají koncem první poloviny 19. století proměňovat náš národní život, znetvořovat všechny základní lidské vztahy... Po všem svém bloudění však nakonec Švanda v rodné zemi poznává: — V cizině jsem nebyl doma. Já nechal tedy svět světem být a vandrovat jsem domů. Kdo mě potřebuje, však on mě najde, můj dudák nevyrovná se žádná muzika. — Světoběžník Vocilka se ho ptá: — A hodláte zde zůstat? — Švanda odpovídá: — Až do smrti. — Jak hluboko odpověď zde dává Tyl ústy Švandovými na celou onu typicky měšťáckou problematiku naší národní malosti! Skutečná malost, ukazuje Tyl, je právě jen v kosmopolitickém lokajování a služebnickování u cizích prahů, v onom zběsilém, udýchaném dohánění Evropy, pod nímž náš měšťák rozumí přezvykávání všech výplodů chorob a úpadku buržoasní kultury západních zemí..."

Jaroslav Beránek píše diskusní příspěvek o stranickosti a lidovosti hereckého projevu (Lidová tvořivost č. 4, ročník 1951). Citují: "... Studuje-li například herec úlohu Lakomce, neznamená to, že v tomto vyslovené záporném společenském typu snad nelze uplatnit stranickost. V takovém případě musí představitel Harpagona (a platí to i pro ostatní záporné postavy této hry) postavit divákovi před oči celou tu k zániku odsouzenou společnost a svým hereckým projevem vyvolat v divákovi upřímný odpor a nenávisť vůči takové postavě a celé společnosti, která ji zplodila. Je často chybou právě u komických záporných postav, že je herci pojmají především jako směšné lidi a

neobjasňují správně divákovi příčiny této jejich směšnosti. Nezdůrazní často dosti zřetelně, že například na Harpagonovi je sice směšná jeho chorobná lakota, ale, a to je třeba zdůraznit, tato lakota, sobeckost a nenávisť je typická pro celou třídu a její společenský řád; a Harpagon je právě jeho typickým představitelem. Vždyť tento směšně působící lakotný stařík je vlastně předzvěst rodícího se kapitalismu a jeho vnuk nebo pravnuček, to jsou již zapříisáhli třídní nepřátelé pracujícího lidu ...“

Vladimír Semrád podrobně ideově rozebírá Jiráskova Otce, aby po rozboru dospěl k tomuto závěru: „Jiráskův Otec je drama kulaka, jenž velmi přesvědčivě odhaluje mentalitu vesnických boháčů, jejich chamtivost, lakotu, bezohlednost a tvrdost. Je to drama, které výrazně ukazuje, jakou morální bídu přináší sebou kapitalistický řád, že pěstuje v lidech nejhorší vlastnosti, jež vedou až k otrlému cynismu ...“

A. M. Brousil píše článek o návratu Jiráskovy Lucerny, který je z programu Realistického divadla přetištěn v 1. čísle Lidové tvořivosti z roku 1951. Z článku cituji: „... Myslím, že jste svou Lucernou navázali na Lucerny před první světovou válkou. Tehdy za Rakouska se rozumělo odbojnému i hrdému a lidovému duchu tohoto díla. Později za republiky byl zrazován. Nyní je konečně zase doceňován. Náš lid, který probíjí svou třídní zápas se zbytky buržoasního panstva a kosmopolitickými zrádci, chápe dobře srážku mlynáře a sekerníka s feudálními pány i s jejich služebníky, s dvořanem, panem vrchním,

panem Francem a mušketyry — s tehdejšími vykořisťovateli a tehdejšími kosmopolity ...“

Pavel Reiman školí spisovatele na Dobříši a jeho přednáška jako potřebná pro amatéry je otištěna v čísle 8. a 9. z roku 1951 — malá ukázka: „... Reakční tendence, které vedly k úpadku literatury ve velkých imperialistických zemích, pronikly od devadesátých let minulého století také do české literatury. Značnou úlohu při rozšíření kosmopolitických názorů v řadách buržoasní inteligence, hrál Masarykův realismus! Škodlivá byla zejména Masarykova orientace na úpadkovou kulturu anglosaských zemí a na francouzský pozitivismus, na které v literatuře navazoval bezideový čapkovský pragmatismus s jeho mělkým idealizováním malého českého člověka. Stejně škodlivě působil i Masarykův postoj k ruské kultuře zejména tím, že Masaryk jako jeho typického reprezentanta hodnotil Dostojevského, jehož literární tvorba byla v naprostém rozporu se základní vývojovou linií ruské pokrokové literatury 19. století ...“

To je jen několik příkladů vedení tvořivosti odborníky. K tomu přistupuje seriál lekcí o Stanislavském a jeho metodě, znetvořující a zjednodušující. Seriál nazývaný Studujeme dílo A. A. Ždanova se všemi známými deformacemi a s odsouzením všeho progresivního moderního umění, odsouzením džezu apod. Tento seriál zpracoval Milan Bartoš s kolektivem a jen na ukázkou cituji: „... I u nás můžeme pozorovat, jak jednostranná záliba v jazzové hudbě svádí mládež na seestí, brzdí růst jejího

František
Kubr (vpravo)
hovoří
v porotě jedné
z národních
přehlídek
50. let ve
Svitavách.



hudebního vkusu a narušuje morálku. Všimněme si dobře postavy jazzového trumpetisty ve filmu Únos! Není náhodou, že živly našemu lidově demokratickému zřízení nepřátelské čerpají posilu právě v jazzové hudbě..." Ministr Václav Kopecký stanoví, co je to satira. Cituji:

„... Různí autoři si musí uvědomit, že posláním satiry je tepat vsutku typické, škodlivé zjevy našeho života, šlehat zesměšněním různé živly, jež se parazitně přizívají na socialismu, šíří pomluvy, pěstují byrokratismus, vyhýbají se odpovědnosti, mají nesprávný poměr k práci a k socialistickému majetku apod. Se satirou si nelze zahrávat, nemá-li v nesprávném podání přispívat reakčním živlům..." Malé jevištní formy vymezuje Zdeněk Dohnal v mylné naději, že — cituji: „... Jestliže budete správně a radostně vytvářet své programy, pak budete překvapeni, jak takovýto večer složený jenom z drobných forem vykoná pravé divy. Rozjasní tvář člověka, dodá mu chuti plivnout si do dlaní a zmáčknout to třeba na 200 %..."

Komolí se dílo Gorkého, vymýšlí se nejrůznější krkolomné výklady her klasického odkazu, z divadelní kultury se vylučují celá údobí a řada osobností. Nemyslím, že tato „služba“ ochotnickému divadlu a celému hnutí byla potřebná.

Je toho moc a stálo by to za samostatný pohled do padesátých let a materiálu by bylo na celý seriál. Připomínám to proto, abych revokoval ovzduší doby, abych ukázal složité a mylné cesty, uprostřed nichž stál František Kubr. Nechci také, aby mně bylo mylně rozuměno, že obecně odsuzuji spolupráci profesionálních umělců s ochotníky. Víím také, že i v této době byla řada těch, kteří nezištně spolupracovali v intencích zdravého rozumu a pevného charakteru.

Je také pravda, že vystoupení a články Františka Kubra z těchto let postrádají přízpůsobivou a lepkavou konjunkturálnost. Pravda je ovšem i v tom, že on sám patrně věřil, že ochotníci mají hlavní úkol v utilitární propagandistické činnosti ať už politické či ekonomické. Svědčí o tom řada jeho článků, např. Soubory před volbami včera a dnes z roku 1954 nebo Volby a divadlo z roku 1957, jeho agitační scénka Zvyk není druhá přirozenost, jeho časté návraty a analogie k dělnickému divadlu první republiky. Na druhé straně však přinášel i nové progresivní myšlenky o poslání ochotnického divadla. Píše už v roce 1956, že ochotnickému divadlu se dostává vypínajícího úkolu být školou *kulturnosti a morálky*. Předjímá tak pozdější snahy po formulování vlastního vnitřního smyslu a poslání uměleckého amatérismu v moderní společnosti. Zabývá se specifickostí ochotnické kritiky v době, kdy buduje nové soutěže, soutěžní poroty a kdy sám se této kritické práce aktivně zúčastňuje, jak to máme zachováno v řadě publikovaných posudků o jednotlivých představeních a jak to známe z jeho osobních vystoupení v soutěžních a přehlídkových porotách. Navazuje zahraniční styky. Byl prvním vyslancem českých ochotníků např. v Scheersbergu. To všechno znovu dokazuje, že František Kubr poctivě promýšlel svou koncepci ochotnického divadla. V porovnání s dobou, kdy se tak dělo, i v porovnání s několika příklady, jimiž jsem tuto dobu ilustroval, byl vzdálen vši neseřízlosti. Je velká škoda, že právě v čase, kdy se věci začaly přivádět na pravou míru, odešel z našeho středu. Ochotnické divadlo ztratilo tak nepochybně osobnost, která měla váhu a patrně by se leccos i nám v současné době lehčeji s Františkem Kubrem v čele probojovalo.

Napsal jsem už v úvodu, že práce i dílo Františka Kubra v sobě nese jistou tragičnost nazíráno z našeho dnešního pohledu. Proto snad také se moje zamyšlení podnícené vzpomínkou na desáté výročí jeho úmrtí vymyká běžným vzpomínkovým článkům. Myslím však, že se tak stalo v duchu myšlení samotného Františka Kubra, který byl člověkem tvořivým a kritickým.

ZDENĚK KOKTA

Jak jsme již v našem časopisu oznámili, vypracovali v lednu t. r. tři členové ústřední sekce pro divadlo při ÚDLUT návrh Svazu amatérského divadla. Po delších jednáních a změnách byl návrh statutu svazu v dubnu na ÚDLUT rozmnožen a rozeslán do všech okresů s výzvou k projednání a volbě okresního delegáta na konferenci letošního Jiráskova Hronova. Návrh statutu zveřejníme v plném znění v příštím čísle. Dnes otiskujeme důvodovou zprávu k tomuto návrhu, z níž všechny jeho zásady srozumitelně vyplývají.

REDAKCE

I

Úvodní ustanovení návrhu statutu charakterizují potřebu organizace a řízení amatérského divadla jako stále rozsáhlé a diferencované zájmové umělecké činnosti, v níž od roku 1950 po zániku tehdy existující organizační struktury jsou soubory prakticky ustavovány u nejrůznějších zřizovatelů a nemají možnost sdružit se a prosazovat své společné zájmy na straně jedné a na druhé straně není koordinována ani usměrňována činnost souborů v nových společenských podmínkách, které se vyvinuly v posledních dvaceti letech. Ukazuje se a potvrzují to i dílčí výzkumy (např. o motivaci amatérské divadelní činnosti, o využití volného času, o působení zájmové umělecké činnosti na charakter a osobnost člověka atd.), že význam uměleckého amatérismu se rozšiřuje v moderní průmyslové společnosti vedle kulturního působení o další významné společenské aspekty. V tomto světle pak vyniká objektivní potřeba sdružit aktivní divadelní amatéry v organizaci, která jednak pomáhá činnosti samotných souborů i jednotlivců a sjednocuje a koordinuje, případně ovlivňuje jejich snahy. To je také v souladu se snahami po demokratizaci v tom smyslu, aby o své činnosti si divadelní amatéři mohli rozhodovat sami, když v minulé etapě prokázali svou rozsáhlou organizační činností v nejrůznějších pomocných poradních sborech či sekcích své schopnosti. V tomto smyslu je v návrhu koncipováno poslání svazu a jeho základní úkoly.

Organizační struktura, vztahy orgánů svazu i vztahy svazu ke státní správě a zřizovatelům jsou v návrhu budovány na základě několika zásad.

Především je to dobrovolnost členství kolektivů i jednotlivců ve svazu. Další zásadou je, že připravovaná organizace svazu se nikterak nedotýká dosavadních vztahů souborů či jednotlivců ke zřizovatelům. Svaz sám své soubory nezakládá ani se nestává jejich zřizovatelem. Zde návrh vychází z nesporných kladů situace, jak se vyvinula v souvislosti se Soběslavským plánem, aby totiž divadelní amatérské kolektivy pracovaly v úzkém sepětí se společenskými organizacemi, na jejichž půdě vznikly.

Z tohoto faktu plyne další důležitá zásada, to jest vazba mezi orgány svazu a orgány zřizovatelů včetně státní správy, ať se zřizovatelé sdruží v jakékoliv formě. Tyto orgány zřizovatelů na všech stupních by byly jejich mluvčími spolu s orgány státní správy (ONV, KNV, MKI) a je nutné, aby všechna rozhodnutí svazu, která se jich dotýkají, byla s nimi projednána.

Nejde jen o otázky soutěží, ale i o otázky koncepční, vzdělávací apod. Na druhé straně tyto orgány už svým vlastním složením se nemohou zabývat dalšími organizačními záležitostmi, které přesahují rámec jejich faktických možností, jako vlastní organizace soutěží, přehlídek, výstav; organizace a sjednocení vzdělávacího úsilí; organizace celkové evidence souborů; dokumentace činnosti amatérského divadla apod. Proto návrh statutu v oddíle vztahů svazu k jiným orgánům koncipuje zásady aktivní spolupráce orgánů svazu s orgány zřizovatelů. Vzhledem k současné situaci formuluje statut spolupráci se zřizovateli poměrně široce, aby jednotlivé formy vzájemných vztahů mohly být postupně vytvářeny. Půjde zejména o projednání základních plánů a programu svazu v jednotlivých stupních.

Další klíčovou zásadou je vztah svazu ke kulturním zařízením státní správy (ÚDLUT, KOS, ODO, případně Okresní kulturní správy atd.). Návrh vychází z faktu, že vývoj po r. 1950 vedl k tomu, že tato kulturní zařízení státní správy vybudováním svých metodických oddělení, případně oddělení estetické výchovy, pře-

vzala na sebe jisté povinnosti v péči o zájmovou uměleckou činnost včetně amatérského divadla. Pro tuto činnost poskytuje také stát příslušné finanční prostředky. Dosavadní stav byl takový, že odborný pracovník kulturního zařízení státní správy pro úsek amatérského divadla si vytvářel okruh jmenovaných aktivistů, s nimiž a s jejichž pomocí vykonával svou péči. Kvalita i obsah této péče byly ovšem závislé na osobě odborného pracovníka, jeho kvalitách, jeho dobré vůli, případně jeho zatíženosti apod. Dobrovolný aktiv byl bez jakékoliv pravomoci. Tento stav byl mnohokrát při nejrůznějších příležitostech kritizován a vedl v některých krajích také ke změnám. Tak např. Severomoravský kraj si vytvořil organizační strukturu divadelních amatérů tak, že volbami vznikly okresní sekce a krajská sekce s vlastními statuty, podle kterých se odborný pracovník zařízení stal tajemníkem sekce, s tím, že byly přesně stanoveny jeho povinnosti k volené sekci.

