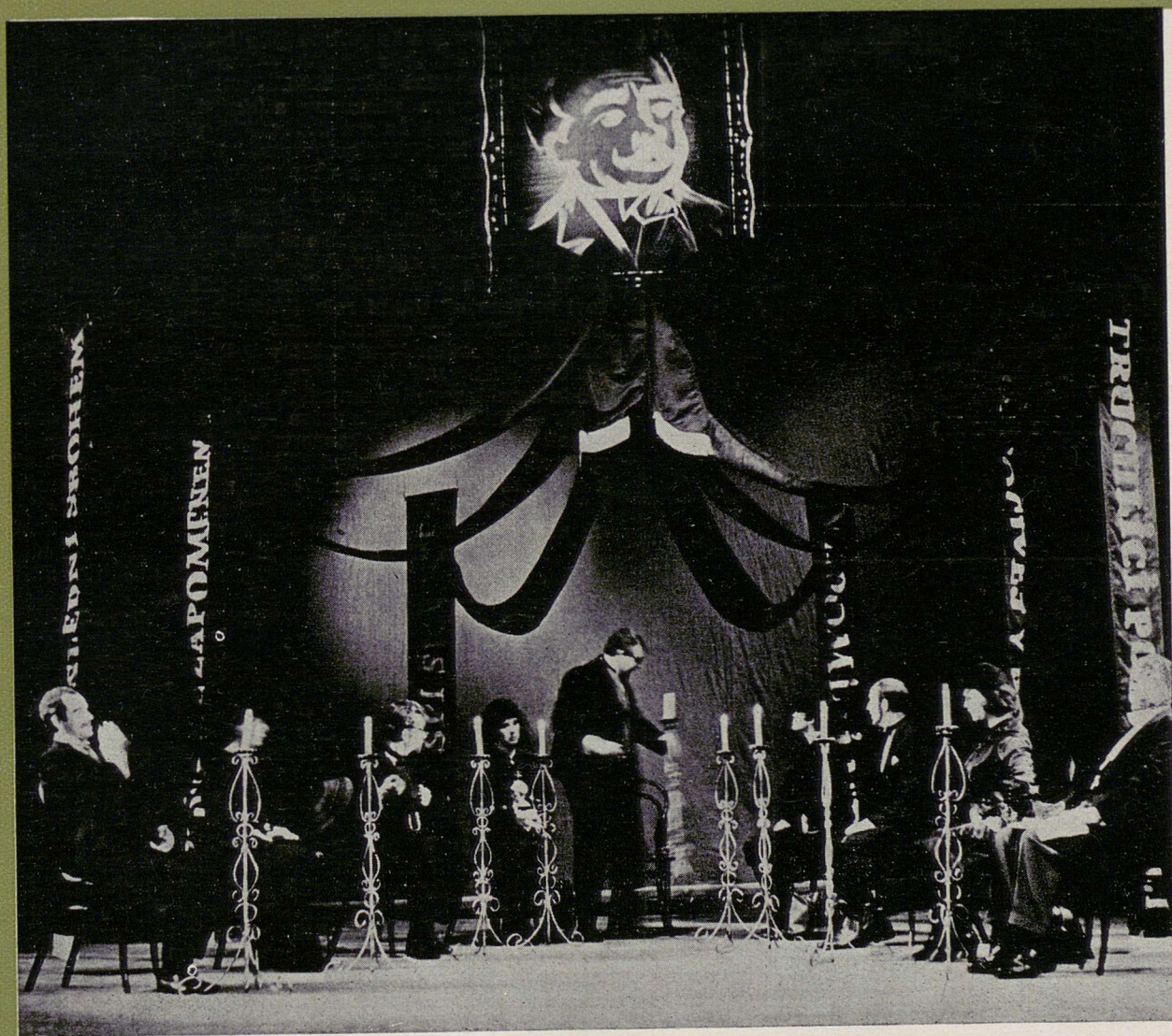


amatérská scéna

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK III

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XII

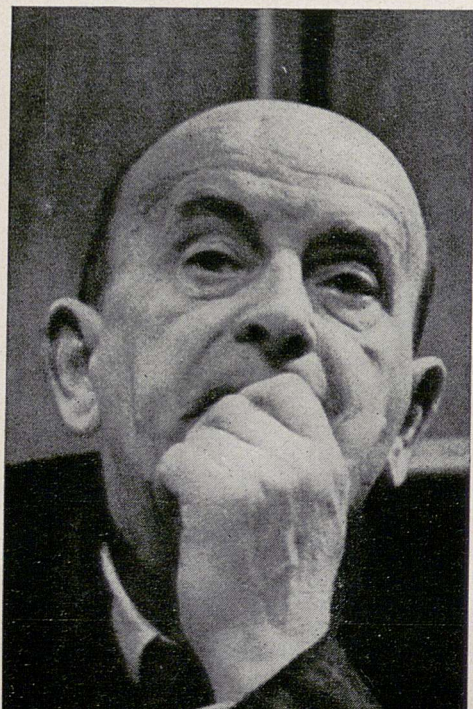
ČÍSLO 8
SRPEN 1966





MILOŠ NEDBAL

vzpomíná
a uvažuje
o ochotnickém divadle



Jen nesnadno by se daly spočítat role, které zasloužilý umělec MILOŠ NEDBAL vytvořil od svého prvního kroku po jevišti až do své letošní šedesátky, ale daleko nesnadnější je přimět ho k tomu, aby se o některé z nich rozhovořil. Spíš si dá říci, když ho požádáme, aby si zavzpomínal na svoje divadelní začátky. S úsměvem vypráví o tom, že první divadlo, které kdy hrál, bylo vlastně loutkové. Že to bylo někdy v sekundě a že prvním jeho hereckým partnerem byl tenkrát spolužák Saša Machov — pozdější choreograf Osvobozeného a posléze Národního divadla — na kterého vždycky vyšly jenom princezny a Kašpárkové, pročež Miloši Nedbalovi vyčítal, že mu „...sežere ty nejlepší role...!“ S vděčností Miloš Nedbal vzpomíná na profesora Milana Svobodu, který založil a vedl studentský divadelní soubor na gymnasiu v Křemencově ulici. První jeho ochotnickou premiérou byly tenkrát v Měšťanské besedě uváděné Mořerovy Směšné preciečky. Po ní pak přicházely další a další. Tak třeba pásmo scén z F. L. Věka, k němuž se „Křemencárna“ spojila s „Krásnohorskou“ a kde byla Miloši Nedbalovi svěřena už titulní role (Václava Tháma hrál Ladislav Boháč), Lásky hra osudná, různé aktovky a recitační večery. Už těmito ochotnickými začátky byla životní dráha Miloše Nedbala dost jasně předurčena (uvažoval sice také o operě, ale tu zavrhl, neboť se mu zdála být „příliš málo divadlem“), a tak — zatímco studuje práva — ocitá se ve svých dvaceti letech na dramatické konzervatoři. Odtud, když na sebe upozornil ve Verhaerenově Filipu II., už byl jenom skok k angažmá v Osvobozeném divadle, neboť tehdejší poloamatérské scény sháněly síly mimo jiné především mezi mladými adepty herectví. V Osvobozeném prošel Miloš Nedbal školou Jindřicha Honzla, u něhož — jak říká — se nejvíce naučil, i když režisér Honzl svou představou herce, zvláště začátečníka, někdy až příliš sešněroval. Velice rád Miloš Nedbal vzpomíná na Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha. Objevil se po jejich boku hned v proslulé Vest Pocket Revui, kde po Vladimíru Müllerovi převzal roli potrhleho fotografa Blažeje Josska. Po ní přišlo nejdřív několik epizod, než ho V + W vlastně „objevili“, přišli mu na chuť a začali mu psát role přímo na tělo. Co ovšem Miloši Nedbalovi v jinak skvělém ansámblu Osvobozeného divadla vadilo, bylo to, že se každá hra hrála tak dlouho, dokud ji bylo možno udržet na repertoáru — a to trvalo někdy přes rok, takže musel vždycky dlouho čekat na novou úlohu. A tak tato touha po stálém střídání většího počtu rolí odvádí nakonec Miloše Nedbala z Osvobozeného divadla do Ostravy, odkud pak jeho cesta vede přes Brno zpět do Prahy a zde z Vinohradského divadla přes Uranii až do Národního divadla, jehož členem je už 21. sezónu. A co si Miloš Nedbal myslí o ochotnickém divadle dneška? „Já to řeknu na rovinu,“ říká po krátkém zamyšlení. „Pokud to je jenom nápodoba divadla profesionálního, jenom takové hraní si na divadlo, není to k ničemu. Ale když ti lidé, kteří to dělají, něco opravdu cítí, a když to chtějí říct po svém, pak může vzniknout něco osobitého, co má smysl.“

O amatérském divadle se dá přemýšlet buď z profese, nebo jen tak, ale většinou po nějakém zážitku, kterým může být třeba i zhlédnutí jednoho představení spojené s nahlédnutím do zákulisí.

Král Vávra Milana Uhdeho byl doposud hrán jen jedním amatérským souborem a patrně už jiným hrán nebude. Příčin bylo mnoho a jak jsme navyklí, lze je dělit na objektivní a subjektivní; pokud by šlo o zkoumání jejich vzájemného početního poměru, zdá se, že by to byl neplodně strávený čas. Nehledě k tomu, že dá-li se někdy objektivní příčina pod mikroskop, stane se, že se pomalu přemění v subjektivní a zase naopak. Těžko se tedy dopočítáš.

Faktem ovšem zůstává, že zmíněnou vynikající satirickou komedii (o které už bylo mnoho napsáno a ještě více tradováno ústním podáním), nastudoval divadelní soubor GONG dílen ČSD v Šumperku. Soubor složený většinou z pedagogů místní průmyslovky předvedl v režii Otakara Pazdiorý představení na úrovni. Inteligentní interpreti pochopili nejen o čem hra je, ale navíc přišli i na to, jak hrát současnou satirickou hru kvalit M. Uhda. Pozoruhodnou práci odvedli zejména J. Tvrdoň (Král Vávra), J. Pechanec (Starý Vrba) a J. Černý (Kukulín). Obdiv zaslouží i interpretka náročných básnických songů Dana Osladilová. Představení (pátá repríza), jehož se zúčastnil i autor, potvrdilo, že ochotnické divadlo má smysl, pakliže má smysl.

Přijel jsem do Šumperka a hledal jsem režiséra na jeho občanském pracovišti. Střední průmyslová škola železniční (největší škola v kraji, učí se na směny od sedmi do sedmi, internát je v plánu, v kabinetu je víc učitelů než čtverečních metrů) je centrem souborového života. Poznává se to na první pohled. Profesori zrovna v nepřeneseném slova smyslu lepili maturitní otázky a při tom se hovořilo o divadle, o těžkostech i radostech, ale hlavně o divadle a divácích. A v tom kabinetu jsem se dozvěděl vlastně všechno a to dalo impuls k novému přemýšlení, jak to vlastně s tím divadlem je. Hovořili členové i nečlenové souboru. Fandí souboru i hře, pomáhají si (ten den se suplovalo za režiséra, aby se nám mohl věnovat), protože jsou všichni vespolek přesvědčení, že to, co dělají, má smysl. [Z takovému stmelení jistě přispěly i všechny neuvěřitelné a nelogické těžkosti. Hra se stala jejich programem:]

„Členové souboru Gong prohlašují, že zemské poloose prozatím pokoj dát nechťejí. Předkládají proto Králi Vávru váženému publiku k hlubšímu sebepoznání a vůbec k vážnému zamyšlení (pozn. režie: Aby si to někdo nějak jinak nevykládal).“

Režisér Otakar Pazdiora je i znamenitý organizátor (ale také dobrý filolog, což jsem se dozvěděl zase na škole). Dramaturgické i jiné plány souboru nejsou bezmyšlenkovitým hromaděním titulů a vizemi o vítězství na té které přehlídce. Všechno je reálné a promyšlené a naštěstí málo okázalé. Je to cílevědomá činnost. Krok za krokem se ubírali v Šumperku za Králem Vávrou a mezi amatéry jediná došli. Je to soubor, který je dobrou partou, jejíž členové to všechno dělají proto, že je to baví, a že to vyhovuje jejich názoru. Jejich činnost je v pravém slova smyslu zájmová. Po představení se ještě dlouho sedělo, lehce popíjelo a hlavně se mluvilo o divadle bez estétských frází, patosu. A nejen o divadle, ale o životě bez kamufláží, o pravdě v umění i o úplně všedních věcech. Bez zábran. Přítomní potvrdili, že Uhdův text pochopili. A ještě něco: vůbec se neptali, zda pojedou do Hronova nebo do ciziny.

A tak jeden takřka všední zážitek může vést k zamyšlení nad dlouhotrvajícím problémem ochotnického divadla. Před člověkem vyvstanou všechny ty soubory, které viděl, a přehlídky, které navštívil. Všechny semináře a besedy konkrétní i nekonkrétní, stejně jako takzvaná i opravdová metodická péče a pomoc. A přijde nakonec k názoru, že to všechno je do jisté míry shluk náhod sem tam usměrněných těmi oběťavými, kteří hnutí, jež je vlastně trochu „ilegální“, posturují krůček za krůčkem dopředu. Rád neexistuje, poradní orgány různých stupňů si nejsou ani nadřizeny, ani podřizeny. Ústřední dům LUT nemá právní podklad, aby mohl řídit podobná zařízení v krajích a okresech. Bývalé ochotnické spolky se dnes jmenují scény, kroužky, soubory, studia a neví jak, aniž by tyto názvy něco (patrně kvalitu) vyjadřovaly. Jistě by tomu pomohl systém, o kterém se zmiňují zveřejněné Poznámky k typologii ochotnických souborů [Amatérská scéna č. 6 a 7]. Pak by i organizace festivalů a výběr souborů na ně dostaly své pravé opodstatnění a jednotlivá představení by byla alespoň nějak souměřitelná. Našla by se ztracená míra hodnot. Copak lze hodnotit absurdní divadlo spolu se starou českou klasikou, nebo vyspělý městský soubor s vesnickým? Možné to snad je, protože se to běžně děje, ale logické určitě ne. Jitří to vztah mezi soubory a nervozita před každým Krnovem nebo Hronovem není jistě pro jejich práci jevem prospěšným. Snad by stálo za to alespoň v nějaké konkrétnější podobě konečně vykročit směrem k ustavení ochotnické organizace [jiné zájmové skupiny ji mají a ochotníci ji měli], po které se oprávněně volá. Stovky hodin ušlechtilé činnosti za to stojí. Nebo se snad čeká na příslušný výnos, kterým se ochotníci dozvědí, že takovou organizaci potřebují? Chaos neprospívá ani tomu, co děláme dobrovolně a jak se osvětářsky říká „po večerech“. Pak by se nikdo nepozastavoval nad prapodivnou směsí souborů vyplňujících dny na tom kterém festivalu a přehlídce. Ani by se nedivil, že na vesnici nehrají Mrožka, ale pozornost by se mohla zaměřit na to, jak kdo a jak co hraje. I to je snad důležité, jde-li o činnost uměleckou. Na celém světě je ochotnické divadlo organizováno. Tak se to snad donese i k nám a můžeme objevit nejen dávno objevené, ale pomalu i zapomenuté.

Zdá se divné, že mě to napadlo po příjezdu ze Šumperka. Ale patrně stojí zato občas tam zajet.

PAVEL BOŠEK

CO JE NESMYSLNÉ

MILAN UHDE

Jak jste byl spokojen s inscenací své hry v Šumperku?

Nemohu srovnávat, protože šumperský soubor byl jediný neprofesionální kolektiv, kterému bylo dopřáno hru uvést. Ale spokojen jsem byl: z představení bylo znát, že Šumperští vědí a cítí, oč jde, a to nejen v mém textu. Co si přát víc?

Jste pro, aby vaši hru a v budoucnu vaše hry studovaly ochotnické soubory?

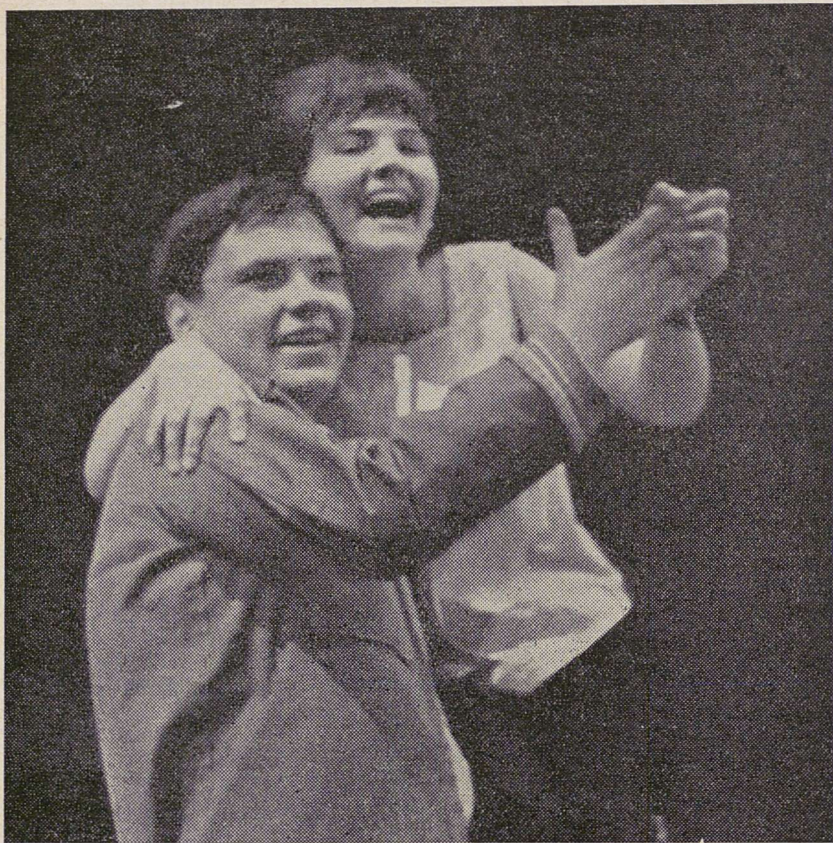
Nevidím žádný rozumný důvod, pro který by mé texty měly být znepřístupněny ochotnickým divadlům, když se pro ně po dobrém uvážení rozhodnou. Pro autora je dokonce příjemné přesvědčit se, že jeho hlas zachycuje a zprostředkovává někdo mimo okruh profesionálních odborníků — pro text to může být i dobré vysvědčení.

Myslíte, že činnost ochotnických souborů má smysl?

Všichni víme o obrovské spoustě činností, které neposkytují žádné potěšení ani těm, kteří jsou objekty těchto činností, ani těm, kteří je vykonávají. A přitom se o nesmyslnosti těchto činností — pokud jsem informován — neuvažuje. Zato ochotnické divadlo, které dává radost z práce přinejmenším ochotníkům samým, mělo by upadnout do podezření z nesmyslnosti? Zdá se mi to hodně předčasné.

Co chystáte pro divadla?

Hru s pracovním názvem Jméno mé je Emanuel a s tématem ušlechtilého a krásného a přitom podvodného proroka v Judeji kolem roku nula našeho letopočtu.



Na předváděčce „Emila“ před odjezdem do Londýna fotografoval v Olomouci Jiří Pražák.