Přítom vztah sekce k zařízení je vztahem dvou rovnocenných partnerů. Tento pokusný model v Severomoravském kraji, který se v podstatě osvědčil spolu s tendencí přenést na orgány svazu pravomoc a odpovědnost v řízení a rozhodování o amatérském divadle, vedl v návrhu k zachování spolupráce odborných pracovníků kulturních zařízení státní správy, při čemž návrh stanovuje povinnost takové vzájemné spolupráce a kritiky u nadřízených orgánů svazu, případně u nadřízeného kulturního zařízení státní správy. Toto pojetí mění dosavadní vztahy mezi metodiky a nyníjšími poradními sbory či sekcemi. Orgány svazu budou moci požadovat odpovědnou práci po metodikovi a ten zase po orgánech svazu. To by mělo vést k zlepšení v odborné i organizační práci obou partnerů. Vlastní rozsah práce metodika se tím nijak podstatně nemění, protože i dosud existovala spolupráce s aktivisty. Návrh statutu v této souvislosti ovšem počítá s příslušnou úpravou statutů kulturních zařízení státní správy v tom smyslu, aby pro funkci odborného pracovníka na úseku amatérského divadla byla stanovena pracovní náplň včetně povinnosti spolupráce s příslušnými orgány svazu. Takto koncipované zásadě vztahu kulturních zařízení státní správy k orgánům svazu odpovídá i koncepce hospodaření, pokud jde o zajištění správní a ostatní agendy svazu. Ani v tomto směru

nejde o změnu, protože kulturní zařízení státní správy i v současném stavu rozpočtují tuto činnost. Šlo by toliko o vydělení části rozpočtu v souvislosti s převedením úkolů v oblasti amatérského divadla na svaz. S těmito vydělenými rozpočtovými prostředky stejně jako s vydělenou částí sdružených prostředků získaných od příslušného orgánu zřizovatelů a s doplňkovými vlastními finančními prostředky by disponoval příslušný výbor svazu na základě vlastního plánu činnosti a jemu odpovídajícího rozpočtu.

III

Návrh statutu svazu je koncipován tak, že by se svaz ustavil jako dobrovolná organizace ve smyslu zákona 68/51 Sb. a prováděcí vyhláška min. vnitra č. 320/51 Ú. 1. ve znění vyhlášky č. 159/67 Ú. 1.

IV

Organizační struktura svazu je v návrhu statutu koncipována na základě demokratického centralismu, založeném na respektování nižšího stupně vůči vyššímu, při čemž na Slovensku by vznikl patrně samostatný svaz, který by s českým spolupracoval. Nejvyšším orgánem svazu je konference, která volí ústřední výbor svazu a jeho revizní komisi, přijímá stanov a rozhoduje o zásadních otázkách svazu. Nejvyššími orgány v okresech a krajích jsou okresní a krajské konference, které volí okresní a krajské výbory a jejich revizní komise.

V

V závěrečných a přechodných ustanoveních návrhu statutu svazu je upraveno ustavení svazu prostřednictvím vzniku prozatímního ústředního výboru tak, aby na 39. Jiráskově Hronovu se sešla celostátní konference, která by zvolila ústřední výbor svazu.

PŘEDÁVÁM SLOVO JANU KAČEROVI

V Obecním domě v Praze se konal koncem února aktiv s volnou tribunou na téma prastaré, leč věčně živé: vztah režiséra a herce. Aktiv s volnou výměnou názorů celé řady herců československých divadel (a samozřejmě i režisérů), uspořádal Svaz čs. divadelních umělců. Mám před sebou tlustý stenografický zápis z vystoupení deseti či dvaceti řečníků. Hovořil Krejča, Lukavský, Brousek, Němeček, dr. Balvín — předsedal jednání — Koval, dr. Obst, Zindulka, Adamíra aj. Bylo by asi narné snažit se na dvou třech klespaných stranách tento aktiv nějak hodnotit a nemůže se mi podařit ani shrnout, co kdo řekl a o co celkově šlo. Jako vždycky, každý mluvil o tom, co ho pálí, zajímá, co myslí, že je nejdůležitější. Slyšet herce a režiséry mluvit o své práci bývá obvykle zajímavé. Myslím, že i tentokrát tomu tak bylo, ačkoliv z našeho života zřetelně ubývá — myslím že všude — někdejší chuť *sněmovat*. Aktiv nakonec neobrážel skutečný *svár* režiséra a herce, který se denně v divadle odehrává, byl spíše výrazem dobré vzájemné snahy po uznání a pochopení.

Aniž bych chtěl tvrdit, že to, o čem nyní budu mluvit, bylo nejzávažnější, přece bych rád upozornil na dvě myšlenky, které se mi zdají být nejcharakterističtější pro danou chvíli vývoje našeho divadla. První vyslovil — kromě řady jiných zajímavých věcí — Radovan Lukavský. Mluvil o tom, že v podstatě není čas na tvorbu. Herci mají velmi mnoho příležitostí, televize, film, rozhlas, ti všichni mají o herce zájem. Není pomalu kdy ukládat nové zkušenosti, nové vnitřní zážitky a hodnoty. Je to jistě pochopitelné, po dlouhé době půstu tato chvíle přichází celkem logicky. Nicméně Lukavského postřeh, ba příznání, je upřímné a stojí za povšimnutí. Napovídá totiž víc než by se zdálo.

SEX

kontra láska

1

Počátkem května jsme kdysi celonárodně vzpomínávali na Máchovo „Byl první máj, byl lásky čas . . .“ Jsem dokonce přesvědčen, že mnoho lidí zná z tohoto velkého mistra českého verše právě jen těch několik řádků. Jenže čas se proměňuje, svět se vyvíjí, mění se zvyklosti. Čím se vlastně mění zvyky lidí? Svět, to jsou přece lidé, a lidé, to je svět. Lidé tedy pomocí různých objevů, změn ekonomických, politických, myšlenkových, pomocí umění, vědy a techniky ovlivňují sami sebe. (A je jenom přirozené, že velké země mají na svět silnější vliv, než ty malé, o nichž se mnoho neví...)

Chtěl jsem napsat jakousi malou esej o lásce v současném umění, nejenom divadelním, poněvadž si myslím, že — abych parafrázoval Dürrenmatta — co se týká divadla, týká se i jiných umění a co se týká jiných umění, nemůže se netýkat i divadla. Jenže čím víc jsem o tomto přemýšlel, tím víc se mi ztrácela z obzoru právě *láska*, stále víc přibývalo stop jiného motivu — a tím je: *sex*. Lásku jako milostný vztah dvou lidí, jak ji známe třeba z *Romea a Julie*, nebo v jiné variantě z Rostandova *Cyryna*, prostě hledat na jevišti nemohu, musel bych ji nejprve najít v životě. Ale copak dnešní lidé už skutečně nemají čas na lásku, ono postupné, dlouhé sblížení dvou bytostí? Je skutečně pravda, že mladí lidé se odpoledne setkají, večer jsou spolu v posteli, aby se zítra na ulici už zase neznali? Všechny tyto otázky jsou příliš řečnické a vyžadují alespoň základní průzkum sociologický. Fakt je ten, že téma lásky, ale mnohem více erotiky a sexu, což rozhodně není totéž, se stalo v posledních několika letech poměrně atraktivním tématem novin a časopisů. Ivan Sviták kdysi v Literárních novinách vtipně naznačil, že to bylo jediné téma, o němž mohla být ještě nějaká diskuse, aby lidi skutečně zajímala. Jinými slovy, když se nesmělo diskutovat o základních věcech politických, o svobodě a demokracii, rozpatlávaly se, alespoň na okraj, otázky sexu. Mám tedy pomalu starost, má-li smysl v době, kdy kolem nás doba bouří závažnými a oprávněnými starostmi o svobodnou cestu vývoje naší země, zkrátka není-li úvaha na toto, včera ještě „háklivé“ téma, nečasovým nímráním se ve věcech, o nichž stejně nerozhoduje nějaký článek, nýbrž jen a jen skutečnost sama. Ale budiž, riskuji to. Myslím si totiž, že problémy lásky a sexu nejsou přinejmenším okrajové.

Arthur Miller napsal, že americké drama se v posledních letech příliš zabývalo sexem, ale že v tom nevidí chybu. Neboť sex je jednou z intimních věcí *vztahů* lidí, takže se tím vlastně drama posunulo blíž k člověku. Místo velkých frází o člověku *společenském* se v dramatu objevil v nejjintimnějších chvílích člověk *soukromý*. Jenže každý je současně člověkem *společenským*, drama tedy nenápadným způsobem proniklo k velice lidským otázkám dnešního člověka. A ať se to někomu líbí nebo ne, bylo to přes téma *sexu*. Tak nějak to Miller říká. Myslím, že je to myšlenka velice hezká. Vyvrací rozhodně výše vyslovenou obavu, že sex je otažité exotikum, kterým teď není žádoucí se zabývat...

ALEŠ FUCHS

Ve světě se o našem filmu říká, že je plný erotismu. Francouzské filmové časopisy, jak jsem nedávno četl, musejí dokonce přelepovat jistá místa na fotografiích našich hereček, protože takové záběry jim cenzura nepovoluje! Jistě si vzpomínáte na bouřlivé diskuse kolem Formanova filmu *Lásky jedné plavovlásky* a na podobné diskuse kolem razítkování Zdeniččina zadečku v Menzlově *Ostře sledovaných vlacích*. Jenže já si myslím, že erotika a sex, to není jenom jak je která herečka podhalena a do jakých „podrobností“ ten který film nebo které dílo pronikne. Věřím, že přijdou doby, kdy uvidíme ve filmu — řeknu to raději obecně — prostě všechno. Po Bergmanově *Mlčení*, filmech Buñuelových, po Antonioniho *Zvěšenině* a řadě jiných filmů, zejména švédských, francouzských a nyní i západoněmeckých, kde vzniká — jak známo — nové úsilí mladých tvůrců, se toho můžeme dočkat poměrně brzy. Ale co z toho? *Svlečený* člověk není člověk *poznáný*. Smyslem umění je člověka *poznávat*, stále hlouběji, niterněji a bez zábran. Sex je jenom jednou, byť velmi důležitou stránkou lidského života. Můžeme však podrobně zachytit mileneckou dvojici v jakékoli situaci, bez *poznání obsahu* jejich životů, bez poznání šíře jejich charakterů, nepůjde asi o víc, než živočišhopisný záznam ze života.

Drama současnosti poznávalo ovšem člověka dlouho *zvnějšku*, v kontextech *společenských*, méně už *soukromých*. Věřím proto — jak říká Miller — že i intimní sblížení člověka může v dramatu pomoci přiblížit divadlo zájmu hlediště. Sex přece není senzace. Nebyl senzací pro Freuda, nebyl senzací pro Wedekinda, když psal například své mučivé *Procitnutí jara*. A nemůže být senzací ani pro nás. K. Toeplitz v knize o sexu ve filmu, nazvané *Svět bez hříchu* (škoda, že doposud nevyšla česky!), píše mimo jiné: současný erotismus ve filmu vyjadřuje zhruba dvě tendence — lásku jako *banalitu*, nebo jako *vzpouru*. U nás bude asi ještě dlouhou dobu erotika spíše manifestem proti prudérii, vyjádřením svobody, případně pokusem ukázat to, co jsme řadu let pokládali za nedůstojné a nemravné. Uvědomit si, že erotika jako vyjádření lidských vztahů může být i klíčem k poznání člověka, je druhé, vyšší stadium. Zatím teprve bouráme konvence a zábrany. Nezmocní-li se tohoto tématu dříve než cokoli jiného komerce, bude se i našim divákům, kteří se zatím bouří ve jménu mravnosti a ctnosti mládeže, celá situace jevit jistě mnohem přirozenější. Sřežeme vkus, ale neomezujeme! Ostatně — čím samozřejměji budeme o těchto věcech na úrovni přemýšlet, tím se stanou běžnější a všednější. Zatím je nenormální, že na toto téma nemáme literaturu, ani přeloženou, že nejsme schopni vydat Freuda, že jsme nepřeložili ani jedinou knížku zahraniční (např. Ado Kyrrou *Amor-erotisme et cinéma, Histoire de l'erotisme, Technique de l'erotisme* atd.). Přeložili jsme si starou, ale jistě potřebnou knížku paní Beauvoirové *Druhé pohlaví*, máme konečně v češtině Frommovo *Umění milovat*. Ale to jsou kapičky v moři sucha. Jednotlivé úvahy, studie a články nemohou nahradit, co nám citelně chybí...

Nechci klást otázku jako „ubývá v našem životě lásky?“ atd. Zajímavější by bylo zkoumat, zda fakt, že např. v dramatu mizí zobrazení velkého lidského citu, je jenom pravým obrazem skutečnosti, nebo je to neschopnost autorů takový lidský cit dramaticky zachytit? Na jedné straně — můžeme se o tom dočíst v mládežnických časopisech — se vztahy (citové vztahy) mladých *zvěčňují*, zpředměťňují, stávají se jakousi výměnou hodnot, bez ohledu na hlubší citové odevzdání a prožití. Ale na druhé straně jsme svědky nebývalého diváckého zájmu třeba právě o toho Cyrana, kterého znovu hrají naše divadla v úpravě Jana Kopeckého. Jak je to tedy?

Vysvětluje spěch, shon a nedodělanost některých jinak velmi dobrých představení... Divadlo prostě žije v takové mlýnici, chce se po něm a v dané chvíli žádá asi víc, než může dát. Na Slovensku proběhla dokonce velká diskuse na téma je-li málo či mnoho herců pro tak veliké úkoly rozhlasu, filmu, televize atd. Výsledkem je televizní soutěž *Patálie s Táliou* — Praha ji tuším nepřebírá — v níž mají být objeveni noví mladí lidé. Myšlenka jistě dobrá a užitečná...