London Borough of Havering je jedna z čtvrtí Londýna, ležící na samém jeho východním okraji na sever od Temže. Od City je vzdálena přes dvacet kilometrů a součástí Velkého Londýna se stala teprve přede dvěma lety. Snad právě proto jsou funkcionáři místních orgánů natolik agilní a ctižádostiví, že uspořádali v tomto venkovském, nicméně však londýnském prostředí mezinárodní festival. Konal se v Queens Theatre v jedné z částí tohoto obvodu — Horschurchi. Horschurchští nám s opravdovým zájmem a sympatiemi ukazovali letiště v lukách (dnes zřejmě opuštěné), kde za války sloužili Čechoslováci. Snad tato vzpomínka byla alespoň podvědomým podnětem k tomu, aby vedle řady západních států bylo k účasti na festivalu pozváno i Československo jako jediný představitel „komunistického bloku“. Španělé, Američané i Belgičané účast během jednání odmítli a tak náš olomoucký soubor měřil síly jen se soubory anglickými, západoněmeckými a francouzskými.

Studio amatérského divadla při Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci v Londýně uvedlo Markovu a Dostálovu adaptaci Kästnerova Emila a detektivů pod názvem *Kdyby všichni kluci světa*. Není to nejlepší inscenace za oněch pět let úspěšné činnosti Studia. Rozhodně nepřevyšuje výtečného Toma Sawyera, nastudovaného přede dvěma lety, snad nedosahuje ve všem ani úrovně Fripiri z první sezóny. V „Emilovi“ především nejsou herecké výkony mimořádné úrovně. Pozornost strhují Pavel Dostál jako Gustav s houkačkou a Jan Kanyza jako Profesor; jsou to nejbohatší herecké výkony představení — ostatně obě role dávají hercům maximum možností. Svěží projevem zaujme Ivanka Koktová jako Pony a pobaví Eva Skoupilová v komické epizodce paní Jakobové. I mnozí další podali výkony dobré, solidní úrovně: František Preisler jako Emil, Roman Tomeček jako Pán s buřinkou, Slávka Denčevová-Špičková v dvojroli Emilovy matky i babičky, a přirozeně i režisér Studia Kamil Marek, který si ve „vývozní verzi“ s omezeným počtem účinkujících zahrál Komisaře v závěru. Sotva však lze i ty nejlepší výkony představení řadit ke špičkám amatérského herectví; postavy „Emila“ dávají herci jen málo prostoru pro hereckou tvorbu a jsou vybaveny spíše vnější charakteristikou než charakterem. Přesto má představení právem úspěch u dětského publika. Lvi podíl na tom má úprava Olomouckých, která maximálně potlačila didaktizující prvky předlohy, i hudební doprovod Richarda Pogody. Představení je rušené, plné nápadů, zvratů, událostí — má charakter pravé honičky; u ničeho se dlouho nezdrží, vše okomentuje písničkami (Richard Pogoda je v tčlito mezihrách i klavíristou a zpěvákem) a zase běží dál. Až k závěrečné pointě, rozvádějící písničkou myšlenku naznačenou názvem (na festivalu byla zpívána i anglicky).

Naše představení v Londýně bylo skutečně znamenité, publikum rozumělo, protože na jevišti se neustále něco dělo (a protože v programu byl

anglicky vytištěn obsah hry). Poprávu pořadatelé označovali československé představení za jedno z nejlepších a soubor za „šlágr“ festivalu. Olomoučtí se pak ještě znamenitě uplatnili v odpoledním představení pro školy, při němž zahraniční soubory uváděly ukázky své práce. Ostatní soubory vybraly jednu, dvě scény; z „Enila“ byl vytvořen jakýsi letmý (od představení se v leccems odchylující) průřez. V závěru tohoto odpoledne náš soubor zorganizoval hezkou a družnou děkovačku všech zahraničních účastníků. Na slavnostní večírek v poslední den festivalu připravili olomoučtí „kluci“ krátký kabaret. Studio se zkrátka ukázalo jako soubor pohotový, vynalézavý a mnohostranný. Lišil se tím velmi výrazně od ostatních souborů.

Během festivalu nebylo prováděno žádné hodnocení, žádná porota nezasadala a souborům nikdo nic neřekl. Myslím souvisle a připraveně. Účastníci festivalu se přirozeně individuálně vyjadřovali a diskutovali podle libosti. Škoda však, že nebyla alespoň jediná diskuse o představeních přehlídky — ne snad proto, aby se oficiálně potvrdily pochvaly našemu souboru, ale proto, aby bylo možno vyměnit názory na problémy mládežnického divadla, jak je festival velmi zřetelně ukázal. Nemyslím tu jenom vlastní problémy inscenační, ač i ty by v ně kterých případech stály za řeč.

Nejvýrazněji se projevíly ve francouzské inscenaci Čechovova *Višňového sadu* (Théâtre Populaire de Sarcelles Jacques Salomé; vedoucí souboru, režisér a představitel Lopachina, je profesionální herec a nezapomínal se při vhodných příležitostech zmiňovat o své dřívější práci v souboru Planchonově). Byl to Čechov v některých aspektech hodně pofrancouzštělý: Duňaša s Jašou se na začátku druhého jednání, ve scéně v parku, milovali sice s krásně ztvárněným francouzským smyslem pro erotiku, pohřbili tím však nejen logiku scény a Jepichodovova vztahu k Duňaše, ale projevíli tím i nedostatek pochopení pro obsah i podobu milostných vztahů u Čechova (a ostatně ve většině ruské literatury). V řadě postav i scénických prvků prokázal soubor, že se příliš nezabýval takovými malichernostmi, jako je poznání reálií, vízických se k textu, a že si trošinku plete ruskou šlechtu s mužiky, takže například Firs by patřil spíše do Vlády tmy.

Viděli jsme i představení, která by si byla zasloužila hlubší objasnění, protože nebyla docela srozumitelná pro cizího diváka. V případě pásma poezie a šansonů „*Pour vivre et pour mourir*“ (Aragon, Desnos, Rilke, Eluard, Prévert a řada dalších), které uvádělo Universitní divadlo z Pictave, by ovšem ani výklad nepomohl. I bez porozumění textu bylo zřejmo, že jde o přednes kultivovaný, teclmicky vybroušený i citlivý, bohužel však natolik statický a nezdivadelněný, že ztrácel opodstatnění před nefrancouzským publikem. Jiná byla situace jediného dobrého anglického souboru „Group 64“, který uvedl „malé formy“ v anglické podobě a pod názvem *Outsider*. I na tomto programu bylo na

první pohled patrné, že soubor má vysokou interpretační úroveň. Měl znamenitou režii i choreografii, kulturu řeči i pohybu, dobrou souhru technických prostředků s jevištní akcí. Velmi pracně jsme však během představení hledali smysl, jednotící myšlenku pořadu, v němž jsme sledovali sérii scén, tu věnovaných rodinným vztahům, tu zase oživující příběh Jany z Arcu. Naši hostitelé nám pak vysvětlili, že jednotící myšlenka tu není, že jde o řadu kritických reakcí na nepřiznivé a pro mládež obtížné a nežádoucí jevy anglického života.

Všechna zbývající představení měla jeden společný rys: uváděla velká klasická díla. Nebudu rozebírat a popisovat všechna tato představení — o anglickém *Snu noci svatojánské* a západoberlínských Aristofanových *Ptáčích* lze stručně říci, že to byly nacvičené školní akademie — a problémy tohoto na Západě tak rozšířeného typu školního divadla ukáží na dvou extrémních případech. Volba Shawova *Domu zlomených srdcí* je zvlášť překvapující a zaráží hned na první po-

pravěče („asistent režiséra“ v seznamu postav) hrál vedoucí souboru, režisér a profesor střední školy, Friedrich Rieck (mimočodem: viděl vloni v Scheersbergu Kladivadlo a velmi vše se k nám hlásil s chválou tohoto představení). Ostatní role hráli vesměs studenti. Na první pohled dramaturgie rovněž vzbuzuje pochybnosti. Naše městečko má proti ostatním tu výhodu, že v obou ústředních postavách (i v postavách jejich sourozenců a spolužáků) poskytuje mladým lidem výbornou příležitost, aby si zejména v první půli zahráli sami sebe. Režisérovi představení se podařilo obdivuhodným způsobem vyhnout se trapnostem v interpretaci starších a starších postav. Byly to výkony kultivované, nezkreslovaly charakter postavy a byly precizně vypracovány. Jako jediný z celé přehlídky stál by tento soubor za pozvání do Československa, právě proto, že se režisérovi podařilo vypořádat se s oním ožehavým problémem „olepených dětí“. A bylo by zajímavé poznat blíže práci souboru a hlavně metodu výchovné a režijní prá-



hled. Je to snad nejbezútešnější hra Shawova, zdaleka nejiskřivější vtipem, který by snad mohl studenty na Shawovi lákat. Chybí jí vnější dění, dramatický konflikt se odehrává v textech a podtextech. A co víc: jediná postava je tu devatenáctiletá, ostatní se pohybují mezi čtyřicetkou a devadesátkou. Režisér si byl přirozeně vědom tohoto handicapu a proto osmnáctiletým hercům pomohl — věk kapitána Shotovera snížil s osmaosmdesáti na slabých šestapadesát, jeho dcery i jejich partnery příslušně omladil z pětáctičítky na takových osmatřicet. Musím přiznat, že to bylo představení, na němž jsme se dosytosti nasmáli. Představení těžko popsatelné a nad slunce jasně dokazující nesmyslnost tohoto druhu repertoáru v souboru mládeže.

Na protějším konci této řady stojí západoněmecký soubor střední školy z Eckernförde, malého města v blízkosti našim souborům ne už neznámého Scheersbergu. Uvedli na festivalu Wilderovo *Naše městečko*. Postavu vy-

ce, která nečekaně dobrému výsledku předchází.

Ostatně by vůbec stálo za úvahu, zda bychom nebyli schopni uspořádat podobný skromný mezinárodní festival — třeba v Krnově, kde jsou natolik dobré hmotné podmínky, že bychom se nemuseli před zahraničními účastníky nikterak červenat. Londýnští organizátoři si ušetřili nejnáročnější položku takové akce — neplatili souborům cestu. Úhrada ubytování, stravování a v těch případech, kdy by to bylo nutné, i kapesné, by se snad mohly i u nás najít. Konfrontace našeho amatérského divadla se zahraničním na domácí půdě by mohla být zajímavější a podnětnější, než občasné konfrontace za hranicemi. Přinášejí zpravidla dvojí poučení: za prvé, že s úrovní našeho amatérského divadla to není tak zlé, jak se nám někdy v černých chvílích zdá; a za druhé že jsme ještě neobjevili všechny cesty a způsoby, jimiž je možno k vysoké úrovni dojít.

EVA MACHKOVÁ



PAVEL DOSTÁL

před odjezdem je čiré šlenství. Praha nás zásobuje balíky formulářů, my vyplňujeme ve třech jazycích, domovní důvěrníci se ve svých posudcích předstihují v superlativech, školy blahosklonně uvolňují žáky s tím, že správně by tedy měli jet jedničkáři, předsedové ČSM vytýkají nezájem o nástěnné noviny, ale tahle maličkost nevadí, neboť ve své podstatě jsme úžasní kladáci, obzvlášť když postižení příslibí, že po svém návratu z Londýna budou nástěnné noviny sledovat a pilně diskutovat o problémech. Všechno edy pěkně klope, tři členové Studia si dokonce vyřídí v důsledku krytí termínu i odložení maturitní zkoušky, divadelní fotograf nějakým zázrakem vyrobí přes noc dvaceti lidem po dvanácti fotkách a úhledný balíček tiskovin putuje do Prahy, kde ÚDLUT mezitím dělá všechno pro to, aby pasy a víza byly přednostně pro Studio vyřízeny.

Deset dní před odjezdem přichází ale ještě požadavek na důkladnou lékařskou prohlídku a očkování proti černým neštovicím. Všichni jsme opět díky známostem prohlédnutí počínaje plochou nohou a konče zubním kazem, takže jsme schopni podstoupit očkování, které u některých znamená horečky a ošklivé boláky na ramenou, což je ale v této době věc snesitelná, neboť za tři dny máme odjet expresem směr Londýn.

NERVY, NERVY, KREV

Nikdo neví, zda odjedeme, neboť den před odjezdem nemáme průjezdní tranzit NSR.

Sedím v redakci Amatérské scény a jsem vděčen za ohleduplné jednání a utěšování, že to nakonec dobře dopadne a že určitě pojedem. Mám pohled schizofrenika, dále se ohlašuje malá angína a já jsem nervózní a děsivě nešťastnej, protože v hotelu mám připravené kufry a ono se pořád nic neví a z Olomouce mají ráno přijet ostatní, kteří netuší, že všechno visí na vlásku.

Odpoledne sedím s Evou Machkovou z ÚDLUT na ministerstvu a čekáme, jak to všechno dopadne, vedle nás sedí pán, který vyřizuje víza Matuškově do NSR a klidně si čte noviny, zatímco já zkonsumoval balíček Startek ze železné zálohy, určené pro anglický pobyt. Konečně se otevrou dveře, Matuška víza má, kdežto my tranzity ne.

Druhé ráno vstávám v šest hodin. Za tři a půl hodiny máme jet a razítka pořád nejsou. Eva Machková rozděljuje úkoly. Já si jdu stoupnout do banky a držet místo ve frontě na kapesný, Roman Tomeček zajišťuje pořadí

edm dní v zemi buřinek a buřičů

DOKTOR KOKTA NEŽERTUJE

Je 1. dubna 1966 dopoledne. Na stole mi zvoní telefon: „Haló, tady Kokta! Poslyš, jste schopni jet do Anglie? Volali mi z Ústředního domu, že Studio bylo vybráno na festival amatérských divadel v Londýně!“

„Tak fajn, doktore, ale na to vám přece nenaletím!“

A pak pětiminutové přesvědčování, že to opravdu myslí vážně. Nakonec se to vysvětlilo. Taky mne mohlo napadnout, že by si člen Ústřední sekce takovýhle apríl přece jen asi nedovolil.

Položil jsem sluchátko a hodinu se mnou nebyla řeč. Máme jet do Londýna, ježíšmarja, je to vůbec možný???

Pak mi došlo, že asi jako jo, a já čile začal šířit paniku a běhat po známých a brebentit a svěřovat se a chlubit a vůbec, cestovní horečka se mne zmocnila dva měsíce předem. No uznejte sami: dozvědět se na apríla, že máme jet do Anglie, je dvakrát krásnější, než dozvědět se to třeba na MDŽ.

OUŘAD JE OUŘAD

Do Anglie jsme sice vybráni byli, ale jestli pojedeme, to nikdo nevěděl, neboť vyřizovat pasy a víza dva měsíce





V čele seriálu snímek režiséra Studia Kamila Marka a Pavla Dostála. Další dva snímky z Kanálu La Manche vyfotografoval Kamil Marek.

u vízové kanceláře a Eva Machková utíká na ministerstvo pro pasy.

Minuty v bance letí děsivě rychle a čekání je strašlivý. Dokud totiž nepřijdou s pasy a potvrzenými tranzity, libry mi nevydají. A tak se jen zoufale dívám ke dveřím a načínám další balíček Startek.

Deset hodin čtyřicet pět minut nám to jede. Je půl deváté. Konečně se objeví ve dveřích pan Sindelář z ÚDLUT, ale nemá pasy ani tranzity. Přišel mě jenom uklidnit — a sdělit mi, že Eva Machková při převozu pasů havarovala s taxíkem a teď jí zašívají čelo na chirurgii. Pasy od ní převzala Eva Slováková, jak se později dovídáme, jedině díky jí a naší Slávce Denčevové dostáváme v devět hodin průjezdní tranzity, takže ve čtvrt na deset se Eva Slováková objevila s vítězoslavným úsměvem v bance, úředník nám bez dalšího čekání vydává valuty a všichni tři pak pádíme na nádraží, kde nás děcka přivítají huronským pokřikem. Nasedáme do vlaku, ani nestačíme těm obětavcům z ÚDLUT poděkovat a expres se rozjíždí.

Sedím celý šťastnej na sedadle a po všech těch nervácích nemohu uvěřit tomu, že opravdu jedeme. Evě Machkové naproti pomalu zalévá oko velký černomodrý monokl a zpod obvazu na čele jí prosakuje krev.

Sedím a vzpomínám na lidi, kteří na nás byli tak hodní, v duchu jim děkuju za trpělivost, kterou se mnou měli během těch nerváků včera a dneska a říkám si, že když nikomu, tak jim určitě, ale určitě pohled z Londýna poslat musím.

(Pokračování)

O LIDECH V JEDNOM MĚSTĚ

Byl jsem tam poprvé v zimě, když se chystal přípravný výbor ve Vysokém nad Jizerou na oslavu stoosmdesátiletého jubilea ochotnického divadla. Sníh až ke střešům, náměstí prázdné. S oprávněnou pýchou nám ukázali své muzeum s řadou lidových betlémů, tkalcovských stavů a hezkou obrazárnu. Po druhé, v červnu, mě ubytovali u Hejralů, v překrásném podkrovním pokojíku, který voněl dřevem. Mladší manželé, dvě děti, kluci také zbláznění do divadla a do muziky. Manžel je elektromechanik, v divadle hraje a dělá výpravy, zpívá v pěveckém sboru, hraje na klarinet v orchestru, je promítačem v kinu a funkcionářem národního výboru. A ještě se zabývá loutkovým divadlem. Manželka hraje divadlo, je vedoucí kina, zpívá v pěveckém sboru, hraje na klavír v orchestru.

Do Poniklé pro mě přijel širokoplecí muž, takto předseda kulturní a školské komise, se zájmem cestou hovořící o brigádách na koupališti, o práci na opravách lyžařského můstku a výstavbě obytných jednotek. Neúnavný organizátor na mne v neděli dopoledne zamával v Jablonci na rozloučenou coby řidič linky ČSAD.

V hotelu U Bartoníčků se výborně jí. Šéf podniku, Maršál z Bílé nemocí, režisér souboru, organizátor zájezdů dětí do pražských divadel, ještě v 11,30 promlouval z jeviště v roli ředitele z Únosu sabinek a za hodinu obsluhoval přes 100 hostů v nabitě restauraci.

Vysoké nemá ani 1000 obyvatel, včetně dětí. Divadelní soubor hraje v divadle pro 300 lidí každou hru nejméně 3×. A vždycky vyprodáno. Celkem jednoduchým výpočtem zjistíme, že každý v obci jde do divadla nejméně jednou. Slavnostní akademie byla v neděli, v červnovém, už letním dopoledni. A divadlo plné nejen dospělých, ale i mládeže v bílých košilích a černých vázankách. Se zájmem sledovali jak výňatky z her, vystoupení orchestru a pěveckého sboru, ale kupodivu i slavnostní projevy. Říkali mi, že není dávná doba, kdy lidé čekali nedočkavě před domky, až začne pověřený člen souboru přidělovat role do nových her. A před slavnostní schůzí téměř 300 občanů šlo na místní hřbitůvek vzpomenout těch, kteří odešli.