A teď k vystoupení režiséra Činoherního klubu, Jana Kačera. Zaujal mne tím, že mluvil nejen velice upřímně, ale také konkrétně o svých vlastních zkušenostech, názorech a úvahách. Mluvil o divadle tak, jak se na podobných setkáních málokdy mluvívá. Kdo nechce, nemusí souhlasit s tím, co řekl, ale dejme mu slovo:

„Žádá se mi, že řešíme problémy divadla stále jenom z hlediska divadla. Jsme jako lvi zavření v kleci, chodíme pořád dokola. Ale někdy je dobře, když člověk dokáže sám ze sebe vystoupit a podívat se na sebe *zvnějšku*. Kdo je režisérem? Režisérem nebo tvůrčím pracovníkem je přece ten, kdo má silnější téma než ten druhý. Kdo mne strhne k něčemu, že s ním budu ochoten se podílet na jistém dobrodružství, kterým přece inscenace je. Myslím, že tímto tématem není ani tak téma divadelní, jako spíš lidské. Vždycky sleduji s nadšením lidi, kteří třeba vůbec neumějí malovat, ale přesto malují, protože se snaží na něco přijít, co neznají. V tom okamžiku, kdy se dokáží vypořádat s tématem, najednou se v nich něco zlomí, začnou se opakovat a přestane to pro ně mít punc dobrodružství tvorby. Zatím nepadlo na tomto aktivu slovo o něčem mimo divadlo. Nejsem takový ortodoxní divadelník, který by bez divadla umřel. Kdyby bylo něco, co bych uměl co by nebylo divadlo, ale umožňovalo mi poznání sebe sama, vzdal bych se divadla, protože si myslím, že divadlo je přece jenom prostředkem k něčemu, nikoli cílem. Zrovna tak se domnívám, že v záměru inscenace nemůže stát touha po dokonalosti konečného účinku, protože veškerá snaha se vníveč obrátí. Člověk se narodí a zemře. To je cíl jeho života.“

Myslím, že mnohdy je krásnější cesta než cíl... Myslím, že proces tvorby, který je na divadle jedinečný, je zajímavý v tom, že vstupují do dobrodružství, o jehož konci nemám ponětí. Mohu naplňovat touhu po vzdělanosti, po tom dovědět se, jak to dělá někdo jiný, jak to dopadne, rozhodit věcičky, aby byl ten výsledek co možná nejlepší, ale nikdy, když chci být poctivý sám k sobě, nemohu vědět, jak to dopadne. A dokonce si myslím, že čím je divadlo živější, čím více je předem nezmapované, tím je lepší... A ještě jedna věc. Mám pocit, že hereckou profesionalitu chápeme špatně. Myslíme si, že profesionální herec je ten, kdo chodí včas na zkoušky, naučí se text, poměrně slušně mluví a kultivovaně se pohybuje. To je takový ideál... Myslím, že k profesionalitě patří především to, že takový člověk dovede svým způsobem sledovat to, co se ve světě děje, co je nového, jiného, že k profesionalitě herce patří měnit prostředky ve filmu, v televizi, že k profesionalitě patří i umět zapomenout na své profesionální znalosti... Ve všech světových divadelnictvích se objevovaly meteory herců, kteří byli druhými kolegy proklínáni, ale kteří vtiskli určitou pečeť svého herectví, která byla úplně jiná, než se předtím nosilo. U nás to pořád není. Belmondo je šeredný, má rozplácly nos, byl to původně boxer — ale je asi nějak zajímavý. Kdežto my máme pořád tendenci říkat, že to je pokleslé umění, že to vlastně není umění, že bychom měli být vznešení, mluvit pěkně... To je poměrně snadno dosažitelné. Ale co je velmi těžko dosažitelné, je osobnost, vlastní téma... Nemluví proti profesionalitě a dobrému herectví, ale kdybych měl volit mezi dvěma herci, z nichž první dokonale artikuluje a dokáže zahrát všechno a přitom byl mdlý a nezajímavý, a hercem, který odehraje tři role, odšumluje je, ale zaujme mne, dám přednost tomu druhému.“

Myslím, že nemusím nic dodávat. Snad to, že je to jen část Kačerova příspěvku a že je přepsána — nikoli režisérem korigována — ze stenografického záznamu.

Alen Fuchs

FOTO TARAS KUŠČYNSKYJ



Mladý anglický herec David Hemmings, který hraje v Antonioniho *Zvěšenině* fotografa, pána svého „já“ a vládce nad ženami, jimiž pohrdá, řekl v rozhovoru: „Láska, to je jenom takové pojmenování hry. Tato hra se však vyvíjí stále víc k horšímu. Je to docela přirozený důsledek emancipace. Ve vývoji ženy je něco nepřírozeného. Přece nemůže být *emancipovaná* ve dne a *feminizovaná* v noci!“

A mladá, půvabná olympijská vítězka Peggy Flemingová, Američanka, říká: „Ženy jsou na celém světě stejné, nebo podobné. V některých evropských státech se mi však zdají být příliš lehkomyšlné. Dbají méně o svou pověst a o svůj prestiž. A přitom, ať půjde vývoj jak chce, když dojde na lámání chleba, muži vždycky zkoumají především pověst ženy. Alespoň si to myslím...“ A dodává: „Zdá se mi někdy, že některé mladé ženy se tváří lhostejně, flegmaticky, jako kdyby jim na ničem, ani na jejich budoucnosti, nezáleželo. Nevím proč? Vždyť i ony přece musí toužit po tom, co je vlastní každé normální ženě: láska, porozumění a něha...“

Názor dvou představitelů mladé generace, oba přiznávají, že *láska* je spíše ideál, *sex* — drsná skutečnost. A přitom není nic tak těžké, jako spojení skutečnosti a ideálu!

4

Často se mluví o přednosti, kterou má divadlo: *bezprostřední* styk s divákem. Všechna ostatní umění tuto zvláštní sílu nemají. Kniha přichází ke čtenáři sama, u obrazu nestojí jeho tvůrce, film je neosobní (vlastně kus chemicky zpracovaného materiálu). Jenom herec v divadle je před divákem skutečný, živý, právě teď... Paradoxní však je, že toto bezprostřední působení herce na diváka, divadla na hlediště, způsobuje — zdá se mi — divadlu jisté zábrany. Nevím, mám-li jim říkat *morální*, ale to je vedlejší. Divadlo by mohlo přímo před očima diváků odehrávat nejintimnější lidské situace, tělesné situace. Tím neponoukám k ničemu jinému, než aby divadlo místo *obecných tezí, metafor, modelů, paradoxů, absurdit* atd. bralo víc na vědomí *možnost*, kterou má. Sílu, kterou má, svou *přednost*. Může totiž o lidských vztazích hovořit tak, že divák bude zatajovat dech, má sílu nanejdvš přítomné a konkrétní působnosti, zatím se však mnohdy utápí v racionalisticky vyprávěných *obecnostech*, přemíře *slov* a ustálených mezích lidských vztahů. Albee nebo Genet jsou spíše exotikem. Ale neměli by být, chce-li divadlo udržet krok se složitostí života moderního člověka. Snad právě fakt, že v okamžiku, kdy se film promítá, nejsou herci skutečně *přítomni*, umožňuje filmovému pásku hovořit otevřeněji o věcech jako je pohlaví, láska, erotika, sex... Bylo by bláhové si myslet, že čím víc bude divadlo o těchto otázkách otevřeně hovořit, tím bude mít víc diváků. Nejde o počet diváků v hledišti, nejde vůbec o laciné získání kokoholi, jde mnohem spíš o to, aby divadlo našlo svou nejvlastnější specifičnost, uprostřed všech možných masových prostředků. A tou je právě fakt tělesné přítomnosti herce. Jistě to souvisí s hledáním stylu současného divadla. Prošli jsme mnoha vlnami, netroufám si označit — pokud vůbec existuje — tu současnou, která je na hřebenu. Není to už dávno vlna absurdní, ani divadlo pouze myslitelsky filosofické, ze všeho nejvíc je to asi snaha některých divadel (rozhodně Činoherního klubu) hrát *konkrétní* situace v *konkrétním* prostředí pro *konkrétní* hlediště. Divadlo, které ví, že hercova fyzická přítomnost na jevišti není jenom nějaká „obecná přednost“, nýbrž *závažný*, řekl bych dokonce *estetický fakt*. Všechny obrázkové časopisy, které si mladé dívky vystihují, rozhlas, kde slyšíme hercův hlas, film, televize, kde herce vidíme, nenahradí divadlo,

kde herec stojí před námi, ve skutečném rozměru a v konkrétním čase. Nemíním tuto část úvahy dále rozvíjet, zdá se mi, že jsou to otázky, právě ve vztahu k motivu lásky a hlubšího pohledu na život člověka, velmi naléhavé. I když složité a svým způsobem diskrétní...

5

Láska *kontra* sex? Skutečně *kontra*? Nejsme jenom v zájetí optického klamu, že na obálkách časopisů se dnes objevuje více hezkých slečen, že fotografické sborníky aktů jsou už i u nás vydávány v masových nákladech a vydělává se na nich? Není to všechno jenom dočasná touha přetrumfnout všerejší prudérii? Možná. Ovšem všimněte si, že vývoj jde dopředu. Ještě včera byl akt v novinách nemyslitelný, dnes nám pomalu zlostejní, ještě nedávno se nám — tedy alespoň některým oficiálům — zdál být T. Williams příliš divoký a neurvalý, ale dnes je běžným autorem našich scén. Doposud jsme nějak nejistí, zdali vůbec inscenovat třeba Genetův *Balkón*, poněvadž se odehrává v bordelů. Ale, pokud vím, hru brzy uvede Divadlo E. F. Buriana a věřím, že po jistých rozpacích — jen si vzpomeňme, jak se zpočátku mnozí pozastavovali nad Albeeho hrou *Kdopak by se Kafky bál*, když ji uvedla Libeň — „zdomácní“ u nás i Genet. A až odehrajeme všechno, co ještě včera bylo pro nás zakázaným ovocem, přijdou nové hry a nové pohledy na lidský život a nikdy nebude konec...

Až dosáhne zobrazení sexu svého vrcholu, až nezůstane kámen na kameni lidské nahoty a tělesnosti, až přestane minisukně a ví bůh co ještě, bude to asi lidstvo (a také umění) opět zkoušet — s láskou. Je dost možné, že teprve nová pruderie přiměje člověka k nové zvědavosti o lidské tělo, o lásku tělesnou, o erotiku a sex. Teď jsme v etapě, kdy sex vítězí nad láskou, nebo chcete-li, ocitá se, žel, v kontrastu k lásce. Věřím však, že až člověk pozná bezednost sexu, uvědomí si i marnost svého nekonečného hledání a vrátí se sám k sobě, k něčemu, co snad není „vyšší“ než sex, co ale rozhodně neumírá jak život jepic: tím je vlastní hodnota existence člověka, k níž láska patří jako nikdy nedozpívaná píseň...

Zhruba před čtyřiceti lety napsal Bertrand Russel v knize *Manželství a mravnost*: „...nevěřím, že vše, co je v lidském životě nejlepším, je spojeno s pohlavím... I když moc, pohlaví a rodičovství zdají se mi být pramenem téměř veškerého lidského jednání...“

Proč si vlastně člověk láme hlavu s něčím, čemu říkáme sex, erotika, láska, atd. Jsou to přece velice složité pojmy, sociologicky, filosoficky, lékařsky, může k nim umění vůbec něco nového říci?

Člověk přemýšlí o těchto otázkách, hraje o nich na jevišti, natáčí filmy a píše články, protože se týkají jeho vlastního života. A člověk má odvěkou touhu poznávat sama sebe, prodat se sám k sobě až do těch nejtajnějších sklepů, aby poznal, kým vlastně je. Snad toto poznávání nikdy neskončí, snad je dokonce samo o sobě smyslem lidského života. A potom je všechno — láska i sex — jenom jednou — velmi důležitou — oblastí z touhy lidského poznání. Člověk chce proniknout do tmy *nepoznatého*. Obávám se, že okamžik poznání *všeho nepoznaného* přinesl by člověku největší *zklamání*.

Až člověk pozná, že láska je *nedosažitelná* iluze a sex *dosahitelná* skutečnost, zatouží opět po nedosažitelném. Taková už jsme, my ubozí smrtelníci —

Může se toto všechno netýkat umění? Divadla?

SEDM VERŠŮ
ZE SHAKESPEAROVA
ROMEA A JULIE,
JAK JE PŘELOŽILO
SEDM ČESKÝCH
PŘEKLADATELŮ
BĚHEM STO DVACETI LET

1847 [FRANTIŠEK DOUCHA]

Julie

Swítá skoro; teď ráda bych, bys šel,
Však dál ne, nežli hrawé dívky ptáček,
Jejžto na chwítku pauští z ruky swé
Jak ubohého vězně w okowech,
Nití hedwábnau zpět jej tahajíc,
Láskau na jeho wolnost žárliwá!

Romeo

Kéž bych tím ptáčkem byl!

1861 [DR. J. ČEJKA]

Julie

Nastává ráno, měl bys odejít;
nic dále však než ptáče, které dívka
jen kousek cesty na skok z ruky pouští,
jak ubožáka vězně svázaného,
a na hedvábné nitce zpět zas táhne,
v své lásce svobody mu závidíc.

Romeo

Kýž jsem tvé ptáče.

1900 [JOSEF V. SLÁDEK]

Julie

Jest skoro jitro;
a chtěla bych, bys odešel; a přec
ne dál, než ptáče děcka hravého,
jež trochu z ruky poskočit je nechá,
jak ubohého vězně v tísní pout,
a zpět je strhne nití hedvábnou
na jeho volnost mile žárlivo.

Romeo

Jak přál bych si tvým býti ptáčetem!

1929 [BOHUMIL ŠTĚPÁNEK]

Julie

Je skoro den; chtěla bych, abys šel,
a přec ne dál, než ptáče dítěte,
které je nechá z ruky poskočit
jak ubohého vězně v tísní pout,
a strhne jej zpět nitkou z hedvábí,
závidíc mu tak mile svobodu.

Romeo

Kéž jsem tvým ptáčkem!

1955 [E. A. SAUDEK]

Julie

Už svítá. Chtěla bych tě poslat pryč,
leč dále ne, než ptáčka pouští děcko,
jež z ruky poskočit ho nechává,
v hedvábných poutech ubohého vězně,
a pak ho za nit strhne k sobe zas,
z žárlivé lásky nepřejíc mu volnost.

Romeo

Kéž já bych byl tvým ptáčkem!

1964 [JOSEF TOPOL]

Julie

Už svítá! Chtěla bych tě poslat pryč,
jak dítě pouští ptáčka, ne však dál.
V spletených poutech jako zajatce
ho nechá hopkat dlani na dosah
a hebkou nití strhává ho zpět
žárlivé láskou, aby nezmizel.

Romeo

Hraj si tak se mnou!

1964 [ZDENĚK URBÁNEK]

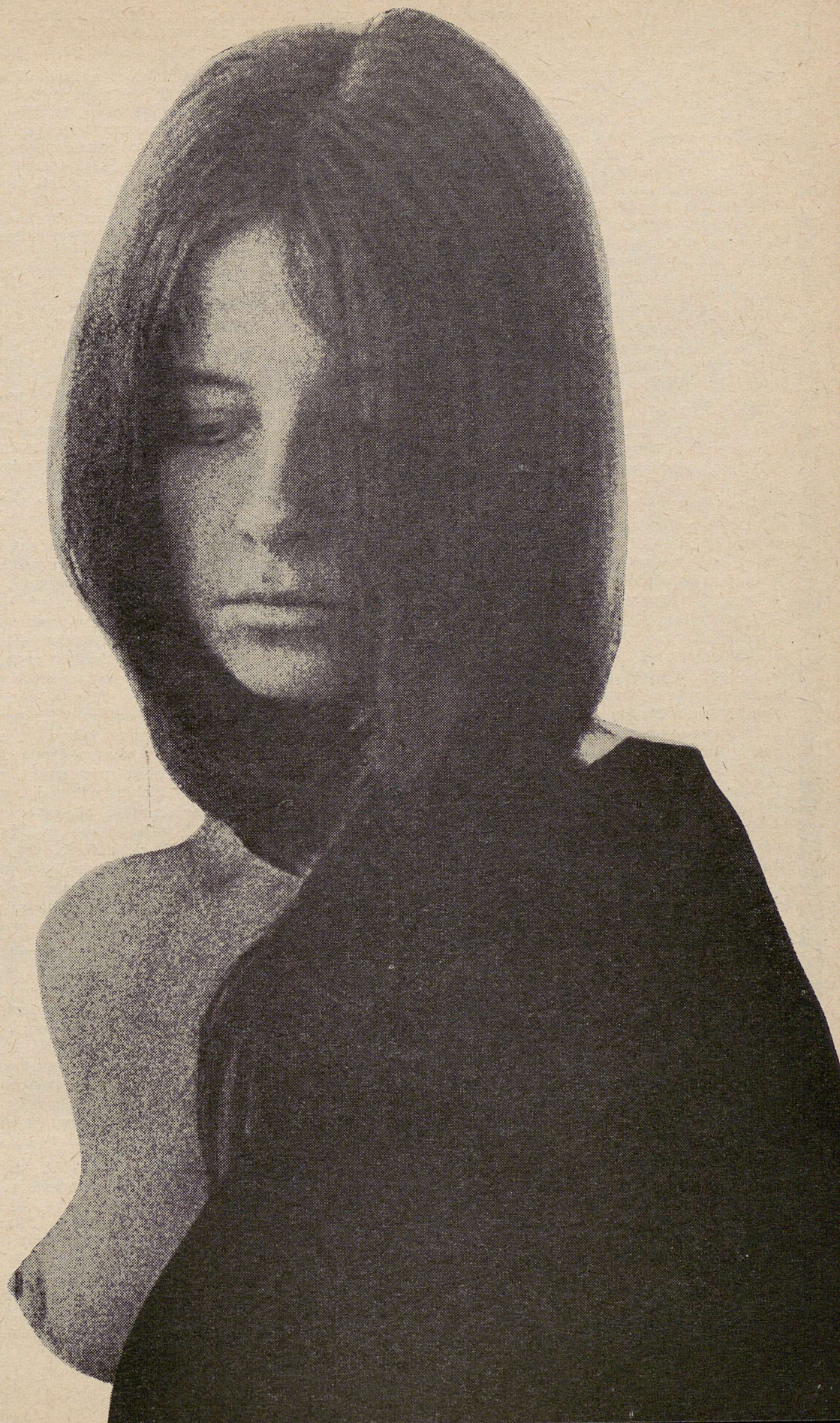
Julie

Blíží se ráno. Poslala bych tě
už pryč, ne ale dál, než zahání
rozmarné dítě vězněného ptáčka:
nechá ho skočit z dlaně, hned však nitkou
přitáhne zpátky; ze žárlivé lásky
drží jej v zajetí.

Romeo

Hraj si tak se mnou!

FOTO TARAS KUŠYNSKYJ



14. února 1968 se konala už sedmá premiéra Studia amatérského divadla při Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci. Začalo to v roce 1962, kdy několik zapálených organizátorů toto Studio založilo a hned v tomto roce byla v květnu uvedena inscenace hry Saši Lichého Fripipi. Mnozí se na ni pamatují z Hronova, kde byla v témže roce velmi dobře přijata. Byla to doba, kdy se čekalo od nově zakládaných ochotnických studií při profesionálních divadlech, že pomohou vyřešit vleklé problémy se vzděláváním ochotníků, že se takto najde nekonvenční a nová forma spolupráce ochotníků a profesionálních divadelních umělců, že dojde ke spojení teoretického školení s praktickou prací na konkrétní inscenaci a očekávalo se mnoho dalších výhod. Vzpomínám, že se dokonce konala v Gottwaldově celostátní konference o spolupráci amatérů a profesionálů, na níž, jak už to na konferencích bývá, byla přijata řada usnesení a doporučení, z nichž se splnilo jen málo. Faktem je, že bylo založeno několik podobných studií a je také faktem, že z nich všech zbylo jen to olomoucké, které rok od roku přichází s novou inscenací a které za těch sedm let prokázalo nejen svou životaschopnost, ale i užitečnost.

Tak tedy v roce 1962 Lichého Fripipi, v roce 1963 hra A. Chmelika Kamarád Kolka, v roce 1964 Tom Sawyer od řeky Mississippi — Twaina upravil pro Studio V. Renč, v roce 1965 Janovského Tygří bratrstvo, v roce 1966 upravil Pavel Dostál Kástnerovu hru Emil a detektivové pod novým názvem Kdyby všichni kluci světa, v roce 1967 uvádí Studio Bařínkovu hru Bílá paní a ti druzí, opět v úpravě Pavla Dostála, a konečně letos inscenuje Studio původní Dostálův text Výtečníci. Za tuto dobu prošlo Studiem několik desítek mladých lidí, kteří pracovali pod vedením zkušených režisérů. Se Studiem spolupracovali profesionální umělci, jako Jiří Flíček, Václav Renč, Vratislav Spilka, Rudolf Máhrla, Slavoj Kovářík, Jiří Čada a především od samého počátku herec a režisér Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci Kamil Marek. Studio se svými inscenacemi absolvovalo vedle pravidelného reprízování v Olomouci řadu přehlídek, jako Divadelní máje v Krnově, dvakrát se zúčastnilo Jiráskova Hronova a v roce 1966 hrálo na mezinárodním divadelním festivalu mladých amatérských divadel v Londýně. Řada těch, kteří Studiem prošli, zůstali snad navždy věrni divadelnímu amatérismu. Studio však objevilo i několik talentů. Hana Maciuchová studuje pražskou AMU, stejně jako Jan Kanyza. Iva Koktová je členkou divadla v Těšíně, Pavel Novotný si úspěšně vede v pražském studentském divadelku Škleble. Pavel Dostál se začíná autorsky prosazovat a Studio mu umožňuje realizovat jeho autorské práce; konečně bylo by možno téměř o každém, kdo ve Studiu pracoval, napsat, že jeho život byl Studiem ovlivněn a poznamenán v tom nejlepším slova smyslu.

Nejde však o to vzpomínat a rekapitulovat historii činnosti olomouckého Studia. Nejde ani o to, že původní záměry dostaly během těch sedmi let nové podoby. V souvislosti s letošní premiérou se objevují i jiné otázky. Studio již po několik let hledalo svou tvář. Toto hledání bylo značně ztíženo nedostatkem her, které by tato parta mladých lidí mohla hrát. Prakticky mimo Fripipi a Toma Sawyera nedostalo Studio přiměřený a hodnotný text. Je faktem, že prostě takové hry pro mladé lidi nejsou. Dramaturgie Studia proto sahala i k slabým, případně nehotovým textům, které byly pracně upravovány a pochopitelně výsledkem nebyl vždy úměrný píli, vážnosti a intenzitě vynaložené práce. Platilo to jak o Chmelikově hře Kamarád Kolka tak o nehotové hře Janovského Tygří bratrstvo, ale stejnou mírou i o Kástnerově hře Emil a detektivové. Jeden z nejslabších textů pak byl inscenován Studiem v loňském roce — šlo o schematickou a naivní Bařínkovu hru Bílá paní

a ti druzí. To pochopili organizátoři celé práce ve Studiu a letos proto přistoupili k inscenování původní novinky, kterou pro Studio napsal jeho člen Pavel Dostál.

Napsal ve spolupráci s Richardem Pogodou (hudební složka) muzikál pro obec študáckou o osmi obrazech: *Výtečníci*. Na jeho práci je několik zajímavých rysů. Především vycítil znamenitě polohu, v níž se mohou děvčata a chlapci ve Studiu pracující přirozeně a spontánně vyjádřit. Samotné školní prostředí dává neobyčejně vhodné možnosti pro rozvinutí pravého študáckého veselí, je odedávna velmi dobře vyvinutým zdrojem konfliktních situací mezi učiteli a studenty. Navíc jde o prostředí důvěrně mladým lidem známé, v němž se pohybují zcela samozřejmě. To všechno ve spojení se sérií písniček dává základ úspěchu. Hra sama je budována do rámce vzpomínek dvou mladých, ale již dospělých lidí, kteří po letech přicházejí do své maturitní třídy, vzpomínají na školní léta a vracejí se o několik roků zpět, aby prožili znovu to nejkrásnější a nejveselejší období svého života. Základní dějovou osnovou je pak strategie vymyšlená právě oněmi dvěma výtečníky, jak totiž zvítězit v odvěkému boji s kantory, a to navíc jejich vlastní zbraní. — Neboť, co nám mohou kantoři, když se budeme učit. Jejich jediným argumentem je zatím to: Kdybyste se, mezulání, místo těch lumpáren učili! — My jim vyhovíme, my se učit budeme, oni ztratí argument a jsou namydlení, paňátno? — A opravdu, tohle školství ještě nezažilo. Boj je veden až k maturitě a studenty, jak jinak ani být nemůže, v tom boji zvítězí.

K tomu nutno připočíst osvědčené školní rekvizity, jako školníka, šprtáka, sucharskou profesorku, mladého profesora, který s třídou sympatizuje, dva klauny třídy, to všechno spojeno s muzikou, písničkami a klauniádami a máme před sebou obraz představení. Text sám umožňuje rozehrát všechno to, čím vždycky Studio okouzlovalo: bezprostřednost, radost ze hry, veselí. Přesto, že se ve Studiu objevila řada nových mladých tváří, udržela si inscenace svou míru stylizace, nikde se nepodbízí a nikde nezachází za hranici vkusu. A tu se znovu setkáváme se zkušenou rukou režiséra Kamila Marka, s kabaretními zkušenostmi Pavla Dostála, a co je velmi překvapující, s nesmírným nejen hudebním, ale i hereckým talentem Richarda Pogody, který tentokrát nejen hraje na klavír a zpívá, ale prokazuje neodolatelné kouzlo osobní komiky jako Dostálův partner a spiritus agens celého školního dění. Sympatické navíc je to, že se v představení objevuje řada parodistických scének s vážnějším kritickým ostnem. Za mnohé nutno jmenovat řízení se zrádce či zrádkyní třídy a obřad občanského sňatku, když třída zjistí studentskou lásku.

Představení bylo na premiéře nadšeně přijato vyprodaným sálem mladých vrstevníků. Reakce byly brilantní a mládež se nechtěla po představení rozejít. Opakovaly se písničky a na tvářích všech byl znát úsměvný a radostný zážitek. Bylo ho možno pozorovat i na těch starších, kteří se na premiéru sešli. Člověk si uvědomí, jak mu v běžném životě začíná chybět bezprostřednost a spontaneita, jak je zatemněn konvencemi, přetvářkou a častokrát nedostatkem nadhledu a humoru, s nímž je nutno všechna ta drobná trápení všedního života přecházet.

Studio našlo letos svou tvář, kterou po léta hledalo. Vytvořila se tu znovu výborná parta asi dvaceti mladých lidí. Tito mladí lidé si hrají sobě i jiným pro radost. Na závěr snad jen poznámka: Bylo by nespravedlivé nezmínit se v souvislosti s letošní inscenací Studia o příkladné spolupráci dospělých, kteří s touto partou mladých vystupují. Nemají pochopitelně ve hře tolik prostoru, ale přesto se dávají plně do služeb inscenace a spolupřetvářejí ten celkový dobrý a svěží divácký pocit.

ZDENĚK KOKTA

JOHAN NEPOMUK NESTROY

Byl u nás hrán v posledních letech dost, ale repertoár z jeho dramatiky se omezoval jen na několik stále obehřávaných komedií. Setkání s celým nesmírně rozsáhlým autorovým dílem umožňuje teprve původní česká monografie Rio Preisnera o J. N. Nestroyovi, vycházející nyní ve Velké řadě edice Proměny v ORBISu. Preisnerovi nejde pouze o rekonstrukci významné osobnosti rakouského herce a autora veseloher. Objevuje v něm i předka dnešních pěstitelů tragických frašek a žánru tragicomédie a neustále konfrontuje jeho tvorbu i s divadlem, kulturou, filosofií a praxí naší současnosti. Na jediné stránce tu vlastně není téměř opuštěn dnešek, třebaže předmětem zájmu je komediograf a herec z první poloviny minulého století. Vždyť Nestroy byl také prvním, kdo už tehdy prožíval prázdnotu naplněného hlediště — symptomatický úkaz postupného odlidšťování člověka ve světě, který pod prapory pokroku s okázalými hesly liberálního měšťáctví se vydal na svou cestu k proměně člověka v loutku. Preisner to dokazuje skvělými, provokativními a nemilosrdně kritickými rozbory.

V protikladu s dnešní „tragickou fraškou“ a na rozdíl od většiny dramatiků dvacátého století se Preisnerovi jeví Nestroy jako politický divadelník, který však byl schopen ještě něčeho, čeho dnešní divadlo už schopno většinou není — rozlišovat mezi ideologickým v rouše idejí a vlastními ideami. Preisnerova interpretace Nestroye je tedy v mnohém podnětná a neobyčejně inspirativní i pro naši současnou divadelní praxi.

Monografie podává zcela nový pohled dramaturgický a není náhodou, že se stala ještě před vydáním v rukopise i hlavním inspirativním podnětem tvůrcům právem oslavované inscenace Provaz o jednom konci v Divadle za branou; dramaturgie divadla i její umělecký šéf se k tomu v programu k představení také veřejně přiznávají. Je tedy i zásluhou této knížky, že se nám Nestroy začíná vracet a může se i nadále usídlit na našich jevištích jako současník; nikoli už tedy ve všelijakých deformacích jako dosud, ale v adekvátní interpretaci, domyšlen a rozpoznán jako spojenec těch, jimž mluví z duše autorovo stanovisko, že „cesta k duchovním formám vede nutně přes dějinný svět jeví, v nichž je též místo člověka“. Tam, kde se moderní dramatické jeví svět jako nesmyslný, před jehož absurditou člověku nezbývá než si zoufat, vyzvedá Preisner v Nestroyovi — a zároveň domýšlí — vědomí neustálého zakotvení lidské bytosti v realitě, ba víc: vědomí, že člověk se stává sám sebou, tj. lidským člověkem, teprve účastí na celku lidstva a jeho dějinách v reálném čase a prostoru.