V divadelním souboru, pěveckém sboru i v orchestru je řada lidí, hlavně učitelů, z okolních obcí. V zimě na lyžích, v podzimních mlhách a na jaře pěšky, chodí i několikrát týdně do Vysokého na zkoušky. Město je doopravdy hrdé na své ochotníky, na svoji divadelní budovu Krakonoš. Zřejmě těch 180 let nepřetržitě činnosti znamenalo hodně práce, odříkání i radostí, a znamenalo i znamená nesmírný vklad pro kulturně společenský život obce. Dříve dokonce měli — jak jsem viděl v místním muzeu — vysočtí ochotníci vlastní kroje. A podíváme-li se na tituly některých her posledních patnácti let, nevolili špatně: Pozdní láska, Maryša, Hadrián, Mirandolina, Lhář a jeho rod, Naši furianti, ale i Matka, Bílá nemoc, Inteligenti, Přilisi Štědrý večer, Švédská zápalka.

Předseda MNV — Vysoké je podle dochovaných privilegií sice městem, ale KNV jim titul MěNV nemůže přiznat — zahajuje slavnostní schůzi, předává slovo předsedovi ONV ze Semí, aby za půl hodiny zasedl v orchestru a s chutí se pustil do Florentinského pochodu. Za chvíli nastupuje pěvecký sbor, ve kterém zpívá i 84letá A. Doubalíková, ta, která právě před chvílí předvedla naplněnému hledišti dialog babičky s Haničkou v Jiráskově Lucerně.

Jsou to zvláštní lidé. Jako by je na jedné straně horská odloučenost trochu izolovala od současných proudů, divadlo hraji dost postaru, líčí se ještě s přemírou použití černé barvy na vrásce, nechtějí soutěžit a dobývat vavříny jinde. Jsou pevně a tvrdě srostli se svými diváky a se svým městem. Ale přitom nadmíru skromní, přátelští, vědomí si nedostatků, ale i úlohy, kterou v této obci již desítky let mají.

„I ochotnické divadlo podléhá změně vkusu a nároků svých návštěvníků, změně způsobu jejich života. Je proto divem, že ve Vysokém, městečku s méně než 1000 obyvatel, se dosud hraje...“, píše V. Lukáš v 5. č. Amatérské scény. Ale já se ani nedivím, že ve Vysokém hrají. Naopak, jak jsem je poznal, divil bych se, kdyby nehráli. Ovšem nad výše uvedenou větou svého rodáka o změně vkusu a nároků by se měli trochu zamyslet. Měli by se nad svým městem zamyslet i z okresu a kraje a pomoci jim a poradit. Lidé ve Vysokém jsou nesmírně chtivi něco se dozvědět, vděční za radu, za dobré slovo i za to, že někdo o nich vůbec ví. A o nich, o jejich příkladu, vztahu a lásce k svému městu a k jeho živým tradicím by mělo vědět co nejvíce lidí. Pro potěšení i pro příklad.

J. ŠINDELÁŘ



PŘEDSTAVENÍ



VIII. DIVADELNÍHO MÁJE



V KRNOVĚ

splnila očekávání diváků a všech, kteří se letos do Krnova sjeli. Hned první čtyři dny přinesly několik zajímavých inscenací, mezi nimiž vystoupení brněnských Skřivanů, přerovské mládeže a liberecké Ypsilonky patří k tomu nejlepšímu, co v současné době v amatérském divadle máme.

VIII. Divadelní máj v Krnově zahájil soubor ZK Slavia Fatra Napajedla hrou Eduarda de Filippo Neapol, město miliónů. Tato inscenace vyvolala zejména řadu úvah dramaturgických. Ukázalo se, jak hra, která v roce 1957 byla bezvýhradně při prvním uvedení v ČSSR přijata, za devět let zestárla. Často si v průběhu let neuvědomujeme cestu, kterou světová i naše dramatika za tuto dobu ušla. Zejména bije do očí teozovitost předlohy se schematickým přerodem negativních postav v závěru hry (Amalie, Amadeo). Nedostatky textu zesiluje i ta okolnost, že se z napajedelské inscenace vytráčí ve druhém i třetím aktu humor, který je důležitým komponentem hry. Jiným problémem je zabydlení scény řadou drobných figurek, jimiž autor kreslí prostředí hry. Zde totiž herecké výkony byly značně nevyrovnané.

Na druhé straně napajedelský soubor přivedl na krnovské jeviště řadu mladých herců a hereček a vytvořil zejména v úvodu představení svižné a vtipné. Inscenace se opírá o znamenité herecké výkony Evy Kolomazníkové v postavě Amalie a Jiřího Glosera v roli Gennara a je vážným pokusem o tlumočení kdysi velmi populární italské hry.

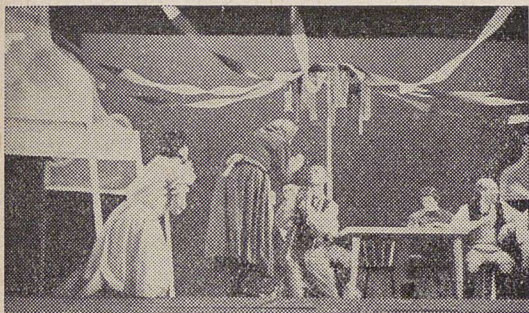
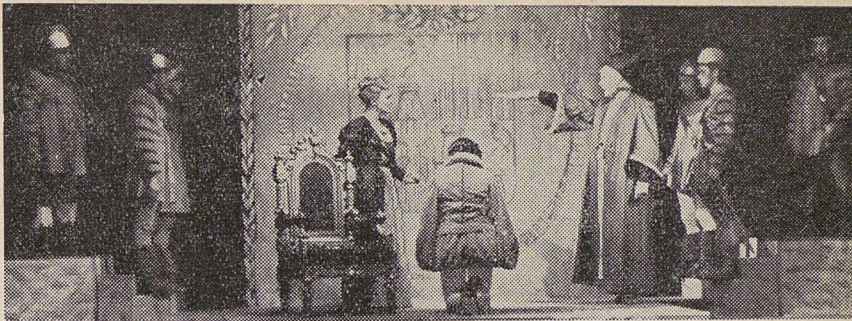
Druhý den přehlídky přinesl se zájmem očekávanou inscenaci Divadelního studia J. Skřivana z Brna Truchlící pozůstalí Branislava Nušiče. Soubor znovu dokázal, jak dobře se dovede pohybovat v komediální nadsázce. V představení je plno režijních nápadů a fantazie, znamenitých nadsázek v kreslení jednotlivých typů. Režisér pracuje dobře s tempem a rytmem a v podstatě navazuje na cestu, která byla souborem nastoupena v Hadriánovi z Římsů a pokračovala C. K. polním maršálkem a Mrožkovými aktovkami. Domníváme se, že inscenace dokázala, jak je možno tlumočit a nově vyloučit zdánlivě naivní Nušičův text nadsázkou dovedenou až do karikatury. Na prospěch byla citlivá a ne příliš rozsáhlá úprava Nušičova textu. Inscenace má ovšem dosud svoje rezervy, zejména pokud jde o čistotu a míru užitých hereckých prostředků.

Určité spory (i v porotě) vyvolalo vystoupení Divadelního studia Domu kultury v Radnicích u Plzně s tragédií Emila Verhaerena Filip II. Vyplynulo to z obtížnosti úkolu, který si soubor dal. Verhaerenova hra patří nepochybně k velkým dílům klasického odkazu a pracuje prostředky, které nejsou v inscenační praxi amatérských souborů běžné (přísně sevřený tvar, střídání verše a prózy). Silně působí hlubokou humanistickou myšlenkou, touhou po svobodě a vzrušuje zápasem Filipa II. a hraběnky de Clermont o Dona Carlose. Na inscenaci je vidět dlouhá a velmi odpovědná příprava a jde nepochybně o zajímavý pokus. Problémem je však zvládnutí hereckých postupů, které nutno volit při práci s veršovaným dialogem. Míra stylizace je velmi odlišná u jednotlivých postav. Zatím co představitelka hraběnky de Clermont Zdena Koldová svůj part zvládla v gestu, pohybu a v přesném vyjádření vztahů i v hloubce vášnivého zaujetí pro svůj životní zápas, pak Rudolfu Šimicovi (Filip II.) se to daří jen zčásti, zvláště v těch situacích, kdy má možnost fyzického jednání v druhé polovině druhého aktu. Problémem zůstává postava Dona Carlose, hraná dr. Janem Veverkou. Soustřeďuje se na zvládnutí verše a jeho herecký projev je expresivní (snad tomu v negativním smyslu pomáhá i maska a misty křečovitá gesta). Zcela v pozadí inscenace zůstává důležitá postava Dona Juana d'Austria. Nevyrovnanost hereckých výkonů a jejich nedostatky snižují celkový dojem z inscenace, i když v ní jsou místa velmi působivá a dokazující opravdový a svědomitý přístup inscenátorů k velkému úkolu (výslech hraběnky, střetnutí Filipa s Carlosem, Filipův diktát dopisu, zatčení Carlosovo apod.). Tato inscenace znovu jako by ukazovala hranice možností amatérských souborů při volbě repertoáru.

Čtvrtý den byl věnován divadlu pro děti a tak zvaným malým jevištním formám. O představení divadelního souboru Tyl ZK Meopta Přerov jsme psali pod názvem Jedničky má papoušek v pátém čísle letošního ročníku Amatérské scény. Během dvou měsíců se inscenace Macourkovy hry značně zlepšila. Režisér Karel Dreiseitel ukázal sbor papoušků, dokončil aranžmá písniček a zejména zpřesnil výklad prvního obrazu směrem k nadsázce toho, co děti z vlastní školní zkušenosti znají (opice, pan ě). Inscenace je určena dětem a proto se omezuje víc na pohádku pro malé děti než na podobnoství pro velké papoušky. Krnovské děti byly pozorné a nadšené souboru dávaly najevo svou zainteresovanost v průběhu hry. Krátce, příjemný zážitek pro malé i velké.

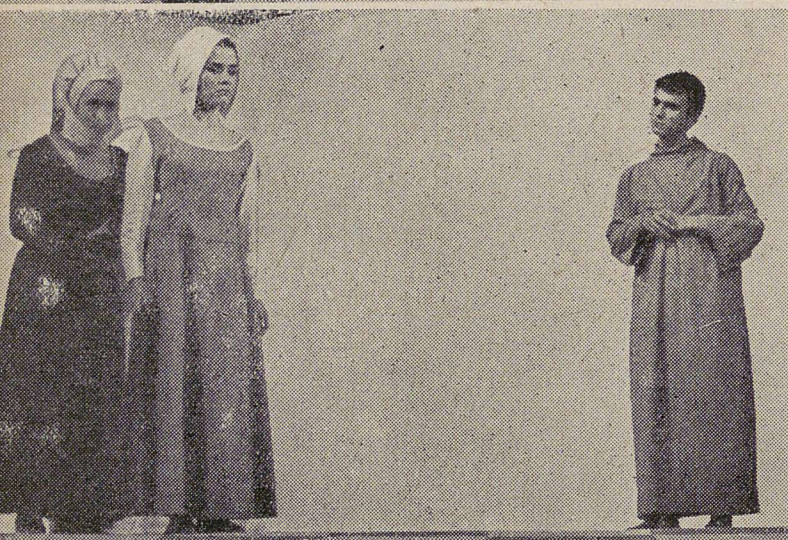
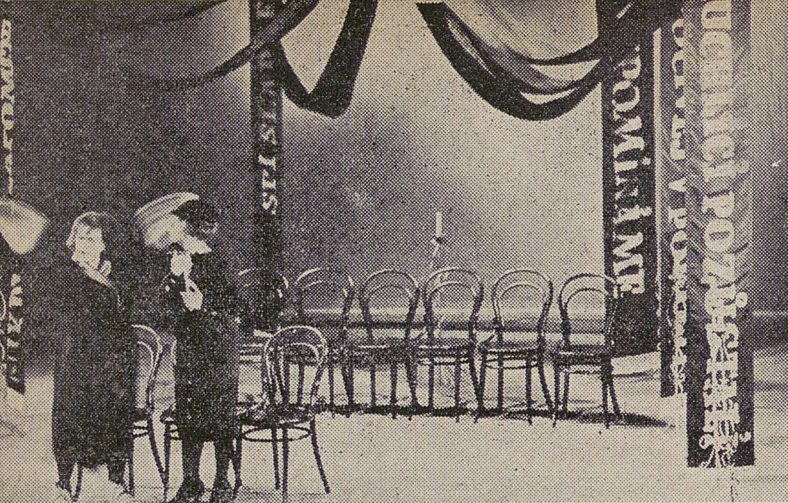
Týž den uvedlo ve Slezském domově Divadelní studio Ypsilon z Liberce Encyklopedické heslo XX. století 1930—1960. Pořad napsal a spolu s Karlem Novákem režíroval Jan Schmid. Jde o pokračování pořadu uvedeného v roce 1964, který tehdy zobrazil prvých třicet let našeho století. Tentokrát si autoři pořadu vzali na mušku druhých třicet let a o jejich jevištní práci nelze v podstatě napsat nic jiného, než co bylo v Amatérské scéně napsáno už v roce 1964, po vystoupení libereckého souboru na Šrámkově Písku: „Soubor dokázal z autentických materiálů, filmových šotů a hlavně dobových šlágrů a kuleť sestavit zajímavou scénickou koláž, zobrazující ve svéarázně zkratce druhých (ZK) třicet let našeho století.“ Bylo by zbytečné vymýšlet nové postížení zážitku, který divák má. Pořad je ukázkou vtipu, režijních nápadů, okamžitých improvizací a výborného a pohotového kabaretistství. Dobový rozsah (1930—1960) zasahuje takřka až do současnosti a tím výraznější je satirický dosah faktů v pořadu montovaných. Byl to večer, který znovu přesvědčil, že pořady tak zvaných malých forem mají nárok na život jen tehdy, jsou-li dělány s inteligencí, nápaditě a na vysoké interpretační úrovni všestrannými herci.

ZDENĚK KOKTA



Vlevo Truchlíci pozůstalí, Mandragora a Jedničky má papoušek, v tomto sloupci shora Encyklopedické heslo XX. století, Naši furianti, Neapol, město miliónů a Neočekávaný host, vpravo Filip II. a N. Zahradová v roli paní Papouškové. Snímky Karla Mince a Jiřího Pražáka.





V dalších třech krnovských dnech se hrála Machiavelliho *Mandragora* (OB Bratislava-Nivy), A. Christie *Neočekávaný host* (Bezručovo divadlo Olomouc) a Stroupežnického *Našifurianti* (ZK Vigona Svitavy). Protože o druhých dvou inscenacích bylo už v časopise referováno (o olomoucké v č. 5, str. 22, o svitavské v č. 3, str. 16), soustředíme se pro nedostatek místa jen na bratislavskou *Mandragoru*.

Dnes v této renesanční komedii, napsané r. 1512, nehledáme ani velké ideje, ani kritiku soudobých mravů, snažíme se těžit z její komediální šťavy a mízy, která za půl tisíciletí neztratila svěžest. To dokázala dnes už i ve světě slavná inscenace Jiřího Menzla v pražském Činoherním klubu. Bratislavská inscenace Lubomíra Vajdičky (poznali jsme ho jako režiséra „Samopašných her“ na ložiském Hronovu) jde úspěšně za týmž cílem naprosto jinou cestou.

Bratislavské představení má atmosféru jasu, pohody, jižního slunce renesanční Florencie. Jeho postavy a výjevy mi připomínají rytiny a dřevoryty těch dob a mají vůni ilustrací k starým vydáním Dekameronu. Je to představení jemné, něžné, nenese žádný z obvyklých inscenačních rysů obhroublé frašky. Kdežto v šťavnaté inscenaci Činoherního klubu herci dovádějí, kopou se jako v groteskách a akcentují bezubrouskou zemitost taškařice, bratislavské představení zjemňuje a bezmezně důvěřuje v efekt naivního příběhu, tlumočeného jednoduše, až přímočaře charakterizovanými postavami. Efekt se dostavuje — ne v podobě bouří smíchu, ale v spokojených úsměvech diváků, kteří prožijí dvě hodiny pohody.

Vajdička odvozuje zřejmě pojem „divadlo“ od slovesa „dívat se“. Jeho aranžování situací má výtvarný charakter, mimika a stylizovaný pohyb herců (jejich pohybová kultura je v amatérském měřítku vysoce nadprůměrná) neilustrují situace a nedoplňují hlasovou charakteristiku postav, nýbrž vyjadřují situace a vytvářejí jevištní charaktery. To se ovšem zatím nedaří všude ve stejné míře.

Postavy představení jsou záměrně zúženy na nositele určitých typických vlastností. Tak například Kalimach (mimocho-dem: méně zdařilý než ostatní) je snílek se srdcem plným lásky. V Menzlově inscenaci zde měl herec nejméně tři základní polohy — lyrického snílka, dále lehkomyšlného člověka a konečně polohu, v níž vypadá z role a z pozic dnešního člověka si z obou předvedených poloh i z celého příběhu dělá legraci. Podobně by bylo možno srovnávat ostatní postavy — v pražské inscenaci vždy bohaté, několikavrstevnaté, v bratislavské až naivně jednoduché, jednoznačné, přímočaré. Ale asi právě v té jednoduchosti je jejich půvab, plně odpovídá režisérovu záměru — i možností ne příliš zkušených, zato však typově šťastně obsazených amatérských herců.

V tom všem zdá se mi být bratislavské představení velice podnětné pro potřebné úvahy o dramaturgii, režii a herectví amatérského divadla.

Vcelku jsem byl s úrovní všech představení v Krnově velmi spokojen. V široké žánrové škále předváděného repertoáru odvedly soubory různých typů vesměs působivé výsledky studijního úsilí nejen poctivého a nadšeného, ale i poučeného a talentovaného.

JIRÍ BENEŠ



ODJÍŽDĚL JSEM SE ZÁVISTÍ

Na mou duši nejsem romantik, ani poeta, ani do časopisu nedopisuji — ale ono mi to nedá. O Krnovu jsem si přečetl ledacos, jako ostatně každý ochotník, a tak jsem byl plný zvědavosti, když jsem se lokálkou z Olomouce letos poprvé blížil k tomu slezskému Hronovu a pak šel jeho ulicemi k Divadlu J. Fučíka.

Bylo po páté odpoledne a už z dálky jsem viděl, že se tady něco chystá. Opravdu, za chvíli město vítalo brněnské Skřivany. Zažil jsem s nimi celý uvítací akt — od uvítání před divadlem členy přípravného výboru, krnovskými pionýry a zástupci patronátních závodů, přes zařazení souboru za dechovku a jeho slavnostní průvod městem k hotelu Slezský dům (tam je vítali snad všichni zaměstnanci hotelu — od vedoucího až ke kuchtíkům), až k slavnostnímu přijetí na MNV. Bylo v tom všem tolik srdečnosti, že jsem byl úplně naměkko.

Pak jsem si opatřoval vlastní ubytování atd. a všude jsem se setkal nejen s nevšední ochotou, ale se skutečnou srdečností. To se mi tedy ještě nestalo nikde jinde. Stejně jsem obdivoval uspořádání celé akce, její organizovanost, její popularitu. I když se to mnohokrát napsalo, je to přece pravda, že krnovské Divadelní máje jsou záležitostí celého města, že obsluha v restauracích a obchodech je pro návštěvníky Májů vzorná, že představení v obrovském divadle jsou úplně nebo téměř vyprodána spokojenými diváky, že předseda MěNV Josef Bača není jen čestným předsedou festivalového výboru, ale jeho vedoucím a organizátorem, hlavou a mozkem celé akce.