Kladem monografie je i to, že autor nevykládá Nestroyovy hry z děje, ze sužetů, nýbrž z postav, z motivů, z dialogu a dokonce i některých často aforisticky formulovaných Nestroyových postřehů, bonmotů. Preisnerův přístup pomáhá vyřešit i některé dosud zjednodušované otázky. Obecně se totiž — již od doby Nestroyova života — traduje pojetí „cynického“, „intelektuálního“ Nestroye proti citovému, „hodnému“ Raimundovi (u něhož se občas připouští i sentimentalita). Preisner našel svou metodu odpovědi i na otázku, z čeho vyplýval a k čemu směřoval bystrý Nestroyův intelekt.

Preisnerova interpretace Nestroye je zároveň filosofická. Stanovuje si hlavní předmět zájmu, nestroyovskou frašku, a sleduje především její centrální místo v Nestroyově díle. Toto sledování však u Preisnera probíhá v rozsáhlé kontinuitě evropského, zejména rakouského vývoje a těží zejména z hluboce fundovaných znalostí 19. století, od romantismu až po Nietzscheho, dovádí však spojitosti až k době současné. A to je na celé monografii nejcennější pro využitelnost a inspirační sílu i naší současné dramaturgii.

JAROSLAV BERÁNEK

KAPKY O KAPCE

Bylo nebylo. Narodil se jednou jeden nápad a chutě se měl k světu. Měl chudé rodiče, ale ti si odtrhávali od úst, jen aby se ten jejich nápad měl dobře. Nápad vyrůstal, až z něho byl statný junák a stál pevně na svých nohách. Pak se musel rozhodnout: jít do světa, nebo zůstat doma. Zůstal doma, na jednom okrese, na jedné vesnici, protože se mu tam líbilo. To se talo právě ten den, kdy estrádní soubor Vesnické organizace ČSM v Tuchlovicích odjížděl na krajskou přehlídku Středočeského kraje do Vlašimi. Ten den padlo rozhodnutí nápad pokřtít jménem KAPKA — kapesní politický kabaret. Ve Vlašimi se mu podařilo pořadem „Kapitoly“ čestně reprezentovat kladenský okres.

A jak to už bývá, hned po prvním úspěchu následovala dřina a nová práce. Ještě v roce 1965 vznikla původní novinka „Taktý a netaktností“, kterou sehrál v tuchlovickém přírodním divadle, a na závěr roku premiéra pořadu „Zavinil to kybernet“ v kinosále v Novém Strašecí. Repríza byla doma, v Tuchlovicích — jako vždy jen pro hrstku skálních příznivců. V lednu 1966 vystupuje Kapka na brněnské přehlídce v sousedství amatérských kabaretů zvukných jmen (Kapsa, Inklemo aj.) a část jejího programu natáčí dokonce rozhlas. V únoru realizuje doma večer pro mladé „S písničkou od Colorada na Beroounsku“, v březnu pro ty starší zase Josefovskou estrádu. Vystoupení stíhá vystoupení (například na zahájení Slánského FFP, vánoční estrádní odpoledne) a už je tu rok 1967 a s ním nová premiéra — „Kabaret na inzerát“ (osvědčený autor Zdeněk Frolík). V témže roce znovu vystoupení na krajské přehlídce ve Vlašimi (s improvizovaným programem, protože v hledišti seděly děti), hostování v novém sále v Hradečně, v rámci družstevního dne na Kladně a na Smečenském divadelním létě, kde Kapka získala putovní pohár ONV. A potom přišlo dlouho očekávané otevření nového kulturního sálu v Tuchlovicích a nový pořad „Nejen pan Hašler“.

V souboru pracuje kolem třiceti mladých lidí — studenti, učitelé, dělníci, havíři. Všechno si dělají sami — výpravu, rekvizity, kostýmy. Finančně je soubor soběstačný a zasloužil by si pozornost a podporu. Zatím však v době, kdy píše tuto zprávu, bere se Kapce střecha nad hlavou a nabízí se jí provizorium na spadnutí. V sále, v němž dosud Kapka pracovala, budou se vyrábět zdrhovadla! Mám tuchlovickou Kapku rád a přál bych jí jen to nejlepší. Všichni ti mladí, kteří právě chystají svou první celovečerní hru, jsou bezradní a mají strach, aby ten jejich nápad přece jen nemusel jít do „velkého“ světa a hledat uplatnění jinde než doma. Nebyla by to škoda — i pro Tuchlovce? Snad to přece jen dopadne jako v pohádce: rozum zvítězí nad hloupostí a dobro nad zlem.

OLDRICH MÍROVSKÝ



amatérský experiment

Když hrají dva, nemusí to ještě být ani kabaret, ani večer děsu. Ale třeba jen méně či více vtipná hra se slovy, hra mezi aktéry, hra s divákem.

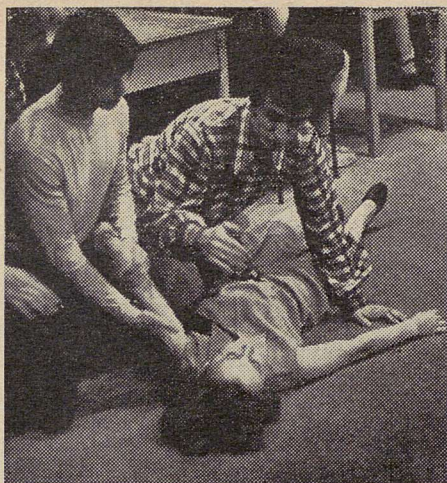
Vladimír a Jiří Justové se představili na scéně pražského divadélka Antitalent jako autoři, režiséři a interpreti poslední premiéry, kterou nazvali PĚT PÁTKŮ V BALÓNE. Vzali si tentokrát na svá bedra nesnadný úkol udržet pozornost návštěvníků po celou hru, která není tak docela jevištním útvarem. Příběh oněch dvou, kteří na pouli v balónu pozorují a komentují dění kolem, má mnohá místa rozpačitá, neurčitá, mlhavá. Herectví obou před-

stavitelů není zatím takové, aby mohlo nahradit slovo. Když se vyčerpá zásoba vtipu, pomůže písnička.

Návštěvníky Antitalentu jsou především mladí. A ti dovedou pochopit mladé na jevišti, rozumí si s nimi, odmění každou dobrou a aktuální myšlenku či narážku pohotovou reakcí a odpustí i hluchá místa večera. Ne vždy se totiž každý sebelepší úmysl a experiment zdaří podle představ autorů. A nejen mezi amatéry.

Seznamujeme vás s představením snímkem našeho spolupracovníka V. Sochůrka.

-šva-



Snímky R. Zahradníčka a K. Konečného z „Výtečníků“ v provedení olomouckého Studia.



Z mladoboleslavské inscenace Karafiátových Broučků. Nahoře E. Šindelářová v roli Vypravěčky.



P. F.

novému studiu

Myšlenka amatérských studií profesionálních divadel je stále živá. Od průkopnického činu olomouckého Studia mohli jsme během let zaznamenat už několik pokusů dalších. Jestliže neskončily olomouckým úspěchem — několikaletou nepřetržitou existencí a vytvořením tradice, neznamená to ještě, že jejich myšlenka je špatná; spíše to svědčí o našich nedostatečných organizačních schopnostech a o nedostatečných provozních možnostech profesionálních divadel, jimž namnoze nechybí pro studia pochoopení. (Mám ovšem na mysli provozní možnosti v širším smyslu slova, tedy i nedostatek zkušebních prostorů, kvalifikovaných pedagogických kádrů a konečně i peníze, neboť na ochotnickém studiu žádné profesionální divadlo peníze nevydělá!)

V únoru jsem viděl už třináctou (opět vyprodanou) reprízu Broučků v mladoboleslavském divadle, které je dnes druhou scénou kladenského Divadla Jaroslava Průchy. Profesionální představení se zde nehrají denně — asi hlavně tomu lze děkovat za pokus o realizaci nového studia, které tedy představením Broučků vstoupilo do života. Dismanova-Kolářova dramatizace byla psána pro dětské interprety a děti zde mají hlavní role. Jsou to žáci mladoboleslavské LŠU — nikoliv divadelní, nýbrž pohybové, taneční větve. Kromě radosti z hraní, u dětí obvyklé, lze na jejich hře pozorovat dobrou pohybovou přípravu Věry Pernicové. Radu rolí s chutí hrají dospělí, známí i méně známí ochotníci z Ml. Boleslavi a z okolí. Výprava má profesionálního autora i úroveň (Vlad. Eisenreich), režie nese stopy profesionální práce Gerika Císaře. Za významnější než recenzi dobrého představení pokládám citáty z navrhovaného statutu Okresního divadelního studia v Mladé Boleslavi.

Okresní divadelní studio pracuje jako součást okresního přípravného výboru Sdružení amatérských divadelníků a je složkou Osvětového domu v Ml. Boleslavi. Patronem studia je Divadlo J. Průchy, které studiu poskytuje zdarma lektory, režiséry, možnost bezplatných zkoušek na scéně v Ml. Boleslavi a uskutečnění představení za režijní výlohy. Cílem studia je vychovávat vyspělé amatérské divadelníky okresu při studiu konkrétní inscenace a tím vytvářet kádrové rezervy pro oživení amatérského divadla v okrese. Studio je tedy pracovní laboratoří herecké, režijní a dramaturgické práce. — Členem studia se může stát každý člen amatérského divadelního souboru v okrese, kterého vedení jeho souboru pro činnost ve studiu doporučí, nebo každý zájemce, který v žádném souboru nepracuje. Každý člen studia zůstává i nadále členem mateřského souboru. Členství ve studiu může být trvalé nebo na jednu sezónu. V čele studia je umělecký vedoucí a volený výbor. — Okresní výbor Sdružení schvaluje plán činnosti studia, schvaluje jeho členy a rozhoduje ve všech sporných otázkách. Osvětový dům hradí členům studia cestovné na akce studia a nezbytné náklady, spojené s přípravou inscenace. Jeho odborný metodik pro divadlo zajišťuje operativně činnost studia. Divadlo J. Průchy zabezpečuje odborný a technický provoz studia, dává bezplatně k dispozici svůj umělecký personál pro práci studia a umožňuje v místnostech divadla jeho činnost. — Hospodaření studia je součástí rozpočtu Osvětového domu...



Návrh statutu je podrobnější, vybral jsem jen tolik, aby bylo zřejmé, oč jde: o výchovnou akci, na níž nikdo nebude vydělávat peníze, ale na níž může vydělat hodně amatérské divadlo na okrese a tím konec konců i profesionální divadlo J. Průchy; o příkladnou akci, která dává Osvětovému domu možnost k opravdu potřebné práci. Eva Šindelářová, na kterou se pamatují mnozí diváci z vynikající inscenace Havlovy Zahradní slavnosti v souboru AK AZNP, dnes horlivá členka studia, nám napsala mj.: „Na celý ten nápad se studiem přišel dramaturg divadla Vlastimil Říha a ovšem velikou roli hrálo to, že nám Divadlo J. Průchy ve všem vyšlo vstříc. Naším plánem je někdy na podzim začít se studiem nějaké hry, vlastně začít se učit hrát! Zatím bychom chtěli nacvičit nějaké pásmo, na kterém bychom se učili jevištně mluvit...“

A tak už mi zbývá jen srdečné P. F. — a dovolíte-li, trochu snění. V budoucnu snad budou základními centry výchovy předních amatérských kádrů profesionální divadla a jejich studia — vedle speciální školy pro vedoucí amatérských souborů, které budou jen dvě v republice (asi se v ledačems budou podobat západoněmeckému Remscheidu, o němž jsme psali). Metodická střediska, myslím spíše sekretariáty jednotné organizace divadelních amatérů, budou vedle dalších funkcí i prostředníky odborné výchovy, spojkami mezi ochotnickými soubory na straně jedné a profesionálními divadly a lidovými školami umění na straně druhé. Profesionální divadla budou vybavena tak, aby mohla tuto výchovnou činnost, včetně organizování amatérských studií, dělat. Není podle mého názoru logičtější cesty školení divadelních amatérů pro společnost, která pochopí společenský význam zájmové umělecké činnosti. Perspektiva je to závislá na hospodářských možnostech naší společnosti a vzdálená. Vždy znovu oživující myšlenka amatérských studií profesionálních divadel je ukázkou budoucnosti.

JÍŘÍ BENEŠ

československá zveme vás před kameru televize

Psát o vlastním pracovišti je vždycky poněkud riskantní: přílišná spokojenost může vyznívat jako sebechvála, nadměrná kritičnost jako pomlouvání spolupracovníků. Takže když jsem se rozhodla, že vás tentokrát pozvu na premiéru Turgeněvovy „První lásky“, kterou na květen připravilo Vysílání pro děti a mládež, nezbývá mi, než se nějak se ctí protáhnout touhle soutěskou.

Začneme holými fakty: Turgeněvovu novelu o první smutné lásce mladičkého Volodi zdramatizoval pro naše vysílání Josef Bouček, hlavní role hrají Marie Tomášová a Petr Štěpánek, režii má Věra Jordánová. Není to zdaleka poprvé, co dramaturgie inscenací pro starší děti a mládež sahá po látce tohoto druhu. Neděláme to z nouze, ani proto, že bychom se chtěli vyhybat aktuálním otázkám současného života, ale uvědomujeme si, kolik ohromného bohatství citů, velkých charakterů, silných konfliktů a přitažlivých příběhů je skryto právě v pokladnici velkých epických děl naší i světové klasiky. Dokonce se domníváme, že akcent na citovou výchovu a aktivizaci mladých lidí, žijících ne vlastním přičiněním v tomhle uspěchaném a zneurotizovaném světě, není tak docela neopodstatněný. Proto jsme v uplynulých sezónách přivedli na obrazovku třeba Balzacovu „Evženií Grandetovou“, Benešové a Burianovu „Věru Lukášovou“, pod titulem „Cesta řeky k moři“, Londonova „Martina Edena“, Dickensova „Olivera Twista“ a „Malou Dorritku“, Kvapilovu „Princeznu Pampelišku“, Twainovy skvělé uličníky Toma Sawyera a Hucka Finna a řadu dalších. Snad tohle naše snažení, i když se třeba ne vždycky setkalo s plným úspěchem, pohnulo některé naše mladé diváky k tomu, že s větší chutí a zájmem sáhli po knize autora, kterého do té doby znali jen jako jméno, zablokované v učebnici mezi datum narození a úmrtí. A jestli všechno dopadne tak, jak předpokládáme, uvidíte z her tohoto druhu na obrazovce ještě dvě inscenace — zajímavý Vegetanzův přepis povídky Marka Twaina z dob války Severu proti Jihu „Podivný výslech“, který připravuje režisér Ludvík Ráža, a z české klasiky Bláhouv dramaturgickou Jiráskovy novely „Marylka“.

Ovšem vlastním smyslem každé dramaturgické práce je snaha provokovat současnou původní tvorbu. Tady je to už daleko obtížnější, zejména na úseku dětské a mládežnické dramaturgie, o které se na stránkách nejrozličnějších časopisů už po léta mechanicky opakuje, že prochází vleklou krizí. Ono je totiž strašně obtížné vymezit, co je a co není dětská tematika. Děti netvoří nějaký zvláštní ostrov ve společnosti, chráněný před všemi úklady a nepravostmi, zažívají denodenně situace, které jsou vysloveně „mládeži nepřístupné“, jsou vystaveny předčasněmu poznání i velice trpkým desiluzím ve věku, který by měl být ještě časem rajske nevinosti. Uchráníme je před tímhle vším, když se bude dětská literatura a dramatika tvářit, jako by to neexistovalo? Proto jsme uvedli v našem vysílání na příklad Renardova „Zrzka“, ke kterému napsal zasloužilý umělec Miroslav Stehlík současnou paralelu o dívce

— Zrzkovi, která chce řešit krizovou situaci své rodiny tou nejhorší a nejsmutnější formou protestu, pokusem o sebevraždu. Proto jsme hráli s takovou chutí komedii Hermíny Frankové „Nechte malíčkových...“, ve které šestnáctiletá Helena převelice kritickým okem zkoumá a rozebírá výchovné metody svých vlastních rodičů, proto se snažíme připoutat formou výběrové literární soutěže k našemu vysílání nejlepší autory, bez jejichž spolupráce je tohle usilování zcela nemyslitelné. Byli bychom rádi, kdyby se nám podařilo vytvořit v inscenacích tohoto typu jakési „rodinné vysílání“, při kterém by k obrazovkám usedali pohromadě rodiče se svými dospívajícími dětmi, aby z našich příběhů vzešel aspoň drobný podnět k rozhovoru o důležitých věcech, o nichž se tak přesto často a ke škodě věci mlčí i mezi těmi nejbližšími.

Tahle malá bilance by nebyla úplná, kdybychom se nezminili o jednom dluhu: víme, jak nesmírně oblíbeny jsou u mladých diváků dobrodružné a napínavé příběhy, hrané seriály na pokračování, detektivky a jiné hry tohoto typu. Zkoušeli jsme to všelijak, nejčastěji formou dramatizací třeba Stevensonova „Pokladu na ostrově“, přepisem románu „Sedm slunci na sněhu“, který jsme hráli pod titulem „Je Thierry Brévanne vinen?“, před časem adaptacemi dvou příběhů Sherlocka Holmesa „Liga zrzavých“ a „Případ s modrým rubínem“, dvěma dětskými detektivkami Miloše Řeháka „Toník v nesnázích“ a „Království české 1860“. Ve filmu se téměř látkám daří — tam není problém vypravit se do vesmíru či na dno mořské, v televizi je to všechno daleko obtížnější. Abychom však napravili, co se napravit dá, připravujeme několik her a seriálů tohoto druhu, například kdysi tak slavnou „Záhadu hlavo-lamu“ podle románu Jaroslava Foglara, uzavíme o Součkově fantastické „Cestě slepých ptáků“, chystá se původní detektivní seriál Milana Pavlíka „Dům na konci města“. Ale to je všechno otázka bližší či vzdálenější budoucnosti.

A pak je tu samozřejmě dramaturgická oblast nejoblíbenější a nejpřitažlivější pro diváky snad všech věkových kategorií včetně těch až příliš dospělých — inscenace pohádkových her. K „Sedmero krkavců“, „Princezně Pampelišce“, Vildracově moderní pohádce „Lev a jeho brýle“, abych jmenovala jen ty nejčerstvější, brzo přibude Mahenova pohádka „O princí Malíčkoví“ a Andersenovo „Křesadlo“. A to bych měla ještě připomenout televizní dětské opery, z minulosti třeba „Brun-dibára“, který se po své premiéře v terezínském ghettu dočkal v televizi svého prvního profesionálního nastudování, či Brit-tenova „Malého komíníčka“, z těch dokončovaných Trojanův „Kolotoč“ a Pauerova „Žvanivého slimejše“, rozpracovanou operu podle Aškenazyho „Ukradeného měsíce“... ale to už bych se opravdu nevešla na tuhle stránku a do vaší trpělivosti. A tak vás nakonec už jenom poprosím o jedno: otevřte si někdy televizor i před sedmou hodinou a počtete svou přízni i naše dětské vysílání, které toho podniká mnohonásobně víc, než těch několik inscenací, o kterých tu dnes měla být řeč. Otočit knoflíkem doleva se dá přece vždycky.

ZDENA JOSKOVÁ

Z televizní inscenace Turgeněvovy „První lásky“.



V posledních letech se na jevištích československých divadel objevila řada inscenací, jejichž textovým základem je beletristické literární dílo, uzpůsobené pro divadelní scénu, tedy to, čemu se běžně říká dramatizace, i když toto označení je velmi nepřesné. Vzpomeňme například Škvoreckého Střídání stráží v K (Večerní Brno), Vančurova Rozmarného léta (Státní divadlo v Ostravě), Puškinova Evžena Oněgina (Slovácké divadlo Uherské Hradiště), Fadějevovy Mladé gardy (Divadlo P. Bezruče Ostrava), Dostojevského Běsů (liberecké divadlo), Zločinu a trestu (Činoherní klub), Bratří Karamazových (Realistické divadlo), Dumasových Třech mušketýrů v Planchově dramatizaci, Vernovy Cesty kolem světa za 80 dní Kohoutově dramatizaci a konečně Pavlíčkovy hry Nanebevstoupení Sašky Krista, která vznikla z Rudé jízdy Izáka Babela.

Jak už je z uvedeného výčtu patrné, a to zde nejsou uvedeny všechny dramatizace, které se v současné době na československých divadelních scénách hrají, je pojem „dramatizace“ velmi široký, zahrnuje v sobě celou škálu možností, jak literární

předlohu uzpůsobit pro její existenci na divadelní scéně. Například v případě Škvoreckého je toto uzpůsobení především záležitostí inscenační, zatím co textová stránka zůstává, až na nutná krácení, beze změny. Několik Škvoreckého povídek je tlumočeno herci v základním prostoru jednoduchým aranžmá, bez snahy vytvářet dramatické postavy, tedy formou spíše literárního kabaretu. V případě Evžena Oněgina (dramatizace J. Janovského) už je z románu vybrána jen základní dějová linie se základními postavami a jejich příslušnými texty a přikomponovány masky komedie dell'arte, z nichž jedna je vlastně vypravěčem celého příběhu. Toto textové uzpůsobení je v interpretaci doplněno tanečními prvky (masky) a prvky hudebními (hudba pro tři klavíry), takže výsledkem je něco, co by se snad dalo nazvat poetickým literárním dramatickým koncertem. V případě Dostojevského Běsů (dramatizace A. Camuse) jde už o úsilí přeformovat literární románovou předlohu v divadelní text se vším všudy, co náleží k dramatickému textu iluzivního divadla. V případě Planchonovy dramatizace Tří mušketýrů jde zase o přeformování literární předlohy v předlohu divadelní, ale navíc ještě o posunutí textu do jiné polohy, než byla původní literární předloha. Toto posunutí je dáno jak zpracováním textu, tak jeho interpretací. A konečně v případě Pavlíčkovy hry Nanebevstoupení Saš-

ky Krista jde vlastně o zpracování některých motivů literární předlohy, z něhož vyrůstá dramatický text, žijící svým zcela samostatným životem. V každém z uvedených příkladů jde o jiný přístup k literární předloze i o jiný způsob zpracování. Není možné měřit je stejným metrem nebo jim snad dávat známky. Každá literární předloha vyžaduje zcela individuální přístup, který by měl ale už od samého začátku vycházet z představy, jak bude tato předloha na jevišti realizována. Cesta za konečným tvarem je v každém případě plná nejrůznějších úskalí, jejichž překonání není vždy jednoduché. Uzpůsobení pro scénu vyžaduje například výběr, vyžaduje stanovení správného poměru mezi epickými a divadelními prvky, vyžaduje i vytvoření možnosti pro základní dohodu mezi jevištěm a hledištěm o tom, v jaké poloze se bude hrát, že totiž například teď půjde o polohu literárního kabaretu. Vyžaduje samozřejmě i cit pro jevištní čas, který podléhá zcela jiným zákonitostem než čas v literárním díle.

Jsou někteří divadelníci, kteří se předem hrozí všeho, co zavání dramatizací. Je pravda, že s dramatizacemi bývá obtíž, většinou větší než s divadelním textem. Ale nastane-li situace, že určité literární dílo je nejvýstižnějším obrazem doby, v níž žijeme, a má-li toto dílo předpoklady uzpůsobení pro jeviště, proč této příležitosti nevyužít?

TRIBUNKA KRITICKÝCH RUKOPISŮ

Nejoddanější a nejnadanější vykládač Václava Klimenta Klicpery — Fr. Ad. Šubert jmenuje jeho veselohru „Poslední prázdniny“ mezi pěti či šesti Klicperovými pracemi, jež „nelze zachránit před zaslouženým osudem zapomenutí“. A vinohradský režisér Salzer sáhl právě po této veselohře, spojil ji se známým „Divotvorným kloboukem“ v jeden celek, v jednu „dvoudílnou frašku“ a dokázal i proti oddanému klicperovci Šubertovi, že ani „Poslední prázdniny“ nejsou z těch, jež by zapomenutí zasloužily. Zase jedna vlašťovka dělající jaro. Neboť přece jen můžeš pozorovat, jak mladí čeští divadelníci nalézají v Klicperovi praotce novodobého českého divadla, jak konečně začíná být tvořivě docenována síla jeho dramatického výrazu, jeho dokonale vládnutí čistou jevištní a přitom zcela lidovou mluvou.

Dramatik Klicpera dlouho čekal na své režiséry. Snad se jich konečně dočká. Po výborné Burianově inscenaci veselohry „Každý něco pro vlast“ a po loňském „Rohovinovi čtverrohém“ a „Veselohře na mostě“ znovu sahá po Klicperovi Fr. Salzer na Vinohradech a tvoří s ním jádrné divadlo s dobrou odvahou a láskou. Salzer se nebál poslechnout rady samého Klicpery a upravil si jeho scény, nepřekračuje přitom meze své kompetence a zachovává větu k duchu i výrazu dramatikovu. A jak je ten dramatik živý a jaký je to dramatik, to se pak ukázalo i v tom, jakou tvůrčí pohodu dal svým „aktérům“, s jakou radostí se hrálo Vl. Hlavatému, Vnoučkovi, Strnadovi, Hilmarovi (dobrý a upraved klicperovský nápad, svěřit jednomu herci vytvoření dvou protikladných typů strýce Kolíáše a mlynáře Le-

bedy a do jednoho herce také vtělit oba typy hostinských Barnabáše a Krušiny), Kovaříkovi, Bočkov, Svobodové i všem ostatním. A klicperovská láska k volným prostorům nalezla nyní ve spojení s moderní divadelní technikou dobrého spolupracovníka ve Fr. Zelenkovi, zejména v „Posledních prázdninách“.

JULIUS FUČÍK

(1903—1943) jako divadelní kritik obhájoval zvláště nové proudy reprezentované sovětskou divadelní avantgardou a upozorňoval na velké hodnoty, uložené v našem kulturním dědictví. — Uvedený referát je o inscenaci Klicperových veselohr „Divotvorný klobouk“ a „Poslední prázdniny“ v divadle na Královských Vinohradech. Režii měl Fr. Salzer, výpravu Fr. Zelenka, hudbu složil M. Ponc. — Referát byl otištěn v Rudém právu 16. 6. 1938 pod zn. —jef—.

PRAXE PROČIŠŤOVACÍ 2.

Největší důležitost přikládá jóga pročišťování zaživacího traktu. Při našem způsobu života a životosprávy nikdy nedojde k jeho dokonalému vyprázdnění a pročištění. Běžně známe pouze vnější mechanickou pomůcku — vypláchnutí tlustého střeva, které se u nás používá tu a tam v domácnostech zejména pro děti anebo na předpis lékaře ve zdravotnických zařízeních. Dále zná naše lékařství pročištění žaludku vypumpováním jeho obsahu. K pročištění tenkého střeva prakticky žádnou účinnou metodu neznáme. U každého člověka však dochází časem k většímu nebo menšímu ochabnutí činnosti střev, na jejich stěnách se tvoří povlak, přicházejí zácpy se všemi průvodními jevy nechutenství, malátnosti a neradostné nálady.

Jóga pokládá za důležité základní citové ladění našeho denního života, a to je do značné míry určováno právě také stavem našeho zaživacího ústrojí, především jeho čistotou. Dva cviky, kterých hathajóga k pročištění a obnovení životnosti zaživacího ústrojí používá, jsme již poznali. Je to uddijána bandha a naulí krijá. Oba cviky povzbuzují peristaltickou činnost střev, takže regenerují trávicí proces, ale očišťují také stěny střev od usazenin. Hlavně naulí svými mocnými masážními podněty čistí střeva a obnovuje jejich životnost, takže se po něm vždy cítíme obzvláště osvěženi.

Hathajóga má ovšem mnoho procedur, pročišťujících žaludek a střeva, např. čištění žaludku polykáním zvláštního pruhu látky a jeho opětným vytahováním, důkladné promývání střev vodou, nasávanou konečníkem pomocí zvláštního cvičení aj. U nás nelze očekávat, že by větší okruh zájemců pocítil náklonnost k těmto složitým procedurám. Doporučujeme však občasné použití jednodušší praktiky, zvané „laulíki“, která velmi důkladně pročišťuje celý zaživací trakt.

Celou tuto proceduru lze provádět jen na lačný žaludek v ranních hodinách. Výhodné je vynechat den předtím večeri a ještě lépe se nejíst předtím celých 24 nebo 36 hodin. Nejprve vypijeme několik sklenic nepřilíhlé studené vody, která může být nepatrně osolena. Pak provedeme za sebou 10 až 15 cyklů uddijána bandhy. Může jich být ale i více. Tím způsobem jsme přinutili vypítou vodu, aby přešla ze žaludku do tenkého střeva, propláchla je a přešla zčásti již až do tlustého střeva. Potom provedeme za sebou rovněž asi 15 cyklů naulí krijá a tím vytlačíme zbytek vody z tenkého střeva do tlustého a odtud ji ženeme směrem ke konečníku. Po kratší době začne tudíž voda opouštět náš zaživací trakt.