Od našeho osvobození jsem se s podobnou akcí v ochotnickém divadelnictví nesetkal. V našem karlovarském okrese nebo Západočeském kraji už vůbec ne. Závídím, závídím. — Opravdu to jinde není možné?

ANTONÍN ONDRÁK



Vlevo Truchlíci pozůstalí, Mandragora, Jedničky má papoušek a Naši furianti, vpravo Filip II., Encyklopedické heslo XX. století, Neočekávaný host a Neapol, město miliónů. Snímky Karla Mince a Jiřího Pražáka.



MLÁDÍ VE HŘE



Dvacet jedna mladých lidí přibližně stejného věku, většinou vysokoškolačků — to je Divadelní amatérské studio vytvořené v loňském roce při bývalém Městském domě osvěty v Praze. Jejich společným zájmem, jak napovídá sám název skupiny, je divadlo. A že to s tím zájmem myslí opravdu vážně, dokazuje devítihodinová výuka 3 x 3 hodiny týdně, která v sobě zahrnuje praktické i teoretické předměty — líčení, hereckou výchovu, jevištní mluvu, estetiku, základy psychologie atd. Výsledky svého studia si po skončení školního roku ověřili i v jevištní praxi, když po osmiměsíční práci nastudovali představení Kohoutovy hry Dvanáct. Mladé amatéry vedl při jejich prvním pokusu na jevištních prknech Stanislav Bor, tehdy lektor Divadla S. K. Neumanna v Libni. Inscenace je

tedy zařazena do celkového systému výuky, ale označení „studijní představení“ neznamená v žádném případě pokus o omluvu případných nedostatků ani naopak apriorně podceňující stanovisko. Inscenace Dvanácti v provedení Divadelního amatérského studia snese i přísná kritická měřítka.

První předpoklad jeho úspěchu spočívá již ve výběru hry. Její hrdinové mají totiž věkem — a jistě i názory a mentalitou — velmi blízko ke svým představitelům. V prvním stadiu práce, kdy se za tak krátkou dobu přeje jen nepodařilo zvládnout všechna úskalí vnitřního hereckého projevu ani vnější řemeslné techniky, znamená to pro mladé amatéry jisté ulehčení. Mladí herci se nemusí potýkat se složitými, jim vzdálenými charaktery, mohou vycházet ze svých vlastních zkušeností a pocitů. Přitom dvanáct osob Kohoutovy hry, to je i dvanáct odlišných lidských typů, na nichž si herci mohou vyzkoušet schopnost výrazné herecké charakterizace. Uvnitř a mezi postavami se také odehrává všechno to, co chtěl Kohout svou hrou vyslovit. Základní nedramatická situace — setkání mladých absolventů divadelní školy s divadelní praxí — se proměňuje ve spor mladých o svou koncepci divadla, který se vyostřuje právě vývojem jejich charakterů. Někteří podlehnou, přizpůsobí se, z pohodlní, druzí si tvrději rozbijí o překážky hlavu, ale nic je neodradí od snahy po dosažení vytyčeného cíle.

Inscenátor této hry se tedy musí ve všem spolehnout na schopnost interpretů přesvědčivě zobrazit růst a vývoj jednotlivých postav. Hercům ovšem v mnoha případech ztěžuje práci sám autor, který dal např. Věře, Tonce, Lence nebo Slávkovi jen jeden rozměr, což vede ke značné statičnosti předváděného typu. Jejich představitelé nemohou spoléhat na překvapivost postupného odhalování druhé, dosud ne tak exponované stránky charakteru, které dovoluje herci použití mnohem různorodějších prostředků. V případě Divadelního amatérského studia daleko lépe vyšly právě tyto postavy jednotité, celistvé, bez vnitřního rozporu (zvláště u děvčat). Představitelky většinou akcentují jen jeden jejich základní rys. U Tonky H. Kulhavé dominuje klid, rozvaha a příměst, u Věry A. Hajné až nedivčí moudrost a rozhodnost, u Lenky K. Hrabětové naivita a dobrušednost. Nejlepším výkonem je ovšem Božka H. Beranové, u níž došlo k onomu dokonalému spojení představitelky s postavou, takže divák má dojem, že herečka zde dramatikovými ústy vlastně vyjadřuje sebe, své pocity a názory. Její zbrkllost, hluchnost a přímocárnost, která se musí ostatním nutně jevit jako určitý myšlenkový schematicismus, je v prudkém kontrastu s jejím chováním po odhalení jejího přestupku. Projev Beranové se ztišuje, ztíhuje, krutá duševní krize, kterou Božka prožívá, se přenáší i do vnějšího projevu. Prudké, rozmáchlé pohyby jsou najednou rozpačité, až plaché, Božka přechází po scéně se svěřenými rameny a sklopenýma očima, postává skromně stranou s vědomím těžké vlastní viny. Výborný výkon Beranové a slušná úroveň dříve jmenovaných představitelů je však bohužel v dost ostrém kontrastu k chlapecké části souboru.

I v postavách, které nejsou autorem zdaleka jednoznačně charakterizovány, dopouštějí se mladí herci nepřijemného zjednodušení. Vítovi (O. Zikmund) a Pepkovi (J. Gregorowicz) chybí naprosto ona druhá stránka „fajn kluka“, důraz na negativní vlastnosti zobrazovaných osob je u nich téměř absolutní. U Zikmunda to pak vede i k vnější manýře rádoby cynických úšklebků a grimas, které nemají s postavou nic společného. Podobně zase u Slávka (J. Lorman) je položen přeshrdliš důraz na jednoznačnou „kladnost“ postavy, která se tak jeví jako neživotná schematická konstrukce. Plně lze přijmout jen výkon J. Wóhanky, kde došlo k podobnému ztotožnění s postavou jako u Beranové. Jeho Luboš budí sice smích svou pomalou chápavostí, ale získává si i sympatie upřímným doznáním vlastní průměrnosti, ve kterém se ozývá i tichý smutek z odevzdané rezignace.

U většiny mladých herců se však projevují i některé základní začátečnické chyby v herecké technice. Zvláště jejich jevištní mluvě chybí ještě krůček k alespoň solidnímu průměru. Tento nedostatek pak brání např. M. Práškovi (Honza) a E. Tomanové (Vlasta) — kteří sice jako výborně zvolené typy velmi dobře vystihli psychologii svých postav — aby svým hlasovým projevem překročili rampu. Mnohem menší potíže dělá mladým hercům pohyb. Zde se zřejmě nejvíce projevil kladný vliv režiséra, který se snaží vyhnout všem obvyklým chybám začínajících amatérů — křeči, strnulým pozicím a nepřirozeným gestům. S. Bor vytvořil především přesné, logické a přitom dynamické aranžmá a hlavně — naučil herce dokonale pracovat s rekvizitou. Používá ji zvláště ve statických monologích před opnou, které tvoří nejobtížnější část Kohoutova textu. Režisér vůbec projevuje maximální pochopení pro mladé herce. Pomáhá jim objevovat vnitřní svět postavy, vede je k pravdivosti a přirozenosti, nikde nepoužívá konvenčních manýr a vnějších efektů. Toto přílišné soustředění na herce má však bohužel svůj rub i ve ztrátě rytmu a nutné gradace. Představení je poněkud zdoluhavé, místy i těžkopádné, přesná vypracovanost každé repliky, podtextu i pauzy způsobuje i určitou roztržistnost inscenace, která tak má charakter dobrých dílčích postřehů nespojených v pevnou scénickou kompozici. Zde vystupuje nejvíce do popředí onen „studijní“ ráz představení. Mladí amatéři se především učí základům herecké práce — celková forma inscenace je zatím až na druhém místě.

Členové Divadelního amatérského studia mají před sebou ještě rok studia, ale již jejich první kroky na cestě divadelní praxe ukazují, že neztrácejí čas nadarmo. A pokud si uchovají dosavadní chuť do práce, elán, radost ze hry, podaří se jim jistě dosáhnout toho, o č usilují postavy z Kohoutových Dvanácti: Dělat dobré divadlo.

J. BERÁNKOVÁ



POZNÁMKA K IV. NEUMANNOVÝM PODĚBRADŮM

Letos poprvé byla celostátní přehlídka v uměleckém přednesu rozdělena mezi Poděbrady a Prahu. Ukázalo se, že naprosto bezdůvodně, bez jakéhokoliv aktivního zisku a účelu, a to tím spíš, že pražská propagace včetně zájmu tisku byla skoro nulová. Do značné míry to zaviniil také zvolený termín: přednašeči byli pochopitelně pohlceni Pražským jarem. Navíc pak hlavní pražské programy (Eště de vo to z Disku a Setrnost ze Zábradlí) byly jen běžnou reprízou repertoáru obou divadel, neboť mimopražských účastníků bylo poskrovnu, další pražský pořad svou úrovní neodpovídal celkovému nivó (Dantův Nový život, pojatý jako recitace s variační sonátou da camera pro cembalo a violu od Zd. Zahradníka a přednesený M. Friedlem a B. Švarcem), jiný se dokonce pro neúčast obecenstva nekonal (večer vítězů celostátní soutěže v uměleckém přednesu — realizoval se jen v Poděbradech). A tak jedinou pražskou událostí bylo představení bratislavského Divadla poezie, jenže toto vystoupení kolidovalo s ukončením přehlídky v Poděbradech, tedy právě s oním večerem vítězů a s udílením cen. Zbývající dvě poděbradská představení přinesla velmi dobré sólové pořady: Fišarovu interpretaci Uheho Ošetřovny (Pátá světová strana) a vzpomínky A. Philipové Kratší než vzdech, jak je vypráví Vl. Fabiánová. Pro podlouhlý prostor poděbradského Divadla Na kovárně a pro většinu domácího publika byla by se hodila především některá z typicky jevištních inscenací uváděných v Praze; zvláště druhý ze sólových pořadů vyžadoval intimnější prostředí.

Jak patrně, jde až na jeden případ o starší známé inscenace, o nichž se poměrně dost psalo; třeba se tedy zastavit jen u vystoupení Bratislavských. Přišli na přehlídku s inscenací *Snů Güntera Eicha* a s *Nejpodivuhodnější milostnou příhodou na světě* od *Petera Hirsche*. Oba tyto západoněmecké texty jsou původně rozhlasovou hrou, velmi dobře se k sobě navzájem hodí, takže vytvořily celistvý program, sjednocený navíc i působivou výpravou Zdeňka Pavla a režijním pojetím Josefa Pálky, nového uměleckého vedoucího bratislavského Divadla poezie. Pálka vychází ve Snech z jejich rozhlasové podoby: text zní synchronně z reproduktorů a živě z kruhového jevištního prostoru, interpreti hovoří přes výtvarně působivé masky-škrabošky. I když uvážíme, že nebylo jednoduché přizpůsobit se prostředí pražské Violy (bratislavské Divadlo poezie je vybaveno bohatou technikou), odvedli účinkující i v Praze velmi dobrý výkon. Jejich provedení má silný emocionální účín, je stylově čisté a vyrovnané, náročná interpretace, vyžadující maximální hlasovou fixaci, je stylizována v potřebné míře, je nosná a umožňuje porozumění všem jemným odstínům textu. Mohla by se naskytnout otázka, zda tyto texty patří do Divadla poezie. Myslím, že provedení Bratislavských ji vyvrací právě proto, že jejich inscenace dovedla odkryt poezii v textech, jejichž těžká snová realita je usvědčována v průběhu před-

stavení z reality skutečné. Výsledné varovné memento asociuje pak souvislost těchto textů s tenorem absurdní dramatiky i oné části soudobé poezie (např. s Enzensbergem), jejíž společenský etos nezapře silný atakující tón, vycházející z cílevědomé společenské angažovanosti svých autorů.

Přehlédneme-li tedy program letošní přehlídky a připočteme-li k tomu řadu dalších pražských i mimopražských programů, které jsme měli možnost během roku vidět, třeba konstatovat, že *profesionální umělecký přednes má za sebou dobrou sezónu*, že proniká do organismu divadel, a že zároveň upevňuje svou svébytnost. Je proto tím větší škoda, že organizační struktura letošních Neumannových Poděbrad nedovolila využít přehlídky také pro intenzivnější propagaci tohoto umění.

Jinou kapitolou letošního ročníku byla *soutěž*. Konala se po druhé, věková hranice byla opět třicet let, místo básní byla soutěžním úkolem próza. Jako povinná zvolena Gorkého *Píseň o Bouřliváku*, další text prvního kola volitelná česká próza po roce 1945, druhé kolo bylo omezeno jen časově (do 20 minut). Z 41 přihlášených se do soutěže dostavilo pouze 19, z toho polovina Slováků, vůbec nikdo z hereckého oddělení DAMU, z pražských divadel jen dva herci. Uvážíme-li, že první cena soutěže je 5000 Kčs, druhá 3000 Kčs a třetí 2000 Kčs, že jde o celostátní soutěž, která by měla mít jistou prestiž — pak je to mizivě málo. Zdá se, že mladí herci nevidí důvod, proč riskovat, že necítí potřebu změřit síly. A že nemají ani příliš času a chuti k přípravě. Jsou už jako posluchači herectví hojně zaměstnáváni televizí a filmem, poměrně snadno nacházejí uplatnění, netřeba jim takovýmto způsobem na sebe upozornit, a nejsou zřejmě k takovéto práci ani systematicky vedeni svými pedagogy. A přece se nemohu zbavit přesvědčení, že právě příští herci by měli být vedeni svými učiteli k takovéto práci, že by jim dokonalý přednes měl být základem pro vlastní hereckou tvorbu, a že tedy takováto soutěž by jimi měla být maximálně vyhledávána.

Situaci by zlepšilo, kdyby sama soutěž byla napříště hlouběji promyšlena. Podle zkušeností dvou ročníků soudím, že první kolo by mělo proběhnout alespoň měsíc před vlastní přehlídkou, a to opět v Praze jako letos, zato druhé kolo by mělo už být součástí Poděbrad. Pomohlo by to většímu zájmu i proto, že ne všichni by si museli připravovat text pro druhé kolo — zájímalo by už jen ty, kteří postupují. Zvlášť by měli soutěžit posluchači hereckých škol a zvlášť členové divadel: tady jde o nedobrý handicap. A konečně by měl být podroben revizi názor, že je třeba určit povinný text. Letos i vloni byl vybrán text pramálo vhodný, neodpovídající věku a možnostem i zájmům soutěžících. Je také otázka, zda může povinný text být totožný pro muže i ženy. Musí-li už povinný text být (a má smysl snad u posluchačů škol), pak by i tu měla být dána jistá volnost, tedy aspoň výběr ze tří alternativ.

Prestiž soutěže závisí ovšem na

práci poroty. Ani vloni, ani letos jsem podle výsledků a odůvodnění nenabyl dojmu, že by tu bylo všechno v pořádku. Kritéria byla — soudě podle jejich rozhodnutí — rozkolísaná, bylo by neseťné a myslím nemožné rekonstruovat je podle výsledků její práce. Porota by měla předem říci, podle jakých hledisek hodlá postupovat. Proto by také bylo účelné oddělit posluchače škol od hotových herců, tady by se uplatnila její snaha preferovat techniku přednesu (tedy *conditio sine qua non*) před pojetím a výkladem. Tato otázka souvisí ovšem už se složením poroty.

Bylo by možno hovořit o cenách, o založení Medaile celostátní přehlídky, o dvou nepřilíhly vydařených seminářích atd., ale to vše jsou spíš podněty k internímu zamyšlení než výsledky, který by měl být sdělen jako inspirace pro ty, kteří se tomuto umění věnují. Celkově lze říci, že už dřívější tendence převažujícího vnějšího efektu nad vnitřním ziskem letos nebezpečně narostly a že *jen soustředění na vlastní smysl této tvorby může vést k výsledkům*, o které nám musí jít. Páté, jakési jubilejní Neumannovy Poděbrady se nutně musejí stát vzorovými, má-li tato akce mít svůj hluboký vnitřní smysl. Maximální porozumění poděbradských organizátorů, jejich láska a obětavost a důležitost tohoto uměleckého odvětví si vynucuje tento striktní požadavek.

VLADIMÍR JUSTL

Snímky V. Sochůrka z Kouhoutovy hry *Dvanáct* v provedení pražského Studia.



ZRUČ N. SÁZ.

tentokrát bez plavovlásky

Formanův film Lásky jedné plavovlásky proslavil Zruč nejen po vlastech českých, ale i za hranicemi. V květnu se tu sjeli vojáci — tentokrát v jiné úloze. Konal se tu festival letectva v hudbě a malých jevištních formách.

Vojenské soubory nemají mnohdy na různých ustlání, pokud jde o čas zkoušet; jsou to soubory, které vznikají a začínají vždy znovu a znovu. To je nutný rys jejich práce, který se projevil i tady. Soubor, který získal cenu festivalu, vojáci z Brna, hrál známé Bártovy texty z pořadu Jak se chodí za holkama. Vtip textu, jeho přístupnost členům kolektivu nakonec přinesla své ovoce v celistvém představení, které našlo u děvčat silný ohlas.

Naproti tomu celá skupina souborů si vzala výlučné texty, obtížné myšlenkově a náročné na hereckou práci. Výsledek je pak představení s chladem v hledišti a uctivým potleskem na konci. To se stalo například souboru z Kbel, kde Indicie Putíkovy, práce J. Suchého i vlastní texty se srazily s malou zkušeností amatérů a soubor zákonitě podlehl. Radek Hlavsa napsal pro přerovský soubor dramaturgicky zajímavý scénář pořadu Cogito ergo homo sum. Verše našich básníků se setkávaly s antickou poezií v zajímavých souvislostech. Náročnost dramaturgická se stala v tomto případě překážkou, kterou soubor (zvláště jeho mužská část) nemohl přeskochit.

Festival však ukázal v dílech výkonech a v práci složek představení mnoho pozoruhodného. Překvapením je dobrá scénografická úroveň řady představení, tedy úroveň složky, která často zůstávala v práci malých jevištních forem popelkou.

Soubory malých jevištních forem pracují dnes v nové společenské situaci, kdy již nejde jen o to, že se nová, kritická myšlenka vůbec řekne. Divák chce kvalitu uměleckého sdělení, požaduje víc než požadoval v roce 1960. Je s čím srovnávat, hodnotit. Mnohé ze souborů tuto změněnou situaci dosud nezachytily, některé se dávají cestou revuálního divadla, velkolepé, téměř televizní okázalosti. To je však asi pro amatéry slepá ulička, kterou se nedá projet. Soubor z Pardubic to potvrdil na festivalu víc než dokonale.

Zruč n. S. se stala sumářem problémů, které známe i odjinud. Vojenská umělecká tvořivost však patří do celé rodiny amatérů a myslím, že by měla zajímat místo daleko důležitější než dosud. Mělo by se to projevit odbornou pomocí, zájmem kritiky a podobně. To proto, že se tu pracuje s mladými lidmi, kteří se někdy teprve na vojně dostávají k zájmové umělecké činnosti.