Celá tato procedura je neocenitelná pro zdraví, svěžest, spokojenost a dlouhověkost (proces stárnutí a degenerace organismu je spojován mimo jiné s otravnými pochody ve střevech). Proto stojí za to asi jednou za měsíc si takto pročistit celý zaživací systém a neustát za tím účelem ve vytrvalosti při pokusech o zvládnutí cviku naulí krijá (vlnění břicha). Protože to trvá nějakou dobu než voda opustí náš zaživací trakt, je vhodné provádět popsany cvik v době, kdy máme volno a žádná povinnost nás nenutí opustit domov. Až se s procedurou dobře seznámíme, budeme také vědět, jaký čas pro ni celkově potřebujeme a zařídíme se pak podle toho.

K pročišťovací praxi patří také občasný delší nůst čili hladovka. Tato představa se snad zdá mnohem hroznivá, obzvláště uvedeme-li, že účelná hladovka trvá nejméně týden a že je možno hladovět celý měsíc, ba i déle. Nedobrovolným hladem může člověk velmi brzy zemřít. Dobrovolně dovede hladovět nejen bez újmy, ale i s prospěchem na zdraví neuvěřitelně dlouho. Půsty byly součástí všech náboženských praktik starší doby (viz známých 40 dní na poušti) a kromě hlubšího významu, jenž jim byl připisován, byl znám i jejich zdravotní význam. Také mnohá zvířata instinktivně používají hladovky, když onemocní. Během hladovky odbourá tělo všechny odumřelé tkáně a s nimi odejdou i zárodky nemoci, revmatické a jiné usazeniny a nezdavé zplodiny. Celé tělo si odpočine a vydatně se zregeneruje.

Odhodláme-li se podstoupit týdenní hladovku, učiníme napoprvé nejlépe, když nebudeme mít pracovní povinnosti, alespoň pokud jde o ty, kdo pracují tělesně nebo se příliš pohybují anebo jejich práce je jinak vyčerpávající, případně vyžaduje velké pozornosti (v dopravě apod.). V zásadě ovšem po celou dobu hladovky můžeme pracovat a čekat vše, jen ve volném tempu, jak se nám to hodí. Denně cvičíme jógu a případně cvičení duševní jógy prodloužíme podle svých možností co nejvíce. Nejíme vůbec nic, ale pijeme podle chuti a řízně potřebné množství vlažné vody, do které můžeme nakapat vytlačenou citrónovou šťávu, ovšem bez cukru. Citróny během hladovky potřebujeme nezbytně. Denně podle chuti konzumujeme jeden, dva i více, a to buď lízáním nebo používáním vytlačené šťávy ve vodě či po lžičkách. Dobře se osvědčuje brát denně teplou, nikoli však horkou koupel.

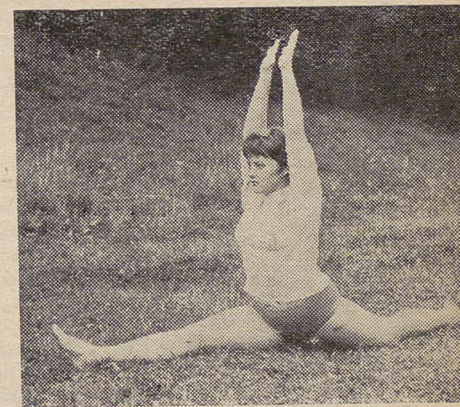
Hlad nás přestane trápit zpravidla po třech dnech. Nejnesnesitelnější bývá obvykle druhý den. Po třech dnech budeme mít také jazyk potažený žlutým povlakem, což je důležitá známka toho, že se organismus



1



2



3



4



5

začal zabavovat radikálně všech odpadových látek, které jinak při neustálém příjmu potravy nestačí důsledně vylučovat. Nesmíme se také podívat, že nám bude třeba nepříjemně cítit z úst.

Vyčištění zažívacího traktu při tom bude velice napomáhat (při současném pití většího množství vody) denní cvičení udíjána bandhy a naučí krijá. Hladovka je přirozeně také nejlepší příležitostí k důkladnému provedení popsané praktiky „lauliki“, a to asi čtvrtého dne od jejího zahájení.

Nejpřirozenějším znakem vhodné doby k ukončení krátkodobé hladovky je zmizení žlutého povlaku na jazyku, který se stane krásně růžový asi po sedmi až devíti dnech. Přerušování hladovky v době, kdy povlak ještě nezmizel, připraví organismus o velkou část výhod. Ukončení hladovky se nesmí stát najednou. Večer posledního dne hladování vypijeme ještě sklenku šťávy, vytlačené z pomerančů. Následujícího dne posnídáme slabý čaj s citrónem, málo oslazený, a k tomu suchý rohlík, alespoň jeden den starý. Poobědváme nějaký lehký druh kaše nebo vařenou rýži a večer vynecháme nebo sníme opět jen něco lehkého. Další den již postupně přecházíme na normální stravování. Vybíráme ale méně mastná jídla. Při tom musíme vědomě držet na uzdě svoji vzrostlou chuť k jídlu a nenajíst se nikdy dosyta. To bude platit i tehdy, když již budeme schopni zcela normálně jíst — tedy asi po třech dnech. Regenerovaný organismus má po hladovce takovou vitalitu, že se to u mnoha lidí projevuje opravdovou zvýšenou až dravčí chutí k jídlu a zvětšeným požitkem z něho. Hladovka vede k úbytku na váze o několik kilogramů a umožňuje tak těm, kdo váží více, než odpovídá jejich výšce a věku, využít tohoto úbytku k tomu,

aby nadále svou váhu udrželi na nižší hodnotě. Avšak kdybychom se po hladovce nekontrolovali v jídle dostatečně, mohli bychom na to naopak doplatit tím, že trvalým následkem našich hladovek by bylo — vedle zvýšeného zdraví — také zvětšení tělesné váhy a objemu. To se stalo nejméně jednomu nepozornému „apoštolu“ hladování. Tuto metodu totiž propagoval kdysi známý americký lékař MacFadden, jehož Zdravověda byla také asi před půl stoletím přeložena do češtiny, takže hladování není u některých příslušníků starší generace u nás věcí neznámou.

Dlouhodobé hladovky vyžadují odbornější znalosti a dohledu. Kromě úplných hladovek jsou také doporučeníhodné občasně čistě ovocné diety. Ve dnech k tomu určených pojídáme jen jeden druh ovoce, který dobře snášíme, např. hrozny, a nic více. Také nápoje vyloučíme. Pročištění organismu i v tomto případě je velmi blahodárné a také myšlenkový jas a duševní svěžest se tím, stejně jako hladovkou, zvyšuje. Týdenní hladovku je vhodné podstoupit jednou až dvakrát do roka.

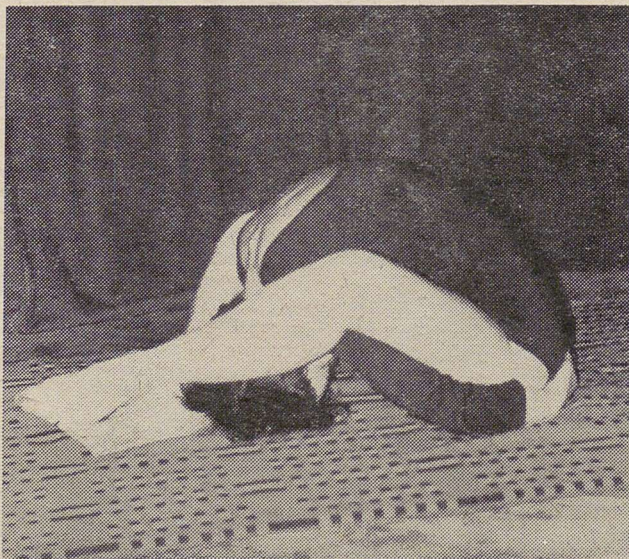
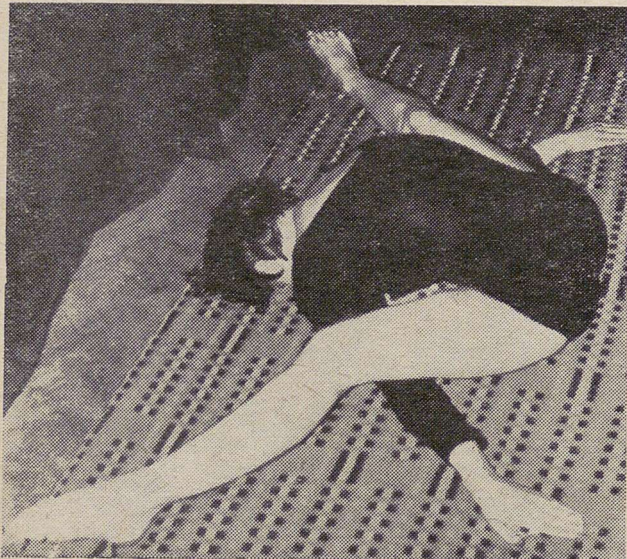
V dnešní hathajógické lekci proběhne několik cviků předklonových, od lehčích k obtížným. První z nich nám nahrazuje padahastásan. Je to předklon, provedený zvolna s nohama co nejvíce rozkročenými. Podle proporcí trupu a končetin dovoluje cvičícímu dotknout se hlavou země nebo dokonce ústy zvednout ze země kapesník. Ruce jsou roztažené a přidrží se nohou (obr. 1). Indický název cviku je prasárita pádóttánásan, avšak najdeme jej i pod jinými označeními. Obdobným cvikem všude je upavištha kónásan (obr. 2). Oba cviky jsou velmi příjemné. Nut-

no se vždy nadechnout, při předklánění vydechovat a ve výdrži mělece dýchat podle potřeby. Oba cviky působí mimo jiné výborně na pánevní oblast. Ženy, které je lehce ovládají, mívají snazší porod.

Pro cvičící s gymnastickou přípravou, pokud ovládají obtížný cvik „šūūry“, tu máme krásnou variantu nám již známého džanušírásanu, předklonu na jednu a pak druhou nohu (postup viz obr. 3 a 4). Zde se docílí maximálního protažení zadních svalů stehna a svalů bočních.

Velmi pěkným, ale ne již zcela snadným cvičením je tzv. ardhakurmásan čili poloviční želva. Cvičí se v sedě, nohy jsou oddáleny od sebe. Provede se předklon, až se čelo dotkne země a paže se prostrčí pod zákolením, takže leží celou délkou na zemi (obr. 5). Dlaně leží rovněž na zemi. Ve výdrži je třeba se pokusit o uvolnění všech svalů. Obzvláště krásné provedení tohoto cviku vidíme na obr. 6. Cvik skutečně připomíná želvu s končetinami, vyčnívajícími z krunýře. Schová-li se želva celá do krunýře, představuje vzor pro další cvik, zvaný kurmásan čili želva (obr. 7). Obě nohy je při tom nutno překřížit za hlavou nebo za krkem. Ruce se natahují dozadu a obejmou zespodu boky. Pokud jsou dosti dlouhé paže a předklon dosti hluboký, obě ruce se dotknou a zaklesnou se prsty. Provedení cviku na snímku není ještě dokonalé.

Kdo bude mít chuť do popsaných cviků, nechtě postupuje trpělivě a pomalu. Lidské tělo, dřtinou většinou lidí zcela zanedbávané, je velmi ohebný nástroj a tyto cviky přijímá ochotně a rádo, pokud není zdegenerované pohodlným životem. V tom případě se sice bude také poddávat, ale jenom po malých troškách. Trpělivost, pozvolnost a pravidelnost zmohou vše.



NA TVOU DUŠI?

„Bol som na predstaveniach francúzskeho mima Marcela Marceaua, videl som majstrovské vystúpenia Ladislava Fialku v pražskom divadle Na Zábradlí a dovoľm si tvrdiť, že výkony ochotníkov z Rigy svojim emocionálnym a politickým účinkom značne prevyšovali všetko ostatné, čo som videl.“

M. L. BERLJANT
v článku Skvelé
zavŕsenie
Vševládového
festivalu LUT,
časopis
UMELECKÉ
SLOVO, č. 2/1968.

ŘEKLI LIDÉ OD DIVADLA

Jeden kus přinese s sebou vše, co vzbudí ihned hluboko sahající zálibení, druhý, který vyvolá jen úsměv na ředitelskýchotech — a úsměv ředitelův není nikdy komický — dokáže 500 představení. Ano, ani pro ředitele neexistují žádná pravidla — a to je odplata autorů.

André Roussin,
francouzský autor frašek

O. MINAŘÍKOVÍ BY BYLO OSMDESÁT

Jeho činnost a úsilí o povzbuzení úrovně českého divadelního ochotnictva, kterému sloužil nadšeně a oddaně bez nároku na jakoukoliv odměnu bezmála 60 let, nebude zapomenuta. Byla to práce nesmírná, často velmi namáhavá a mnohdy nevděčná, avšak přesto nemohl bez ní žít a vykonával ji z čistě, ideální lásky k věci. Byl to člověk neobyčejných schopností, obdivuhodných pracovních výkonů.

Narodil se 26. března 1888 v Praze-Holešovicích. V divadle začal pracovat od svých 16 let. Byl režisérem Akademické a Městanské besedy v Karlíně. Krátce působil ve Švandově divadle na Smíchově. Z existenčních důvodů přijal místo profesora matematiky a deskriptivní geometrie na I. státní průmyslové škole v Praze. V r. 1935 nastoupil do ÚMDOČ, kde působil jako učitel a osvětový referent. Při hronovských oslavách založil školení ochotníků a režíroval na čtyřech Hronovech celostátní slavnostní představení čtyř Jiráskových her: V. Emigrant, VI. Lucerna, na X. Otce a na XII. Vojnarku. Stmelit a sladit během jediného týdne soubor herců z nejrůznějších končin republiky, „to dokáže jen Minařík“, napsal o něm tenkrát A. M. Brousil. V roce 1950 dostal četný úkol, insce-

novat Jana Vágru při zahajovacím představení nového divadla v přírodě v Železném Brodě. V oně neklidné době to byla práce nadlidská. Ke všemu týden před premiérou byl představitel hlavní role přeložen jinam. Prof. Minařík musil roli převzít. Po všem tom fyzickém a duševním vypětí skácel se na jevišti v záchratu srdečního infarktu právě ve chvíli, kdy Vágra umírá... — Dostal se z toho, ale zcela zdrav nebyl už nikdy. Žil v ústraní, ale stýskalo se mu po divadle. Na podzim 1952 zorganizoval Dálkové studium ne elektrotechnické fakultě ČVUT a v této funkci sloužil do června 1958. Zemřel 26. ledna 1961. Je znám jak svými díly odbornými, tak vlastní tvorbou divadelní. Největšího úspěchu dosáhl jeho hry Zorka a film Tulák Macoun, podle jeho námětu, který získal mnoho cen státních i cizích. Kromě toho překládal a upravoval cizí, hlavně slovanské hry (Krejt, Christov, Krylov, a m. j.). Z českých her byly jím poprvé uvedeny na české jeviště např. Vrchlického Probuzení a Bozděchovi Dobrodruzí. Založil a 10 let umělecky vedl Scénu dobrých autorů v Umělecké besedě na Malé Straně. V historii divadelního ochotnictví zůstane jen jméno zapsáno písmem nesmazatelným. —ota

CYKLORÁMA-FORBÍNA- PRACÁK - VRTÍK

V minulých týdnech vydal Scénografický ústav první pokusné cyklostylované vydání divadelního technického slovníku — DIVADELNÍ TECHNICKÉ NÁZVOSLOVÍ. Padesátistránková publikace je počátkem významného činu, který jistě v budoucnu odstraní zmatení jazyků vládnoucí mezi divadelními techniky. Autorům se podařilo shromáždit 2422 hesel z různých divadel a německých výrazů z odborné literatury ke srovnání jevištního slangu.