PETR PRŮŠA

Dilia

Československé divadelní a literární jednatelství, Vyšehradská 28, Praha 2 — Nové Město.

M. Rejnuš KRÁLOVSKÉ VRAŽDĚNÍ. Jevištní úprava V. Renč. 13 m, 2 ž, kompars; náznaková dekorace

Mikolaj Rej z Nagłowic ŽIVOT JOSEFA. Moralita o 4 dějstvích se světskými komediemi. Úpravu K. Dejmků přeložil J. Simónides. 20 m, 2 ž, sbor; podium se třemi hracími plochami

K. V. Rais — J. Ř. Dubský VÝMĚNKÁŘ. Obraz ze života o 3 dějstvích (7 obrazech). 6 m, 4 ž, 3 d; 3 dekorace (interiéry)

A. Potemkowski KASARI. Veselohra o 3 dějstvích. Přeložila H. Stachová. 5 m, 5 ž; kancelář

N. Manzari NAŠE DRAHÉ DĚTI. Veselohra o 3 dějstvích. Přeložil a upravil J. Makarius. 3 m, 3 ž; pracovna

A. Perrini ČERT NIKDY NESPÍ. Fraška o dvou dílech. Novou verzi přeložil a upravil J. Makarius. 6 m, 3 ž; kompars; náznaková dekorace

J. Patrick ČAJOVNA SRPNOVÉHO MĚSÍCE. Hra o 3 dějstvích. Přeložil J. Konůpek. 12 m, 5 ž, 3 d; kompars; 3 dekorace (devizově vázané)

W. Mankowitz — M. Norman BELLE čili BALADA O VRAHU CRIPPENOVÍ. Muzikál. Přeložil J. Mucha. 7 m, 10 ž; náznaková dekorace

P. Markov RŮŽE PRO PAVLÍNU. Pořad písní pro vojenské soubory. 4 m, 2 ž, hlas z magnetofonu; vojenská klubovna

L. Hanuš RUDÝ BRATR. Detektivní komedie pro mládež o 4 dějstvích. 4 chl, 4 dív, 2 m, 2 ž; 1 dekorace

K. Semerád ČAU, POHÁDKO! Dvě pohádkové hry (Král v prádle a O namydleném vlku) pro dětské soubory. 12 chl, 12 dív; náznaková dekorace

L. Luknár PÍSNÍČKA PRO PRINCEZNU. Veselá pohádka ve 3 dějstvích. Přeložily V. Sochorovská a V. Šedá. 7 m, 3 ž, kompars; 2 dekorace

Objednávky textů, katalogů a ZPRÁV DILIA, které měsíčně informují o všech novinkách, posílejte na adresu DILIA, Celetná 25, Praha 1 — Staré Město, telefon 628-31

STOPTIME

Takřka po roce od inscenace textů Gregory Corsy vrátilo se litvínovské Docela malé divadlo k jevištnímu ztvárnění poezie jako sobě a své tradici nejvlastnějšímu tvaru. O návratu lze hovořit dvojnásob — od uvedení básní Jiřího Koláře a Jiřího Ortena před dvěma lety je poslední premiéra STOPTIME, sestavená z veršů Václava Hraběte, prvním návratem souboru k poezii domácí.

Básně Václava Hraběte byly až dosud známy jen z několika ukávek v novinách a časopisech. Autora poznali snad jen někteří návštěvníci pražské Violy, kde — po zkušenostech z nikdy nenastoupené dráhy učitele pod penzí a devatera vykonávaných řemesel — pracoval jako osvětlovač.

Režisér pořadu Miroslav Kovářik inscenoval Hrabětovy texty jako rekviem. Koncepce pořadu, postavená na Mozartově hudbě a vysvětlující Holanově básni Sbohem ze sbírky Příběhy, a podpořená krásnou, imaginativní scénou mosteckého výtvarníka Jiřího Dojáčka, je výrazem úcty k básnickovu dílu i smutku nad jeho předčasnou smrtí. Musím však přiznat, že

jsem si připadal až jako náhodný návštěvník zádušní mše, upřímně jak smutek prvních křesťanů — ale nedokázal jsem si v tomto pojetí umocnit svůj vztah k veršům. Pietní přístup jako by je zbavil jiskry života opravdu žitého, síly nepřerušného proudu slov a rytmi.

Myslím, že zejména první uvedení veršů Václava Hraběte mělo být místo pojetí „tohle napsal — a umřel“ (a Kovářikova koncepce z toho vychází) postaveno opačně — „umřel, ale napsal tohle“.

Na konto celkově až impresivního Kovářikova pojetí lze přičíst tentokrát dosti nevýrazné výkony interpretů. Jediný Kovářík — zejména v nejsilnějších básních Sedm růží s přísadou antibiotik a Blues na Vladimíra Majakovského — strhoval. Ostatní byli jakoby bezradní; osvědčená A. Voláková budila zvláště v kratších básních dojem jen naučené reprodukce textu. Výraznou slabinou byl výkon L. Sobotky.

Docela určitě se ovšem Litvínovským podařilo jedno: znovu dokázat všem svým fandům i odpůrcům, že nechtějí vegetovat na hodnotách prověřených.

MARTIN ŠÍMA

Vlasta (E. Tomanová) a Pepek (J. Gregorowicz) z Kohoutových Dvanácti v provedení pražského Studia. Foto Sochůrek.



CHCE SE VÁM diskutovat?

Ano, třebaže mám také dojem, že už těch diskusí bylo dost a že by měly konečně vyústit v nějaká konkrétní opatření k ozdravení současného stavu amatérského divadla. Překvapuje mne však skutečnost, že ani jednou se v těchto diskusích o ochotnickém divadle a jeho současných problémech neobjevil hlas některého odpovědného činitele povolané instituce — snad tedy MŠK — s vahou oficiálního stanoviska. Je to až nepochopitelné, když je běžným pravidlem v denním tisku, že jakákoliv trochu oprávněná stížnost čtenářů má zpravidla za následek vyjádření odpovědného činitele orgánu, který je v úzkém vztahu k případu, na nějž jest stížnost. Článků, podobných Jurákovu, otiskl tento časopis v posledních letech řadu a odezva z kompetentních míst žádná.

Chtěl bych však na článek dr. Juráka reagovat hlavně z jiného důvodu. Autor v něm podává jistě velmi zajímavým způsobem v podstatě vyčerpávající přehled rozporů a problémů amatérského divadla. Domnívám se však, že se dopouští určitého zjednodušení (to platí ostatně o velké většině podobných článků) v tom, že tyto problémy vidí jaksi příliš „zevnitř“. Mám dojem, že se zatím málo poukázalo na to, že současný stav amatérského divadla není jen záležitostí jeho vnitřního vývoje, ale záležitostí vývoje celé naší společnosti, odrazem změn, kterými naše společnost v posledních letech prochází. Podobné problémy proto mají také jiné obory LUT, jejichž problematika je zcela odlišná a přece otázky opadávání zájmu o aktivní činnost v těchto oborech, úbytek diváckého zájmu, organizační problémy a další mají s ochotníky společné. Nejtragičtější dolehl na pěvecké soubory, které v některých okresech úplně zanikly, ale i „netradiční“ a „rozvojoví“ filmoví amatéři mají podobné starosti.

Za posledních 10—15 let se změnilo příliš mnoho, než aby to na LUT nezanichalo stopy. Rozvoj vědeckotechnické revoluce není jen heslem, ale faktem, který je nutno brát v úvahu, neboť velmi výrazně ovlivňuje myšlení a zájmy zejména mladých lidí. Zvyšování životní úrovně se projevuje v rozvoji daleko širší škály zájmů, zbavených postupně finančního omezení let řekněme ještě padesátých. Jen se podívejme, kolik je ve městech i na vesnici motocyklů a automobilů. Co to reprezentuje hodin zájezdů a výletů, ale také korun, které bylo třeba si vydělat (často v přesčasech). Tito motorizovaní výletníci (a chataři) byli ještě řekněme před 15 léty možnými příštími ochotnickými herci a režiséry (v nejlepším případě), ochotnickými diváky v tom horším. Ti jsou dnes většinou pryč a zde i tam nám scházejí. Myslím, že toto je nutno vidět v souvislosti se současným stavem amatérského divadla. Osobně se domnívám, že toto a ještě další dlouhá řada vlivů hraje momentálně větší roli než to, že „ústředí“ si všímá špičkových souborů, anebo že ochotníci zápolí s repertoárovými obtížemi. A to je na tom právě to nejhorší!

(Mimochodem: nemyslím si, že větší pozornost věnovanou některým vynikajícím amatérským souborům by se činilo nějaké přikopání mase ochotnických souborů. Ono „ústředí“ či „vedení“ používá celkem pochopitelně těchto souborů v nynějších „těžkých dobách ochotnického divadla“ a jejich evidentních inscenačních úspěchů jako dokladu schopnosti amatérského divadla produkovat umělecké hodnoty a tudíž být platným a aktivním činitelem národní kultury. Čímž konec konců slouží celému amatérskému divadlu. Kromě toho je v těchto souborech pochopitelně největší záruka kontinuity vysoké úrovně amatérského divácké tvorby do budoucnosti. Navíc není myslím mnoho důkazů o tom, že je těmto souborům poskytována ústředím nějaká péče. Spíše časopisecká publicita, to ano.)

V souvislosti s organizací, která (prý) se připravuje, bych chtěl poukázat na jeden po mém soudu dost závažný

omyl, totiž ten, že amatérské divadlo se často prezentuje jako hnutí. Je to dost nebezpečná iluze. Hnutí je přece něco jednotného, organizovaného, spojeného vyhraněným společným názorem a jednotou prostředků a cílů. K tomu má dnes amatérské divadlo dost daleko. Vždyť co mají společného třeba soubory odvázející si každoročně hronovské vavříny (a to ještě jen některé) s bezejmenným souborem kdesi v pohraniční vesnici, který kromě 2—4 představení dvakrát do roka nemá možnost hrát — o zájezdech a přehlídkách ani nemluvě. Dr. M. Jurák říká, že mají společné dvě věci: lásku k divadlu a touhu hrát. Souhlasím, ale myslím si, že i tato spojitost je jen velmi vnější. Myslím, že se zásadně liší v motivacích a v intenzitě této „lásky a touhy“. A tento rozdíl považuji pro další vývoj amatérského divadla za velmi podstatný. Je to právě tento rozdíl, který je jednou z příčin, proč se nejedná o hnutí, ale o množství velice diferencovaných skupin lidí, kteří se ve svém volném čase a s různými aspiracemi a rozdílnou mírou zájmu a ochoty obětovat své zálibě osobní pohodlí věnují hraní divadla. Přirozeně jsou zde pak dost rozdílné výsledky. Před lety tato diferenciace byla hodně zdůrazňována, nyní je o ní slyšet málo. Mám za to, že to je chyba, neboť každá organizace, která k ní nebude přihlížet, která už ve své struktuře jasně nerozliší mezi tím pohraničním souborem a mezinárodně ostříleným hronovským laureátem, si už předem připravuje přinejmenším hodně potíží.

V úvodu svého článku jsem se zmínil o „vnějších“ příčinách, které společně s těmi „vnitřními“ — ono se to nedá skutečně oddělit — spolupůsobily na vytváření dnešní situace amatérského divadla. V tom je rozpor dnešního amatérského divadla, že tyto vnější vlivy, samy o sobě nesmírně pozitivní, neboť jsou projevem rozvoje celé společnosti, za určité situace mohou amatérské divadlo, rovněž společensky významnou a pozitivní činnost, ovlivnit negativně. Domnívám se, že částečně se nám podaří tuto rozpornou situaci řešit takovými opatřeními, která dají do pořádku to, co do pořádku dát lze. Nemyslím, že by jakákoliv organizace vrátila amatérské divadlo na ono výsluní let padesátých. Tehdy to byl důsledek určité situace kulturně společenské, kterou v mnohém ohledu s odstupem let nehodnotíme vždy bezvýhradně kladně. Jsem ale přesvědčen, že by do značné míry zamezila další rozpad souborů a pomohla stabilizovat to, co dnes je. Mělo by tedy být přistoupeno k uváženému vybudování diferencované a řízené sítě amatérských divadelních kolektivů, tím spíše, že amatérské divadlo zůstává — přes všecek odliv zájemců — stále početně nejrozšířenější zájmově uměleckou aktivitou: průzkum na dvou okresech Západočeského kraje ukázal, že více jak 50 % všech účastníků LUT jsou ochotníci a společně s malými formami a uměleckým přednesem je to téměř 60 %. V Severomoravském kraji zahájili s takovou organizací zajímavý experiment. Snad by stálo za úvahu podobný experiment realizovat ještě v jiných 2—3 krajích, kde jsou pro to nejvhodnější podmínky. Po seriózním zhodnocení kladů a záporů těchto pokusů by pak mělo být definitivně rozhodnuto o podobě příští zájmové organizace divadelních amatérů u nás. Dva roky (jak by tyto experimenty měly trvat) není tak dlouhá doba a zde více než jinde by mělo platit ono „dvakrát měř...!“

MIROSLAV ŠMOLÍK



HRY V NEMILOSTI?

V roce 1963 byla uvedena hra Petra Karvaše *Jizva*. Byla hrána hned v několika divadlech a za značného zájmu publika. Hra se vracela k tragickým událostem kultu; ukázala, jak strach rozleptával lidi, jak se nevinní lidé dostali do vězení, jaká vnitřní dramata prožívali lidé poctiví a čestní. Řečeno slovy samého dramatika Karvaše: „*Hra — která přirozeně nevychází z konkrétního případu — vznikla z velké touhy po výpovědi, po vyslovení věci, když chcete, po jakési konfesi příslušníka této generace, poznačeného těmito zážitky, formovaného těmito zkušenostmi. Zdá se mi, že ještě dlouho budeme sondovat a svědčit, jak mohl vzniknout tento závažný rozpor mezi nejhumánnější filozofií dějin a mezi praxí tak antihumánní.*“

Po premiéře se však setkala Karvašova výpověď v některých referátech v novinách s přijetím vlažným, až kritickým. Proti kritizujícím kritikům vystoupili obhájci Karvašovy hry a vypukla prudká polemika, do které v Literárních novinách zasáhl Juraj Špitzer a zejména Ladislav Mňačko, kteří hru vysoce oceňovali. Např. L. Mňačko napsal, že Karvašova hra „*představuje v dnešních relacích československé literatury jeden z nejotravnějších uměleckých a nejstatečnějších občanských činů.*“

Co se vlastně stalo? Proč vznikla tak tvrdá polemika nad hrou, která přece stranila pokrokovým myšlenkám a bojovala za správnou věc? V čem se tak diametrálně rozcházel obě diskutující strany?

Jako podobný příklad může sloužit třeba Dietlova komedie *Nehoda*. V groteskně paradoxním příběhu dramatik vypráví o strachu, který se pod tlakem společenských podmínek usadil v lidech a stal se určujícím činitelem jejich života. Na prostředí jakéhosi ministerstva Dietl ukazuje, jak ze strachu vzniká celý oblundný i groteskní systém a mechanismus postojů a reakcí; strašná a mrzačící síla strachu zasahuje každého, deformuje všechny lidské i společenské vlastnosti a schopnosti. Strach diriguje život lidí! A současně s tím dramatik trefně postihuje byrokratickou mašinérii orgánů, kdy pravý viník se vždy skryje, a na chyby nadřízených stejně doplatí nějaký podřízený jako obětní beránek.

Lidé v divadle *Nehodě* tleskali při otevření scéně, protože souhlasili s myšlenkami a postřehy hry. Diváci aplaudovali — kritika mlčela, přijala hru celkem bez většího zájmu.

Znovu se můžeme ptát: co se stalo, proč kritika nejásala nad odvážným dílem?

Zdá se, že se kritika s dramatikou rozchází v názoru na hodnocení uměleckého vidění společenského problému, který byl tématem Karvašovy malé občanské činohry nebo Dietlovy ministerské komedie, ale hlavně se rozchází v názoru na umělecké zpracování zvoleného tématu.

Důvodem mlčení či nesouhlasu kritiky byl choullostivý obecnější problém hodnocení podobného typu her.

Jestliže před časem (v poúnorovém období) vznikaly nesnáze z hromadného přeceňování podobného typu současných her, teď se objevilo nedorozumění i trpkosti spíš z jejich podceňování. Přitom obě jmenované hry zobrazují a atakují naši skutečnost, jsou bojovně zaměřeny do naší společnosti, jsou kritické a smělé, až publicisticky přímočaré. Hry mluví o tom, co publikum pálí, lidé v hledišti cítí angažovanost umělců a živě s nimi sdílají potřebu změnit a zlepšit život naší společnosti. Takže rozpory mezi kritikou jsou ještě doprovázeny rozpory mezi přijetím her u publika a u kritiků.

CHYBĚJÍCÍ KONTRAPUNKT?

V posledních kapitolách našeho seriálu o českém dramatu jsme probírali — především z hlediska dramatické typologie — nové české hry a zjistili jsme několik základních proudů v naší poválečné dramatice. Nebylo přirozeně naší ctižádostí zařadit každou hru, která byla po válce napsána, do nějaké patřičné „příhrádky“; hlavním úmyslem a úkolem bylo vystihnout, jak se poválečná dramatika vnitřně formuje, myšlenkově i tvarově vyvíjí a diferencuje, a tím také dokumentovat poněkud málo oceňovanou její přednost, která při zběžném pohledu často uniká, že právě tato diferencovanost, přítomnost a zápas nejrůznějších autorských postupů, vytváří plastiku českého dramatu, jeho bohatost a pestrost, a v neposlední řadě: přitažlivost pro diváky, kterým divadla mohou nabídnout zajímavou paletu her. V zájmu přesnosti bych měl ovšem o tom psát v minulém čase: dramatika mohla nabídnout, protože v současné době česká hra se vyskytuje v repertoáru sporadicky; patrně jednak proto, že dramatici se odmlčeli, a jednak jistě také proto, že divadla v honbě za diváky a za finančním úspěchem vyhledávají atraktivnější komerční zboží — třeba v podobě nejroztodivnějších detektivek a westernů.

V našich kapitolách jsme dosud nerozebrali dostatečně všechna díla. Nehovořili jsme ani o všech hrách takových autorů, jako je Peter Karvaš, Pavel Kohout, Milan Jariš, Oldřich Daněk, Jaroslav Dietl, ačkoli jejich hry měly třeba velký úspěch, byly hrány na mnoha našich i zahraničních jevištích a jejich divácký ohlas leckdy i předčil ohlas prací, o nichž jsme zevrubně psali. Je to jen nechuť ocenit i tyto hry? Kdepak!

Jde jen o to, že zejména tito jmenovaní dramatici napsali hry, které — z hlediska oné dramatické typologie — nedaly se zařadit do žádného z proudů a směrů současného dramatu, které jsme dosud zkoumali. Snad se v některých oblastech — žánrovou polohou, tvarovými postupy, ideovými záměry — dotýkaly a prolínaly, ale svou strukturou do žádné skupiny her nepatřily. Spor o Karvašovu *Jizvu* a mlčení kolem Dietlovy *Nehody* nebylo náhodné.

V případě her, o nichž dnes budeme hovořit, je nutné použít přívlastku, který určuje a upřesňuje tento typ dramatu. Tu rázem vzniká první jakási pochybnost. Je v pořádku, když musíme užívat nějakého pomocného přívlastku a nestačí říci, že se jedná o tragédii, komedii, veselohru, satiru či drama? Pochybnost nám našeptávají zkušenosti z dějin divadla: Sofoklovy, Shakespearovy, Molièrovy, ale i Shawovy či Čechovovy hry vystačily s nejjednodušším označením žánru hry jako tragédie či komedie. Není onen přívlastek tedy něco podezřelého? Neděláme z nouze ctnost, když mluvíme o agitační, výrobní, reportážní, publicistické hře?

Co vlastně znamená onen pomocný přívlastek? Jaký typ her představuje?

Nejdřív zjistíme, že se jedná o velký počet dramatických prací. V prvních poválečných údobích (1945–48 a 1948–53) můžeme pod označení reportážní či publicistické hra zahrnout vlastně valnou většinu her, které v té době napsali autoři jako Zdeněk Bláha, Vojtěch Cach, Jaroslav Klíma, Ilja Bart, Ladislav Bublík aj.; později Pavel Kohout, Peter Karvaš, Oldřich Daněk, Milan Jariš i mnozí další.

Pokusme se vyjasnit, zda toto vžitě označení má charakter pouze orientační a pomocný, nebo jestli přívlastek

určuje podstatné rysy tohoto typu dramatu. A pro úplnost si ještě položíme další otázky; jestli tyhle tzv. publicistické hry jsou specifikum jen naší dramatiky a jestli tento typ uměleckého díla je neznámý v ostatních uměleckých oblastech (literatuře, filmu, televizi atd.).

Zjistíme, že pronikání publicistiky, která se chce společensky angažovat, je zvlášť patrné v beletrii, a také poměrně snadno zjistíme, že tzv. publicistická hra není jen výsadou naší poválečné dramatiky. Třeba v předválečném údobí — v dílech autorů velmi protichůdných politicky i umělecky — najdeme rovněž tuto živou potřebu aktuálně reagovat na současnost, ať je to třeba u Karla Čapka, nebo u reportážních her hraných E. F. Burianem v D 34, nebo u autora „zeitstücků“ Viléma Wernera. Takže můžeme najít v našem dramatu vlastně souvislou vrstvu her, které chápaly své poslání jako službu přítomnosti. A srovnáme-li naši a cizí poválečnou dramatiku, najdeme podobné typy publicistických her především v dramatice sovětské a lidově demokratické. Najdeme je i v západní dramatice. Z poslední doby — v souvislosti se vzestupem tzv. literatury faktu — můžeme uvést významné příklady podobných her: Kipphardtův Případ Oppenheimer, o známém americkém vědci, jenž vyrobil první atomovou bombu, a proslulou hru Rolfa Hochhutha Náměstek, která zkoumá vinu papeže za vyvraždění miliónů židů, protože se nepostavil jako hlava mocné katolické církve proti Hitlerovým rasistickým plánům. I když tyto hry především vycházejí z autentických materiálů, vyznačují se také rysy tzv. publicistického dramatu.

Můžeme tedy v tomto ohledu konstatovat, že podobný typ dramatiky není jen naší národní zvláštností, a také další závažnou věc, že tzv. publicistické drama nemusí vždycky znamenat apriori druhořadou hodnotu, něco jako nepodařené drama, které nedosáhlo uměleckých výšin.

Jak vzniká tento typ dramatu, z jakých literárních i společenských pohnutek, v jakých podmínkách? Část odpovědi jsme už naznačili, pro pochopení její podstaty obraťme se k statí Petra Karvaše O dramatickom kontrapunktu (Slovenské pohľady 6/65, str. 28):

„Kromě toho všeho, tedy kromě evidentní vulgární interpretace celého tohoto komplexu problémů, bohužel, jež je převládající, existuje však výsostně zajímavá a choulostivá problematika vztahu mezi skutečným dramatem a skutečnou publicistikou na jevišti, která pro poznání složité situace naší dramatiky vůbec není bez významu.“

Je především výrazně historicky podmíněná. Jsou vývojové etapy v dějinách společností, které se v umění odrážejí kupodivu rychle a pružně zvýšeným tlakem k autentičnosti, jistým ústupem libovolné kreace a tvárného výboje, tedy i jistým omezením prostoru pro básnivou fantazii a formový důmysl, a zvětšením, zpřísněním důrazu na věcnost, na poznání a pojmenování pravdy, na výpověď o ní, na tvrdošíjně obnažování jejích pramenů a příčin. Jisté střídání těchto vývojových tendencí s jinými nemusí být totožné např. s celkovou orientací na společenskou skutečnost, přinášenou do umění mladou třídou, chystající se vládnout, resp. zase s „protirealistickými“ školami a módami, které asistují unavené a podrážděné společenské třídě, jak jsme si to do nedávna zjednodušovali. Tento náhlý a prudký, dokonce hněvivý a netrpělivý trend k jádru pudla, tato nespoutaná náruživost prohryzat se, proniknout k holé nebo alespoň dosažitelné pravdě a vykřičet ji autentičky do světa, přichází i uvnitř relativně ustálených systémů v úzké spojitosti s vážnými otřesy poznání, filosofickými či politickými objevy a zvraty, často ne podobnými myslitelským důsledkům velkých vědeckých objevů a vynálezů: dychtivý, katalyzační nápor nového myšlení, konfliktně se srážející se starým, neočekávaný nebo naopak netrpělivě očekávaný pád mýtu, konečně vydané právo vyslovit dosud nevyslovitelné — to všechno může samo, někdy značně nezávisle na oficiálním či převládajícím výkladu směřování celého umění, vyvolat náhlý šturm na třináctou komnatu pravdy o lidech a člověku.“

POKUS O POSUDEK

Musíme se pokusit charakterizovat tzv. publicistické hry, které vyrostly ze společenského a uměleckého klimatu, jak

o něm velmi přesně hovoří Peter Karvaš, i když je to úkol velmi obtížný, neboť se budeme pohybovat na zcela sypkém písku: neexistuje snad vůbec žádná teoretická literatura, jež by zkoumala tento problém, prostě už proto, že tyto hry vylučuje jako podřadné a neuznává ani označení tzv. publicistické drama, které jistě není přesné a které přebíráme z divadelní praxe jen jako pomocné označení jistého druhu dramatiky. Tato dramatika však vskutku existuje.

Dosud jsme nejvíc mluvili o nejvýznamnějším znaku těchto her: o jejich společenské angažovanosti, o tom, že tento typ her se snaží navázat kontakt s publikem na základě čerstvých, pohotově zpracovaných námětů. Jaké je však jejich umělecké specifikum, dá-li se z naší dramatiky vůbec poznat, a v čem vlastně spočívá onen rozdíl (a rozpor) mezi publicistickým a uměleckým dílem?

Asociace s publicistikou v novinách a časopisech nám nabízí možnost uvažovat nejdřív o rozsahu, kterým se liší článek v denním tisku od odborného nebo vědeckého po-



Pražákův záběr z přerovské inscenace „Papouška“ a Mincův z bratislavské Mandragory.





Nahoře L. Wallezky v Truchlících pozůstalých, dole O. Kabelka a F. Černý z Naších furiantů. Foto Minc.



jednání v knize, a už i tím si vynucuje zcela odlišné zpracování. Ale tohle přirovnání v našem případě kulhá na obě nohy, protože rozsah divadelní hry záleží jedině na autorovi, a tudíž ani nemůže ovlivnit způsob zpracování. Také publikum divadelního představení bývá tak říkajíc univerzální, tedy nedělí se na naprosté laiky a zasvěcené odborníky, a je možné hovořit k němu stejnou řečí.

Základ rozdílu je nejvíc patrný ve vztahu k tématu a ve způsobu jeho zpracování.

Zatímco umělecké dílo chce na diváka či čtenáře zapůsobit komplexem všech významů a prostředků, složitou uměleckou kompozicí všech významových i estetických souvislostí, tzv. publicistická hra preferuje téma, protože chce získat diváka pro své vidění skutečnosti, alarmovat jeho pozornost určitým směrem a přesvědčit ho, proto zdůrazňuje především aktuální aspekty svého tématu. Kdybychom probírali všechny poválečné hry tohoto typu, zjistili bychom poměrně snadno, že všechny prosazují určitou základní myšlenku, vlastně dokazují (mnohdy jen popisně ilustrují) autorovu tezi. Tedy: v zájmu svého záměru a po-

slání přesvědčit diváka (a to nejlépe hned a rázně) jsou jednostranné, což už v zárodku samozřejmě přináší nebezpečí zjednodušení, polopravd a zkreslení skutečnosti i původního myšlenkového záměru; v některých údobích tohle zjednodušení narostlo do hrozných rozměrů, bylo vlastně zkreslováním skutečnosti.

V uměleckém zpracování tématu je zase důraz na přímocílost a srozumitelnost (což přirozeně diváci vítají, neboť snadno mohou navázat kontakt s dílem), ale přílišná snaha autorů o naprostou srozumitelnost rovněž vedla zase k zjednodušení.

Nejpatrnější to bylo v kresbě postav. Jestliže zákonem uměleckého díla je podat co nejvšestrannější a nejhlubší obraz života a lidí, v celé složitosti a protikladnosti, nepsaným pravidlem tohoto typu her bylo, že obraz lidí byl přizpůsoben autorovu záměru; nejčastěji jsme viděli, že autor napsal jen jednu nebo dvě postavy, které spolu bojují v konfliktu, všechny ostatní postavy byly vytvořeny jen jako přihrávající, tu ilustrující prostředí, kde se hra odehrává, tu oživující sáhodlouhé diskuse.

Právě redukce složitosti a bohatosti (a tím pravdivosti) lidí je největší slabinou těchto tzv. publicistických her, a způsobuje, že i ty nejbojovnější hry brzy zapadají v zapomnění, protože vsadily pouze na vyslovení časových myšlenek, které však byly v dialogích jen naskicovány, ale nezpracovány umělecky, to znamená: nezachyceny jako lidské osudy. Proto tyto hry rychle vyvětrávají, neboť jen popsaly jevový povrch skutečnosti (o kterém se můžeme dočíst v novinách, nebo slyšet v televizi), nepronikly do její podstaty, nezprostředkovaly divákovi skutečně umělecký zážitek.

Když jsme ukázali přednosti i nedostatky tohoto kdysi tak oceňovaného (a dnes tak podceňovaného) typu dramatiky, musíme položit i poslední otázku:

KAM S NÍM?

Naštěstí na provokativně položenou otázku nelze odpovídat „ano — ne“, protože divadelní praxe je konečným korektivem všech teoretických postulátů.

Většina kritiků je dnes značně skeptická k evidenci tzv. publicistického dramatu, které jednoznačně preferuje téma nad umělecké zpracování; došli k tomu po neblahých zkušenostech z předcházejících údobí. Jsou skeptičtí, protože soudí, že vývoj v umění se uskutečňuje jedině plnokrevnými uměleckými díly. A jsou skeptičtí také proto, že budoucnost divadla je především v jeho umělecké specifitě, kterou musí divadlo od nejméně pěstovat a rozvíjet.

Mnozí autoři se však brání „teroru jedné estetiky“, která v určitou chvíli vládne, a chtějí k divákům hovořit všemi možnými způsoby, tedy i formou výpovědi, „přímého záběru“. Jejich hlas není zanedbatelný, už proto, že právě v jejich rukou je budoucnost dramatu i divadla.

Za všechny dramatiky, kteří se zajímají o tento typ dramatu a kteří odedávna bojují proti „teroru jedné estetiky“, nechť hovoří Peter Karvaš:

„Celá odpovědnost za to, že se tento dramaturgický typ u nás nerozvinul do velké umělecké síly a původnosti, že se zatím nestal kontrapunktem k proudu naší literatury, který se v jistém údobí pocítoval jako čelný, spočívá však na autorech. Pravda, ne proto, že příliš filosofovali, ale naopak proto, že filosofovali málo a ne dost hluboce; ne proto, že namísto složitých zážitků, které by měl hodnotit divák, pregnantně formulovali své stanovisko, ale proto, že ho neformulovali dost pregnantně, aby mohlo vyvolat složitý poznávací zážitek; ne proto, že postavy tlumočily autorovo stanovisko, ale protože ho netlumočily dost jasně a originálně a protože toto stanovisko za to dost nestálo, aby rozrušilo mysl a rozleptalo názorové zkameněliny; ne proto, že diskutovali, ale protože to nebyly diskuse dost svérázné, konfliktní, strhující; ne proto, že autor použil metody „publicistické, nemající s uměním nic společného“, ale protože s touto životní látkou, problémem, postavou nekomunikovaly právě publicistické metody (které mají s uměním vždy tolik společného, kolik dovedou umělecky říct divákovi, o jaké umělecké zážitky ho dovedou prohloubit).“

(Pokračování)

Řeč + dějiny divadla + hudba

— další tři rozhovory o AMU, tentokrát všehochoť od záhadné proměny zelené Elišky přes snědené děti až k psu skákajícímu přes oves.

ROZHOVOR PRVNÍ

Š: Mé přijímací zkoušky se kvapem blíží. Chodím teď pravidelně cvičit, učím se role, v pokoji si tančím a před zrcadlem se učím správně vyslovovat vokály. Prosím tě, co máte na AMU za předměty kromě pohybové, hlasové a herecké výchovy?

Ona: Posledně jsme byli na hlasové výchově. To byl předmět praktický. Kromě ní však máme ještě Jevištní řeč, což je ryze teoretická výuka, zakončená zkouškou.

Š: Co se tam učíte?

Ona: Nejdřív jsme si osvojovali takové základní věci jako: co je to řeč, co je to mluva a podobně. A pak jsme pracovali na příkladech. Třeba jsme si na nějaké větě ukazovali, jak nesprávnou mluvou může být úplně zdeformován význam. Některé příklady jsou dost komické. Třeba nesprávně vyslovená věta „Eliška malovala, až byla celá zelená“ může znít jako „Liška milovala, až byla celá zelná“. A to se klidně může stát, když mluvíš rychle, nebo nepozorně, či afektovaně. Každá hláska má své přesné uložení v hlasovém ústrojí. Třeba samohláska „a“ je vyslovena správně, máš-li otevřená ústa na velikost tří prstů vložených na výšku mezi zuby.

Š: To je nádherně složitý.

Ona: Když mluvíš normálně, tak si ani neuvědomíš, jaké děláš chyby. Když teď s někým mluvíš, tak mám kolikrát chuť mu říct, že polyká konce slov, nebo že mluví rychle a nesrozumitelně, ale pak si řeknu, že po něm stejně nikdo nebude chtít tak brilantní řeč, jako po budoucích hercích. — Nebo dlouhá slova. To je pěkný problém. Když člověk používá dlouhých slov, tak ke konci začne spěchat, slovo vysloví naprosto nerytmicky. Často si doma opakujeme ty nejtýpičtější: nejsamozřejmějšími, neobhospodařovatelnými, nejnezapomenutelnějšími.

Š: To musí být docela zábavné hrát si takhle se slovíčkama, ne?

Ona: Vidíš, teď jsi řekl „hráci“ místo jasněho „hrát si“. Vidíš, že i takové skupiny souhlásek dělají potíže. Často říkáme kráce místo krátce, nebo prázdný místo prázdny. Ale přece jsou tu čtyři výjimky, kdy se může jedna ze souhlásek polknout. Místo „srdce, ctnost, dcera a jsem“ máš správně říkat „srce, cnost, cera a sem“. Souhlásky stejné a podobné vedle sebe se mají říkat přesně a plně: půllitr, čtverrohý, nejjasnější. Těžké je vyslovovat správně stejné koncové souhlásky prvního slova a první souhlásku následujícího slova. Často se říká „kolemlýna“, nebo „musím o němmluvit“. Proč se směješ?

Š: Já se nesměju.

Ona: To byl jenom příklad. Když nedáš pozor na sykavky, tak říkáš „proce směješ?“. Měl by sis denně aspoň půl hodiny hlasitě číst a kontrolovat se.

Pan Hašler přijímá. Uvádí malá scéna Žižkov, foto Sochůrek.



Š: Jak poznám, že mluvíš dobře, když se neslyším?

Ona: Máš přece magnetofon, natoč si nějakou řeč a pak se poslouchej. Dávej pozor, abys správně vyslovoval nejen jednotlivá slova, ale i celky — věty i celé odstavce. Může se ti stát, co mně nedávno, že se tak úporně soustředíš na dobrou mluvu, že ti úplně zdřevění jazyk. Jako ti ztuhnou nohy při namáhavém tělocviku, tak najednou začneš breptat a přeříkávat se. Na to je jeden výborný a osvědčený lék: Řekni si desetkrát za sebou NEJNEOBHOSPODAŘOVATELNĚJŠÍMU.

ROZHOVOR DRUHÝ

Ona: Dalším teoretickým předmětem jsou Dějiny divadla. Začali jsme úplně od začátku. Co je téma, syžet, metoda, styl, kompozice, dělali jsme teorii verše, učili se o hexametrech a pentametrech. Vlastní dějiny divadla jsme dělali až po středověk.

Š: Jak se na ty hodiny připravujete?

Ona: My tam musíme samozřejmě hrozně moc číst. Do toho předmětu se nedá nic našprtat. Při zkoušce se vychází neustále z individuální četby a z individuálního názoru na tu kterou hru. Ty hodně starý hry je moc zajímavý číst. V mythologických textech je někdy těžký vyznat se v těch rodech a místních zvycích, pamatovat si, kdo které dítě snědl nebo roztrhal. Nebo Aristoteles — to byl genius, fakt. Jeho Poetika — kde mimo jiné určil zákony tragédie — ještě po dvou tisíciletích nebyla překonána. A problémy lidí, žijících v antice, jsou aktuální ještě dnes. Mravní odpovědnost jedince, postavení ženy, problém války a míru a mnoho jiných otázek řeší i moderní drama.

Š: Kterou antickou hru máš nejraději?

Ona: Sofoklovu Antigonu. To je nádherná hra. A v dobrém překladu se krásně čte. Antigona je tak úžasně lidská a prostá — a přitom odvážná a hrdá. Podívej třeba, kolik je v jediném krátkém úryvku klidu i potlačované vzpoury, lásky k životu, k lidem, ke své zemi, jaká čistota a vnitřní síla, touha po spravedlivosti i hrdost z vykonaného činu:

*Mé město, má vlasti, domove můj,
vy boží mých otců,
má hodina přišla, je k odchodu čas.
Jen pohleďte na mne, mužové Théb,
kterak a od koho trpět mám,
že ctila jsem odvěký řád.*

ROZHOVOR TŘETÍ

Š: Za celou tu dobu jsme nemluvili o hudbě a zpěvu.

Ona: Hudební výchovu pochopitelně máme. A je dokonce velmi důležitá. V Dějinách hudby jsme se učili o vzniku a vývoji hudebního umění od prvního křiku pračlověka až po Smetanu. Dost nás to zajímá. Každá doba má přece svůj styl a své hudební žánry. Demonstrujeme si to na ukázkách a diskutujeme ke každé z nich. Zvláštní místo v teorii hudby má opera. V Itálii třeba mělo každé větší město svůj svérázný operní styl. Poznávat je, srovnávat a hodnotit, to je sice dřina, ale baví mě to.

Š: Učíte se hrát na nějaký nástroj?