STÁLÁ AMATÉRSKÁ DIVADELNÍ SCÉNA

Okresní osvětový dům v Kladně uvažuje o vytvoření Stálé amatérské scény, která by sdružovala nejlepší soubory okresu Kladno, a to Dramatický odbor ZK ČKD Slaný, Studio při ZK Dál Zápotocký — Kladno Dubí a Tuchlovickou Kapku. Soubory by nadále zůstaly u svých dosavadních zřizovatelů, kterým by i nadále plnily jejich požadavky, ale umělecky by podléhaly umělecké radě scény, která by byla zvolena z řad členských souborů i z dalších

profesionálních či amatérských expertů. Vedení scény by podléhalo Okresnímu osvětovému domu, který by zajistil pro práci členských souborů nejen finanční prostředky, ale i reprízovat v určených stálých místech, pravidelnost schůzek umělecké rady a naopak — využíval by členy scény pro pomoc dalším začínajícím či slabším souborům. Umělecká rada by pečovala o dramaturgii souborů scény, o uměleckou úroveň a o dobré podmínky pro další rozvoj divadelní činnosti v okrese Kladno. Členské soubory by prakticky dostávaly dvojí pomoc (finanční), a to jak ze strany zřizovatele, tak i z prostředků scény dle rozhodnutí umělecké rady. Došlo by jistě k pravidelné činnosti, pro kterou by byly vytvořeny optimální podmínky a k oživení činnosti i v těch místech, kde pro vznik amatérského divadelního souboru nejsou zatím předpoklady. Návrh statutu Stálé amatérské scény při OOD Kladno je zatím ve stadiu konzultací se soubory, s kterými scéna počítá, se zřizovateli a s dalšími experty.

SMEČENSKÉ DIVADELNÍ LÉTO

Uskuteční se letos již po druhé, a to ve dnech 1. až 16. června v přírodním divadle ve Smečně. Okresní porota stanovila pro výběr souborů z Kladenska přísnější kritéria. I letos má na závěr přehlídky vystoupit nejlepší soubor Středočeského kraje. Na zahájení Smečenského léta přislíbila účast vojenská hudba posádky Slaný s estrádním pořadem.

OPOŽDĚNÉ SVĚDECTVÍ

Život Miloše Kouřila, ochotnického herce, režiséra a nakonec ještě metodika pro divadlo na okrese novojičínském, s nímž jsme se na sklonku loňského léta rozloučili na kopřivnickém hřbitově, byl krásný a plný. Takové svědectví o něm vydají všechna jeviště v okolí, na nichž vystupoval, takové svědectví vydá každý, kdo s ním hrál, a takové svědectví o něm, svým tajemníkem, pronáší i odborná sekce pro divadlo, kterou opustil ve věku čtyřiapadesát let.

Svůj divadelní křest si odbyl v obecné škole v Bystrici pod Hostýnem. Od klukovských let miloval divadlo a hudbu. Pokusil se i o napsání divadelní hry. Hned po osvobození v r. 1945 se pustil do organizování ochotnické činnosti. Nejdříve vytvořil dra-

matický kroužek v Žlíně u N. Jičína a pak převzal režii v novojičínském Tonaku. S Tonakovci nastoupil ostrý vzestupný kurs: se Stilmondským starostou na národní přehlídce v Krnově, s Pekelníkem na národní přehlídce ve Svitavách a s Paní mincmistrovou pak dokonce na XIV. Jiráskově Hronově. V loňské sezóně režíroval i hrál hlavní roli v Pálnočním vlaku, čímž Stále scéně Nový Jičín zajistil vítězství na okresní přehlídce v Libhošti a získal též cenu za nejlepší režii.

Byl mužem na svém místě i jako okresní metodik pro divadlo. Nikdo už nikdy nespočte počet jeho pohovorů, kritik, rozborů, kterými se snažil pomoci souborům. Pílně navštěvoval zkoušky a premiéry vesnických souborů a desetiitisíc hodin věnoval konzultacím s nimi. Všechny své síly věnoval rozvoji amatérského divadla na okrese. Rozuměl divadlu, věděl, co jeho organizaci chybí — znal cestu vpřed. Především díky jemu mohl se novojičínský okres chlubit největším počtem souborů v Severomoravském kraji, největším počtem premiér a repríz již řadu let. A snad osud tomu chtěl, že ještě po smrti se Miloš Kouřil přihlásil o slovo do diskuse, v řijnové Amatérské scéně článkem Má smysl soutěžit? a v listopadové poznámkami o libhoštských přehlídkách. Léta shromažďoval materiál ke kronice o divadle na okrese za posledních třicet let. Zůstal nepracován na jeho stole, stejně jako nedopsaná hra... B. MATULA

Amatérská scéna, ročník V (Ochotnické divadlo, ročník XIV), číslo 5, květen 1968. Vydává Ministerstvo kultury a Informací v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vlnohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoiaru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Marie Vašínková — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redakce Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 2, Vlnohradská třída 2, telefon čis. 221057 — Tiskne Knihtisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinnou služba, informace o předplatném podává a objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Vychází jednou měsíčně. — Toto číslo mělo redakční uzávěrku v březnu 1968.

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha 1968



FRAŠKA

Poznámky k její historii a k jejímu poslání

Fraška je komické drama, jehož příbuzným je komedie, s vážným pozadím a někdy i s vysokým všelidským záměrem, a pak veselohra, většinou dobře vychovaná, která se nemíchá do věcí tabu. (Ostatně to nebylo s tím příbuzenstvím nikdy docela jasné a ani jméno nebylo vždy používáno jednoznačně.) Fraška byla často enfant terrible divadla své doby. Prostořeká, jmenovala věci nezastíraně a nebrala si ubrousek. Vyrostla v lidovém prostředí, a také takovým jazykem, často dialektem, mluvila. Bere si látku ze života kolem sebe, směje se a rozesměje, ale nemudruje, je někdy fantastická, ale chodí po zemi.

*

Fraška je z počátku krátká divadelní skladba. Jméno se odvozuje od latinského slova farcire, nacpatí, nadítí, tedy něco jako nádivka. Něco, čím se pravidelně představení přivycpávalo. Liteárně je dochována už ve 14. století. Zrodila se asi ze středověkého mimu, ale má vzdálené předchůdce v antickém divadle. Je to žánr, který se dobou různě formoval a rozrůstal, a který se pak nedá vždy jednoznačně mezi divadelními žánry řadit.

Příběh frašky je zpravidla jen osnovou s velkou možností pro hereckou improvizaci. Texty klasických frašek nemají člověku bez živé jevištní fantazie mnoho co říci. A přece mnohé z nich ožívají v rukách dnešních režisérů. Ti s herci vytvoří z nepatrného scénického pokynu v textu, kterého by si laik ani nevšiml, situaci, která pak hýbe divadlem. Vždycky je základem nějaký humorný příběh, často je to jen rozvedená anekdota. Ale životu podobu dostává teprve hereckým výkonem, výkony herců komiků, kteří mají oproti svým vážným a důstojným kolegům větší možnosti dotvořování role různými gagy a jejich spolupráce s publikem je těsná, bezprostřední. V té spolupráci je teprve představení dotvářeno. Právě tento komediální žánr může někdy jasně ukázat ten rozřezatý oblouk mezi publikem a jevištěm,

přes rámpu, ve kterém se taví drahý kov, může ukázat tajemství divadelní alchymie. Každá (dobrá) fraška je i pro profesionálního herce náročná, poněvadž právě ta souhra je tam velmi citlivá. Nebezpečí je hlavně v tom, že herec může být snadno stržen publikem k překročování svých mezí, tím naruší souhru, jednotná stylizace se pak bortí a z inscenace koukají dráty. Fraška — to je odvaz od běžné reality a konvence. Ve frašce je dovoleno vše. Je uvolněná, výrazem i obsahem, což však neznamena libovůli, chaos na jevišti. Má své zákonitosti a meze vkusu, a není-li to respektováno, jde, také zde, jako všude jinde v divadle, o špatnou hru.

*

Ve středověku, měly-li být připoutány širší lidové vrstvy, servírovala církev náboženské divadlo pomocí frašky. Tak je to např. se scénami mastičkářskými. České zlomky těchto mastičkářských frašek jsou ze 14. století. Z následujících dvou století je už jen ve Francii známo na sto frašek, z nichž některé, jako např. Fraška o Mistru Pathelinovi, se hraje dodnes.

Profesionalizací herectví a zvýšenou divadelní produkcí roste fraška v samostatný druh. První profesionální herci byli komikové, vypracovali se z žonglérů. Tu nastupuje na svou vítěznou pouť komedie dell'arte. To je ve své rané podobě fraška optimální ryzosti. Ve Francii je také sociálně kritická a s písničkou vytváří samostatnou hudební odnož, vaudeville.

V Německu fraška v 18. stol. zplani a osvícenští reformátoři divadla vylévají z vaničky i dítě. Ale přijde Raimund a Nestroy, jejichž díla jsou schopna obrození i za našich dnů.

Ve Francii minulého století zformovali frašku nebo vaudeville zvláště Scribe a Labiche, u nichž se tyto žánry staly zušlechtným rekreačním divadlem nové vládnoucí třídy. A jejich pokračovatelé baví vkusně, ale jen to. Jen výjimečně kritizují.

Ale ve 20. století se doba mění rychleji a víc do hloubky než dříve. Buržoazní konvence, falešná morálka, jsou ještě na počátku století vysmívány. Ale po jedné revoluci a dvou světových válkách jsou už mnohá z tehdejších témat naivní. Vyprchávají látky, které živily

dlouhou frašku. Nově, dobově a mistrovsky formoval frašku Feydau a několik dalších. Novým obsahem frašky se stává nové uspořádání a hlavně ten skřípot kolem. Chronické bolesti drobného člověka předvádí obyčejně dialektová fraška, vytrvalý život má zvláště neapolská (de Filippo, Viviani), se zpěvy a hudbou.

*

K frašce naší doby, ať už zábavné nebo politicky zaměřené, sociálně kritické nebo satirické, přistoupila do bezútěšnosti doby, postižené dvěma světovými válkami, fraška intelektuální, jejímž reprezentantem je Ionesco, celé tak řečené absurdní divadlo, zrcadlící chaos v morálním světě. Ale to už není fraška lidová.

Žádná doba není bez chyb, na které by se nedalo ukazovat. Fraška nastavuje zrcadlo, které je ovšem více nebo méně křivé. Sovětská společnost potřebovala frašku jako účinnou zbraň. Přišel Majakovskij. Ve Francii např. Pagnol. To patzem ukázal velkou společensky satirickou funkci frašky.

K oživení frašky by bylo zapotřebí seznámit se nejdříve s její technikou, s jejím hodinovým strojem. A četba a studium úspěšných skladatelů frašek uplynulých dob, studium její tektoniky, by zde velmi pomohlo. Neboť fraška je jen zdánlivě stavebně snadný žánr. A pokud jde o látku: každá doba jí poskytuje dost a dost. A tak si může dramatik vybrat cokoliv a zpracovat to ve frašku buď čistě rekreační nebo angažovanou, bude vítán. Frašky je v nynější době zapotřebí a je jí málo.

Také v sousedním umění, ve filmu, je fraška, groteska, crazy-komedie či jaká má různá jména po světě. Průvod mistrů tohoto žánru vede jeden s buřinkou a hůlkou a na konci jsou naši milí současníci. Filmová fraška ovládla dobře stavební stránku a proto je tak oblíbená.

Když se zeptali Feydaua (1862—1921), jak se píše fraška, řekl: „Vezměte si nejtragičtější situaci jaká existuje, která vyděsí hlídače v márnici, a hleďte její směšnou stránku. Žádné lidské drama není bez veselých aspektů... Ostatně proto jsou autoři, kteří se nazývají komičti, tak smutní, oni nejdříve myslí „smutně“.“

KAREL KRATOCHVÍL

K ILUSTRACÍM:

1. Frontispice vydání masopustních her (Fastnachtspiele) Hanse Sachse z r. 1551.
2. Frašky dell'arte byly plny komických gagů (lazzi). Na francouzské rytině ze 17. století se jich nakupilo několik najednou.
3. Jeviště pářížského fraškáře Tabarina (podle rytiny z r. 1820) je už obsazeno herci, hudebníky a zpěváky. Přidruženou výrobou je mastičkářství (pult na levé straně).
4. Ve frašce je všechno v pohybu. Rytina z r. 1833 znázorňuje výstup z Nestroyovy frašky Zlý duch Lumpacivagabundus, která se v různých úpravách hraje dodnes.
5. Fraška — evergreen je Thomasova Charleyova teta. Na fotografii je Vlasta Burian v titulní roli.



2



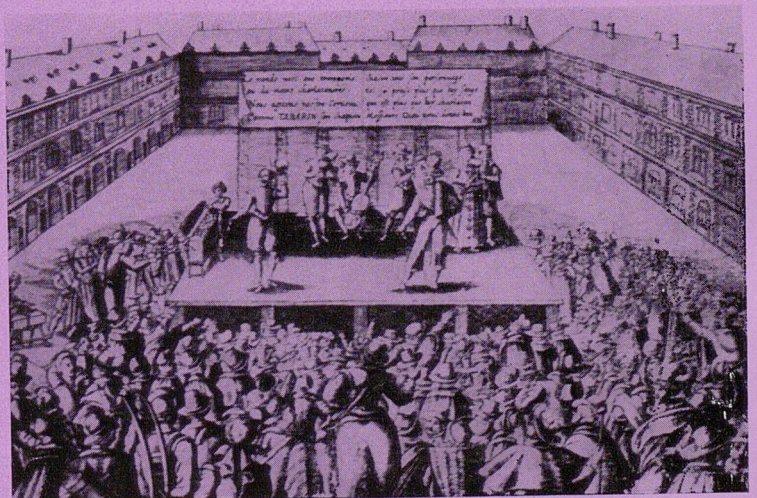
4



5



1



3



C. Morávková v televizní inscenaci Maupassantovy povídky Jaká je to rodina. Foto V. Sochůrek.