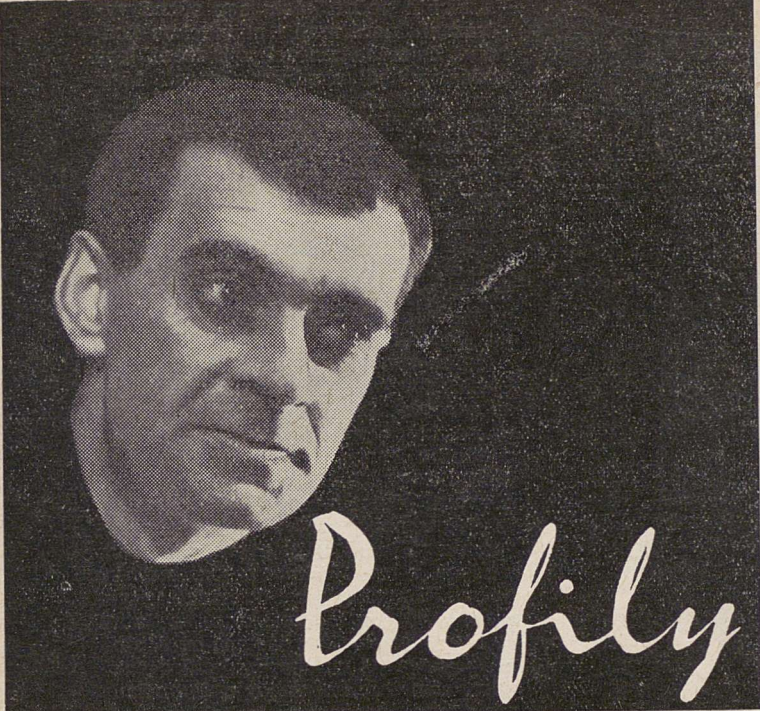
Ona: Hned na začátku jsme si mohli zvolit mezi kytarou a klavírem. Já jsem si vzala klavír. Byla jsem úplný začátečník, ve srovnání s těmi, co už nějaký ten rok hrají, to bylo ubohé. Ale, víš, stejně to je senzační pocit poslouchat při semestrálních přehrávkách, jak nějaký zkušený klavírista rozehraje celou klaviaturu třeba Bachem a proti němu nějaký začátečník, který s nesmírným zaujetím předvede výsledek několikaměsíční práce — „Skákal pes přes oves“ oběma rukama.

Š: Jak často cvičíš?

Ona: Ani se neptej, na to mám hrozně málo času. Včera mezi marxismem a pohybovkou jsem měla hodinu a půl volno, tak jsem si šla zahrát. Půl hodiny jsem sháněla klíč od místnosti s klavírem, pak jsem si čtvrt hodiny opakovala noty a zbytek času jsem tedy hrála.

Š: Ale je přece tak mizivě málo rolí v divadle, kde by herec musel umět hrát na klavír. Tak proč se to učíte?

Ona: Umět hrát na klavír je velká výhoda, především proto, že když budeš muset někde zpívat, budeš si moci sám korepetovat písničky.



Profily

ÚVOD K ČLOVĚKU

Každý pokus o herecký portrét amatérského herce může být jen úvodem — úvodem k člověku, jeho vnitřnímu světu, společenskému životu, vztahům k celému okolí. U amatéra tvoří herecká tvorba jen jeden pól výrazně dotvářející osobnost člověka, vedle jeho vlastní profese, veřejného a rodinného života. Profil JIŘÍHO PODUBECKÉHO ze souboru Kulturního domu ROH v Hradci Králové je obtížnější ještě v tom, že okruh jeho zájmů není soustředěn jen na divadlo.

Mnozí z čtenářů se s ním setkali na minulých Jiráskových Hronovech a pamatují jej jako císaře Zikmunda z představení Jiráskova Jana Roháče a v postavě Stínu ve stejnojmenné komedii Jevgenije Svarce. I když jsou tyto role od sebe žánrově velmi vzdáleny, přece jsou na jedné přímce. Tou přímkou je Podubeckého schopnost vytvořit silné zázemí postavy, bohatý vnitřní život. Z vnitřního plánu celé postavy vyrůstá Podubeckého herecký výkon, který je právě silný jednotou vnitřních i vnějších prostředků, výrazným záměrem vždy podporujícím koncepci celého představení.

Na jedné straně řada postav z české klasiky (vedle Zikmunda hrál Nožejka v Tylově Tvrdohlavé ženě, nyní Kláška v Lucerně) hovoří o realistickém základu jeho tvorby. Na druhé straně se uplatnil Jiří Podubecký jako komediální herec. Velice úspěšnými prostředky dovede sdělit divákům smysl své postavy; v této oblasti je to herectví zkratky, které uplatňuje i v malých formách. Povidky a satirické výstupy v jeho interpretaci vynikají kázní hercových prostředků a jeho schopností mavazovat kontakt s divákem. Jeho přednes povídky, to je intenzivní vzájemný rozhovor s vnímatelem. Je to tvar pečlivě propočítaný, gradovaný stejně jako každá postava v divadle.

Pro režiséra je opravdovým požítkem s Podubeckým vytvářet postavu. Nepřistupuje k roli tak, že hned v prvních zkouškách dá postavě vnější obraz, tvar a jen ho pak technicky vybrušuje. Naopak, když Podubecký zkouší, má režisér nejdříve dojem beztvareho neurčitěho výkonu, stále hledajícího, tápajícího. Podubecký však prostřednictvím zkoušek hledá přesně všechny významy postavy, hledá postižení vztahu k ostatním postavám,

Jiří Podubecký ve Stínu, Lucerně, Tvrdohlavé ženě a Janu Roháčovi.



kriticky hodnotí své herecké prostředky, dovede instinktivně odhadnout stylové nepřesnosti ve své práci. Ve zkouškách nashromáždí takové bohatství prostředků, myšlenek, situací, z nichž je možno vybrat silnou a přesvědčivou postavu. Své myšlenky i city dokáže vnitřně centrifugovat.

Z paměti mi nevymizí malá epizoda, kterou v této sezóně hrál jako host v profesionální inscenaci Kavkazského křídového kruhu v DVÚ v Hradci Králové. V předehře přichází na scénou delegát, který má projednat spor obou kolchozů a je přinucen vyslechnout celé představení. Podubecký vybavil tuto roli řadou aktuálních rysů, zmocnil se prologu právě tím, jak dovedl přesně obraz toho tak typického funkcionáře postihnout v souladu s představou a nazíráním dnešních diváků. A právě tato malá epizoda prokazuje, že vytvoření tvůrčího zázemí, z něhož ta či ona postava vzniká, je tou základní podmínkou dobré amatérské herecké práce.

Každý herec asi touží být režisérem, jen málokterý to dovede. Pokud Podubecký režíroval, dovedl své herce mnoho naučit. Své pedagogické schopnosti, a to je vlastně jeho základní profese v občanském životě, uplatňuje zejména v práci s mladými. Se souborem Mladá scéna režíroval Drdovy Hrátky s čertem, představení oceněné v ústředním kole STMP 1957.

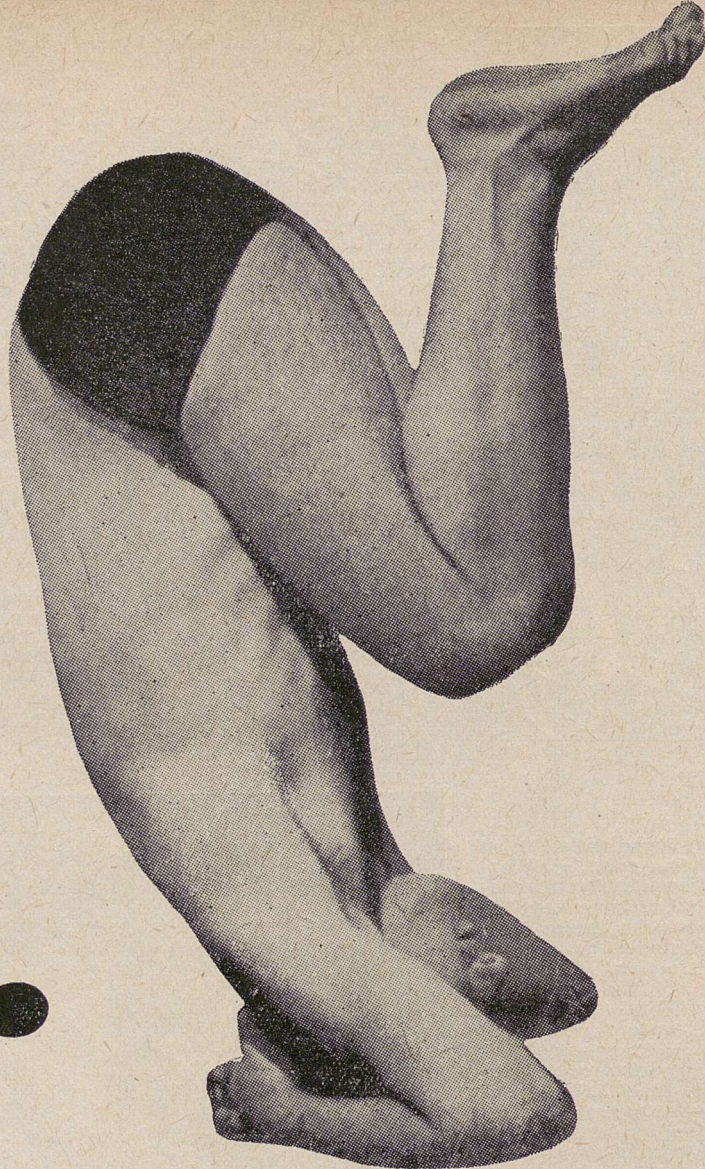
Rádka jeho režii a hlavně postav, které hrál, roste s věkem, ale nejde jen o kronikářský výčet. Rozhodující je, že jeho herecká práce má stále stoupající křivku, neuchyluje se, jako bohužel tolik jiných, k tomu, co už si vyzkoušel, co mnohokrát dělal a mělo v minulosti úspěch.

Jestliže platí věta, že v divadle se obnaží i myšlenkový svět člověka-herce, pak platí tato myšlenka v amatérském divadle dvojnásobně. Proto nelze odtrhnout profil herce od profilu člověka, který přemýšlí a cítí svou dobu a který svůj bohatý život dovede prostřednictvím dramatických postav sdělit ostatním jako vroucí vyznání, jako naléhavý apel.

PETR PRŮŠA



2.



JÓGA

A JEJÍ PRAXE

PhDr. KAREL WERNER

Něco z historie jógy. Moderní člověk již je takový, že začíná vždy od Adama. Chce prostě vždy vědět, jak to, oč se zajímá, vzniklo, jak se to v minulosti vyvíjelo, a kdo a kdy v daném oboru něco nového přinesl. S jógou je to nejinak, a tak se v tisku objevily také časové údaje o stáří jógy. Uvedme je na správnou míru přesným přehledem nám známých historických skutečností.

O starobylosti jógy jako systému psychofyzilogického tréninku lidské osobnosti nemůže být pochyb. Histo-

rické doklady o existenci jógy v minulosti jsou však všechny relativně pozdního data, a tak i když nebudeme popírat, že jóga existovala již dávno před nimi, musíme se vzdát přesnějších časových údajů, jako je např. tvrzení o „osm tisíc let staré moudrosti lidstva“ apod.

Nejstarší vědou objevený doklad o existenci jógy v Indii je archeologický. Ve vykopávkách v poričí řeky Indu u města Mohendžodáro byla nalezena hlíněná pečetítka, pocházející z protoindické kultury (zvané harappská).

Na těchto pečetítkách jsou různá vyobrazení, která mají i uměleckou hodnotu. Zejména zvířecí zobrazení jsou podána s obdivuhodnou věrností. Mezi nimi nacházíme i postavy v jógické pozici se zkrříženými nohama, zřejmě v duševním pohroužení.

Časově klade archeologie tyto nálezy asi 3 tisíce let před náš letopočet. Doložené stáří jógy je tedy zatím asi 5 tisíc let. Tehdy žili v Indii lidé, patřící čtyřem různým etnickým typům. Jejich jazyk dosud neznáme a písmu na pečetítkách nerozumíme. Asi o tisíc let později začal do Indie pronikat jiný lid, tzv. árijští Indové, nám jazykově příbuzní. Přišli do Indie odněkud ze sousedství slovanské pravlasti, která se klade někde do stepí jihovýchodního Ruska. Během tisíce let se nový lid usadil a od zbytků původních obyvatel přejal mnoho zvyků a asi také jógu, neboť v jeho původním písemnictví, které si již přinesl do Indie s sebou v tzv. *Védech*, o józe zmínky nejsou. V pozdějších literárních výtvorech, tzv. *upanišádách*, které se datují ve svých nejstarších částech do 8. stol. př. n. l., je již mnoho dokladů o existenci různých směrů jógy. Upanišady však jsou zpracovány indickými kněžími a tak je tu jóga spojována s náboženstvím.

Naproti tomu zanechal nám *Buddha*, který učil v Indii v druhé polovině 6. a první polovině 5. století př. n. l., v několika vyprávěních o svém mládí zprávy o svých dvou učitelích jógy, v jejichž systému není nic náboženského. Naopak, jejich metodika jógy je překvapivě moderní a spočívá v technice vyprazdňování mysli od všedních obsahů a dosahování hlubšího duševního ponoření při současném soustředění na určitou abstraktní představu, např. nekonečnosti prostoru. Zážitek nekonečné prostorovosti se pak během tohoto cvičení konkretizuje.

Buddha vytkl svým učitelům, že v dosažení těchto stavů v odtrženosti od ostatních projevů života viděli konečný cíl, zatímco je třeba se na ně dívat jen jako na dočasné odpočinutí a uklidnění mysli. Sám pak vypracoval komplexní systém jógy jako životní program a praxi s dvojitým aspektem: 1. uvědoměným životem na morálním základě, jehož cílem je získání moudrosti a 2. pěstování schopnosti očišťovat mysl a hroužít se do hlubších poloh lidské psychiky technikou samádhi čili dočasné osamělé praxe meditativní a koncentrační. Sem ovšem vtělil i zkušenosti, získané u svých učitelů.

Psychologické čistoty, jakou nacházíme v Buddhově systému, jóga v pozdějších dobách již nikdy nedosáhla, neboť se v průběhu dalších staletí dostala do rukou výhradně nábožensky zaměřených autorů a také pozdější buddhismus se změnil v náboženství. Proto musíme být při používání pozdější jógické literatury velmi kritičtí a oddělovat to, co do systému jógy vložil zájem kněží, od skutečných praktických a metodických poznatků, životkovatelných i v našem věku vědy.

Další období vývoje jógy tedy musíme nazývat již *období hinduistické* a jeho klasická část je ohraničena na začátku jménem *Pataňdzalho* (asi 3. stol. př. n. l.) a na konci jménem *San-kary* (asi 8. stol. n. l.), trvalo tedy zhruba 12 století.

Pataňdžali je vynikajícím kodifikátorem duševní metodiky jógické. Svůj systém nazval *rádžajóga* (královská jóga). V hutných aforismech popisuje praxi, životsprávu i morální kodex jógina. Avšak jako hinduista zasadil svou jógu i do teologickofilosofického kontextu tzv. směru sámkhového, který hlásá dualistický světový názor o věčné existenci hmoty a ducha. Na jeho příručce je vidět, že není tvůrcem, nýbrž systematizátorem. Metodicky utřídil a shrnul materiál, který byl v jeho době živý.

Šankara je oproti němu všestranný duch — praktický jógin, myslitel, básník a lidový náboženský vůdce v jedné osobě. Pro nás významná je psychologicky vypracovaná metodika tzv. *džhánajógy* (jógy poznání). Filosoficky vyšel Šankara z upanišadského monismu a jeho spekulativní systém je ryze idealistický. S praxí jógy to nespojuje, každý jógin má svůj názor nebo se může držet filosofických spekulací zcela, jak to učinil Buddha. Z množství spisů, Šankarou zanechaných, bude pro nás užitečná ta část, která jen menší část.

Vedle těchto špičkových jevů existovaly i různé lidové směry jógy, které jsou zčásti popsány v Bhagavad gítě, nejznámější knize tohoto klasického období hinduismu. Pro ryze metodickou, praktickou stránku jógy v našem pojetí nemají však mnoho významu.

Do této doby také spadají první zmínky o uceleném systému jógických tělesných a dechových cvičení, zvaném *hathajóga*. Jsou obsaženy v pozdních upanišádách a zřejmě byla hathajóga pěstována již po mnohá staletí, nežli se jí podařilo proniknout do těchto nábožensko-filosofických traktátů. Souborné popisy hathajógy v sanskrtské řeči (Hathajóga Pradípiká, Ghéranda Samhitá aj.) jsou značně pozdějšího původu a jejich autoři nejsou buď vůbec uváděni, nebo o nich nic nevíme.

V moderní době vyvstali v Indii propagátoři jógy různých typů, jejichž činnost přesáhla hranice Indie a jógu zpopularizovala po celém světě. Prvním z nich byl proslulý *Rámakrišna* z druhé poloviny 19. století, kterého proslavil zejména Romain Rolland. Byl však více mystikem a vizionářem než jóginem. Jeho žák *Vivékánanda*, rovněž Rollandem ceněný, je našemu způsobu myšlení již bližší. Jógu pojímá dosti moderně, je u něho patrný i vliv racionálního a schopnost začlenit jógu do praktického života.

Z vlivných jógických osobností nedávné doby jmenujeme stručně alespoň tři: 1. *Aurobindo* (zemřel 1950), tvůrce

tzv. integrální jógy, překonal ve svých spisech náboženské stanovisko, avšak vytvořil filosofický systém, jenž vyúsťuje v teorii o involuci a evoluci absolutního ducha. 2. *Šivánanda* (zemř. 1963), původně lékař, popularizoval všechny druhy jógy. Bez jeho moderních poznatků a návodů k hathajóze bychom těžko porozuměli starším sanskrtským hathajógickým pojednáním. Jeho spisy však trpí přehnaným verbalismem. Neoprostil se také zcela od hinduistické mytologie a náboženské symboliky. 3. *Ramana*, zvaný *Maharši* (zemř. 1955), byl učiněn známým spisy četných cestovatelů, kteří jej navštívili. Byl džhánajóginem vysokých kvalit a byly mu běžné nejčistší duševní vnory. Navštěvníci, kteří přitom seděli blízko něho, obvykle spolu s ním je částečně zažili. Jeho spisy však nejsou významné. Používá staré terminologie upanišad a je závislý na védánské filosofii Šankarově.

Pro hathajógu je významný ještě *S. Yesudian*, který přišel v třicátých letech z Indie do Švýcar, kde studoval psychologii a lékařství a založil tam dodnes existující hathajógickou školu.

Z moderní praxe buddhistické jógy je třeba ještě jmenovat čelného burmského jejího představitele. Je jím *U Šóbhana*, známý podle názvu svého střediska jako *Mahási Sayadaw*. Žije v Rangúnu a jeho psychologicky dokonale propracovanými kursy duševních cvičení procházejí ročně desítky zájemců, též z řad prominentních osobností i z politického světa (např. U Thant, britský admirál Shattock aj.).

*

Abychom se osvěžili po suché teorii, kombinované ještě k tomu s historickým přehledem, naučíme se nyní „krále jógických pozic“ — *stoj na hlavě čili šíršásan*. Pozice je to na první pohled velmi efektivní a vypadá obtížně, naučí se jí však každý, kdo nemá nadměrnou tělesnou váhu. Kdo má zvýšený krevní tlak, nechť ji necvičí.

Na zem si složíme do čtverce deku, klekneme si a sepneeme ruce. Předloktí obou rukou položíme na zem a přitom dbáme, aby lokty byly blíže u sebe: předloktí se od sepnutých rukou jen málo rozbíhají. Dále skloníme hlavu a opřeme ji temenem o zem. V zátylí dávají hlavě oporu sepnuté ruce. (Viz obr. 1.) Nyní povstaneme a několika drobnými krůčky přiblížíme kolena co nejvíce k tělu, aby se stehna pokud možno dotýkala prsou. Při tom zakulatíme záda. (Obr. 2.) Teď bychom

mohli snadno udělat kotoul, ale tomu brání sepnuté ruce a naše pozornost. Náběh ke kotoulu však je důležitý pro ten účel, abychom dokázali (aspoň čásem) bez odrazu zvednout nohy od země. Zvednutí nohou není tedy otázkou síly nebo odrazu, nýbrž přesunutí těžiště těla, jako bychom se chystali ke kotoulu. Nohy se zvednou, ale záda se vyrovnají. Stojíme pak již na hlavě a předloktích, tělo je ohnuté v pase a nohy v kolenu. (Obr. 3.) Máme-li zpočátku potíže s udržením rovnováhy, můžeme několik dní cvičit jen tuto fázi, případně ještě poněkud zvednout stehna a pokračovat dále, až si zjednáme jistotu. Další fáze postupně zvolna vyrovnává zlomení těla v pase, při čemž nohy v kolenu jsou stále ohnuty, aby pomáhaly udržovat rovnováhu (obráz. 4). Nakonec vyrovnáme nohy s tělem do přímky a pozice je hotova (obráz. 5).

V dosažené pozici setrváváme nejprve čtvrt nebo půl minuty a postupně si zvykáme na delší dobu přidáváním několika vteřin každý den. V ustálené praxi věnujeme denně stojí na hlavě nejméně 2 minuty, vhodný průměr je však 4–5 minut. Během stoji dýcháme klidně nosem a vědomí udržujeme v nohou. Nikdy neprodlužujeme stoji na hlavě, jestliže máme nepříjemný pocit v zátylí. Je to buď nezvyk svalů v té oblasti, nebo nestojíme zcela rovně, anebo není váha těla stejnoměrně rozložena na hlavu a na předloktí. Cvik vše napraví.

Návrat do původní polohy je opět pomalý. Nejprve zlomíme nohy v kolenu (obráz. 4), a pak spouštíme celé tělo, při čemž kulatíme záda a hlídáme těžiště těla, abychom měkce dosedli nohama na zem bez jakéhokoliv úderu. Zpočátku to také vždy nepůjde, ale časem ano. Setrváváme chvíli v kleku, aby se krevní oběh měl čas vrátit do normální činnosti, a pomalu vstaneme. Několik vteřin klidně postojíme.

Je velmi mnoho výhod, které člověku poskytuje denní cvičení šíršásanu, který bychom měli ráno zařadit vždy za uddijánu bandhu a používat podle potřeby k osvěžení i během dne (ne brzy po jídle). Jejich výčet se sem nevejde. Je však nutno si uvědomit, že tělo je neustále vystaveno jednostranné zemské přitažlivosti směrem dolů. Několikaminutové obrácení tohoto působení úžasně ulevuje všem orgánům a — vedle blahodárného a osvěžujícího prokrvení mozku — zejména také prospívá uchování mladistvého vzhledu obličeje. Žádná žena by neměla opomenout denně cvičit šíršásan!

(POKRAČOVÁNÍ)

Obrazová příloha k rubrice jógy též na III. straně obálky.



1



2



4





• **JOSEF FILIP**, režisér, herec a před-
seda rakovnického souboru Tyl, ze-
mřel 23. května. Odešel člověk, který
se zasloužil o ochotnické divadlo.

• **JAN KNOBLOCH** ze Světle nad Sá-
zavou, patrně jediný žijící účastník
všech Jiráskových Hronův, dožil se
30. května v plném zdraví sedmdesát-
ky. Blahopřejeme a těšíme se na shle-
danou na šestatřicátém!

• **VIII. divadelní festival v CHABA-
ŘOVICÍCH** proběhl ve dnech 4. až 20.
června s tímto programem: Watkyn,
Anna přechází na červenou (Dům kul-
tury Ústí n. L.), Pagnol, Malajský šíp
(Setuza Ústí n. L.), Babiččina krabič-
ka (Kosa Ústí n. L.), Šubrt, Šejdův
jed (Tyl Chabařovice), Únos Sabinek
(Krušnohorské divadlo), Zuzana je
všude jako doma (Semafor) a Pohádka
o zlatém klíči a slané vodě (LŠU Cha-
bařovice).

• **Populární přehlídka opavského**
okresu **TEŠKOVICKÉ JARO** vstoupila
již do druhé desítky let své existence.
Letos úspěšně vystoupil těškovický
patron, soubor ZK Jeremenko, s novin-
kou Stracha—Černé Křížovatka svědo-
mí, kyjovický Sokol, který si náročně
zvolil Lessingovu Emilii Galotti, a za-
čínající ochotníci ze Zimrovic s ko-
medii Saula O'Hary Oženit se je
vždycky riziko. Největší ohlas měli
domácí ochotníci s inscenací známých
Goralů Fr. Sokola-Tůmy (návštěva 600
diváků). Nelze ani dost vysoce ocenit
obětavost příprav a organizace tohoto
festivalu v malé vesnici.

• Na programu meziokresní přehlíd-
ky dětských divadelních souborů vy-
stoupily na konci června v UHERSKÉM
HRADIŠTI školské soubory z Traplic
(Kouzelná lampa Aladinova), Trenčína
(Tri biele šipy), Malenovic (Princezna
Myška), Uherského Brodu (Princezna
a šašek) a Nedachlebic (Pasáček vep-
řů). Záslužná akce byla zakončena
seminářem.

• Na okresní přehlídce ve SVĚTLÉ
NAD SÁZAVOU, o níž jsme se zmínili
již v minulém čísle, vystoupil domácí
soubor Tyl s komedií J. Janovského
Je líbo cigarety (v herecky vyrovna-
ném představení režiséra J. Cikána vy-
nikli J. Meloun, J. Hýl a J. Dvořák) a
JKP Křížová s hrou A. Casony Stromy
umírají vstoje (náročné představení
režiséra J. Švarce, jemuž dominoval
herecký projev jednaosmdesátileté Ma-
rie Maškové v roli babičky a E. Ja-
náčkové v Isabele.) Na ukončení pře-
hlídky byl odezdán děkovný list Bo-
humile Kastnerové za její dlouholetou
ochotnickou práci, bez níž se neobešly
v minulosti desítky inscenací v Havlíč-
kově Brodě.

• V LIBINĚ na Šumpersku měl malý
svátek. Přišli nejen místní, ale sjížděli
se sem snad ze všech stran Čech a
Moravy oslavit dvacáté výročí práce
ochotnického souboru. Je jedním
z těch, které vznikly po květnové re-
voluci s příchodem českých osídlenců
a účinně pomáhaly v pohraniční ob-
lasti budovat národní společenský ži-
vot. Za dvacet let soubor uvedl 34 pre-
miér v 93 představeních pro téměř
třicet tisíc diváků.

• **Divadelní soubor Jirásek v NEJD-
KU** oslaví na podzim 20. výročí své
činnosti. Přípravuje nastudování hry,
v níž by vystoupili všichni, kdož v r.
1946 stáli u kolébky souboru. Pro nej-
deckou veřejnost bude uskutečněn
festival za účasti souborů z Radnic,
Mariánských Lázní, Františkových
Lázní a Ostrova. Bude rovněž insta-
lována výstavka o dvacetiletém životě
souboru.

U KOKOŘÍNA

Ve dnech 20.—22. V. 1966 hostilo ma-
lebné kokořínské údolí skupinu třiceti
ochotníků, zástupce většiny amatérských
divadelních souborů mělnického okresu,
kteří se zde sešli na třídním semináři,
aby si pobesedovali o současnou situaci
a problémech v ochotnickém divadle.
Program semináře, který připravil Okres-
ní dům osvěty v Mělníku, byl velmi peč-
livě vybírán a podle ankety provedené
mezi účastníky se všem velice líbil.
V průběhu semináře hovořil šéfredaktor
RMS a Amatérské scény Jiří Beneš o sou-
časném stavu ochotnického divadla a
problémech ochotnické dramaturgie. Re-
žisér Divadla Jiřího Woltra v Praze Karel
Texel se ve své přednášce zaměřil pře-
devším na mladé režiséry, kterých bylo
v celé skupině asi deset, seznámil je
s různými režijními metodami a postupy
a na praktické ukázkách předvedl práci re-
žiséra s hercem. K problematice řešení
jevištního prostoru s ohledem na ztížené
podmínky ochotnických scén hovořil a
na názorných ukázkách předváděl akad.
malíř, výtvarník Čs. televize Vojtěch Ko-
lařík. Dal ochotníkům mnoho cenných
rad pro jejich další práci, seznámil je
s použitím nových materiálů ve scénog-
rafii, poukázal na techniku správného
nasvětčování scény apod.

V průběhu celého semináře byly pro-
mítnuty odborné filmy a předváděny
praktické ukázky z činnosti jednotlivých
souborů mělnického okresu.

Účastníci semináře s napětím očekávali
příchod neděle, kdy mezi ně přišel herec
a režisér Národního divadla v Praze Mi-

roslav Macháček. Jeho besedu o práci
herce na roli sledovali všichni se zata-
jeným dechem. Všichni přítomní přijali
s radostí jeho pozvání na představení hry
bří Čapků Ze života hmyzu do Národního
divadla v Praze. Miroslav Macháček slí-
bil, že po představení umožní besedu
s představiteli hlavních rolí.

Seminář připravený Okresním domem
osvěty v Mělníku byl spolehlivě organi-
začně zajištěn a jednotlivé přednášky a
besedy měly opravdu vysokou úroveň.
Věříme, že akce tohoto druhu přinesou
své výsledky. **VÁCLAV VODRÁŽKA**

Miroslav Macháček přednáší ochotníkům.



HRÁLI JSME GENERÁLA IVANKU

Generála Ivanku, komedii Pavla Šruta
s hudbou Petra Skoumala, jsme četli
v Repertoáru malé scény. Líbila se nám,
ale dlouho jsme se rozhodovali, máme-li
ji zařadit do našeho repertoáru: množství
sólových písniček a sborů, orchestr, ta-
nec, to vše klade na inscenátory nemalé
nároky. A my jsme neměli zkušené zpě-
váky, náš orchestr byl ve stavu „klidu“,
o tanečnicích raději nemluvíme. Vedení
našeho Dramatického souboru Máj Ústřed-
ního kulturního domu dopravy a spojů
vzávžilo všechna pro i proti a rozhodlo
se hru uvést a obsadit mladými členy.

Byl to odvážný experiment. Mladí, kte-
ří doposud stáli před obecenstvem v jed-
né či dvou inscenacích, měli hrát, zpí-
vat a tančit. Počáteční zkoušky ověřova-
ly správnost obsazení. Přesto, že jsme
vycházeli z individuálních dispozic, ne-
dostatek „řemesla“ nám velmi ztěžoval
práci. S dalšími zkouškami rostly i ná-
roky a přicházeli jsme s novými postu-
py. Ovšem především jsme museli dbát
na správnou jevištní řeč (např. odstra-
ňovat široké pražské vokály). Když za-
čaly korepetice písniček, bylo to kritické
období práce. Vlastně se znovu prověřo-
valo obsazení. Ale písničky, komponova-
né Petrem Skoumalem v moderních ta-
nečních rytmech, se našim mladým velmi
líbily a studium se proměnilo v nadše-
nou a zaujatou hru. A když se nám po-
dařilo zvládnout jednotlivé složky — ta-
neční část obstarával taneční soubor Pa-
prek ÚKDSS — nastala práce nejhrošší:
skloubit je v jednotlivý celek beze „švů“.

Můžeme říci, že mladí členové souboru
Máj udělali velký kus práce a že se mno-
ho naučili, i když naše představení mělo
hodně chyb. Chceme jim dát možnost
dalšího růstu, a proto chystáme zřízení
Studia mladí pro mladé a nově se při-
hlásivší zájemce o amatérské divadlo,
protože jsme si znovu uvědomili, jak je
důležité ovládnutí hereckého řemesla.

MILOŠ PILÁT



Sochůrkovy snímky z Generála Ivanku
v provedení pražského Máje.



Z OKRESU, O NĚMŽ SE NEPÍŠE

— alespoň ne v Amatérské scéně, tj. z okresu Žďár nad Sázavou. Ale divadelní soubory zde žijí a stejně jako jinde zápasí o svou existenci. Dokonce i Amatérskou scénu čtou, sledují diskusi, drží v ní palec dr. Jurákovi a doufají, že už jednou „nahofe“, tj. na kompetentních místech, přestanou být hlási a lhostejní k tolikrát formulovaným požadavkům ochotníků.

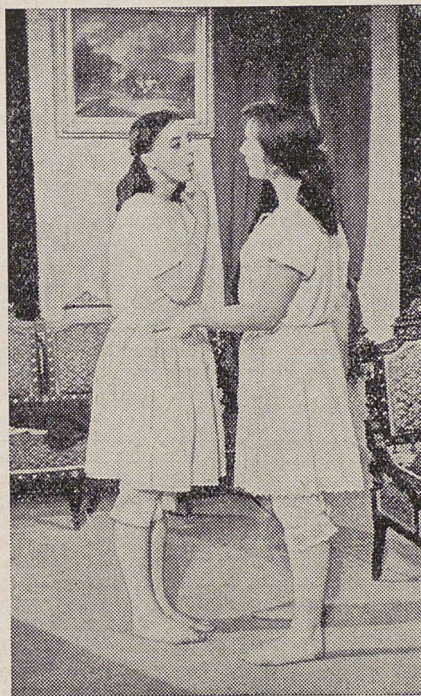
V letošní sezóně se hrálo u nás na okrese dost. V Dolní Rožince (JKP Uranový průmysl, bývalé Jách. doly) hráli Goldoniho Tchány, ve Žďáře nad Sázavou Morálku paní Dulské, pro děti Dva roky prázdnin, Moudrého zlatníka a Popelku, v Novém Městě na Mor. komedii Oženit se je vždycky riziko, ve Svatce se hrála Charleyova teta a Neočekávaný host, v Bystřici nad Perštejnem Anna přechází na červenou, v Novém Veselí Palíčova dcera, v Křídlech Jiráskův Otec, v Ujčově Sto dukátů za Juana a Jiráskova Samota, v Křižanově Dábské klíče, v Ostrově Kalibův zločin, ve Víře Jedenácté příkázání a Pivovar v Sojkově, v Ořechově Její pastorkyňa, v Jimramově Jedenácté příkázání, ve Sněžném Sto dukátů za Juana, v Rovečném Muzikantská Liduška. Mladí ve Žďáře se odvážili na Albeeho hru Stalo se v zoo, skromnější byli mladí v Dlouhém (Sabinův Inzerát) a v Moravci (Klicperův Zlý jelen). Soubory ZDS uvedly tyto tituly: Lafka, Zvřátka a loupežníci, Tři zlaté vlasy děda Věševěda, Zkoušky čerta Belínka, Sestry a růže, Princezna se zlatou hvězdou na čele, Pohádka o Honzovi a princezně Zlatovlásce.

Téměř všechna představení byla zhlédnuta členy okresního poradního sboru nebo okresní porotou. Vybrané soubory se zúčastnily okresního festivalu STMP ve Žďáře n. S., kde zvítězila Morálka paní Dulské žďárského souboru a Neočekávaný host souboru Kolár ze Svatky.

Dalo by se psát o řadě akcí, například o školení (o prázdninách uskutečníme besedu s umělci pražských divadel ve

Svatce, kam někteří, jako např. Radovan Lukavský, jezdí na dovolenou), ale celková situace není jiná než na ostatních okresech. Máme radost, že se hraje hodně na venkově a na školách, vážíme si práce nadšených dobrovolných pracovníků, kterých pomalu ale jistě ubývá. Jak dál? Budeme i nadále jen konstatovat, kritizovat a pronášet na Hronově řeči? M. HAMŽOVÁ

Mela s Hešou ze žďárské inscenace Morálka paní Dulské.



PŘÍKLAD VESNICKÉHO SOUBORU

Ochotnický soubor vzorné osvětové besedy v Malšovicích na Královéhradecku je stále platným, váženým a nepostradatelným činitelem v kulturním životě vesnice. Mnoho říká již fakt, že tato vesnická scéna uvedla v jediné sezóně dvaadvacet divadelních představení — a nebyly to ledajaké nebo neorganizované akce. Repertoár souboru je velmi pestrý. Vedle Radúze a Mahuleny uvedl pohádku Sůl nad zlato, dále Schillerovy Úklady a lásku, Kruczkowského Němce, Aškenazyho hru C. k. státní ženich.

Posledním úspěchem souboru je první místo na XI. Langrově Bohdanči. Uvedl zde hru Emy Klenové Hejtman Talafús, která patří v této sezóně k jeho divácky nejpřitažlivějším titulům (až dosud ji zhlédlo včetně zájezdových představení přes dva tisíce diváků). Porota Langrova Bohdanče ocenila, jak se režii podařilo ztvárnit dobové prostředí i náročné role. Členka souboru Jiřina Kalábová získala cenu za nejlepší herecký výkon. Nám bylo zvláště sympatické, že režisér František Kaláb a Petr Průša při inscenaci důsledně vycházeli nejen z možností své scény, ale i svých interpretů.

Malšovský soubor může být dáván za příklad z mnoha hledisek. Na jeho úspěších se podílí také celá řada mladých lidí, jichž má pro každou hru dostatek. Účinně spolupracuje s hradeckým Divadlem Vítězného února. I méně náročný repertoár vytváří náročně a odpovědně. Zvláště to bych chtěl dát vesnickým souborům jinde za vzor. JOSEF KOTEK

Z malšovické inscenace Hejtmana Talafúse.



KRÁTCE
ODEVŠAD



• Básníci Oldřich Mikulášek a Jan Skácel se zúčastnili pořadu ze svých versů, který pod názvem „Nejen pro dvě řasy“ připravilo divadlo poezie Variace v OTROKOVICÍCH.

• Po Humpolci se uskutečnila druhá meziokresní přehlídka jihočeského kraje v PRACHATICÍCH za účasti nejlepších souborů okresů Český Krumlov, Strakonice a Prachatic. Putovní štit města Prachatic získal strakonický soubor za inscenaci Dietlovy veselohry Senohrabské grácie, s kterou se na podzim zúčastní krajské přehlídky v Táboře.

• V malé obci SOBĚŠÍN na Kutnohorsku je čilý divadelní soubor, jehož příslušníci jsou vesměs členové JZD. Nejvíce hrají Tylovy hry, které se těší největšímu diváckému ohlasu.

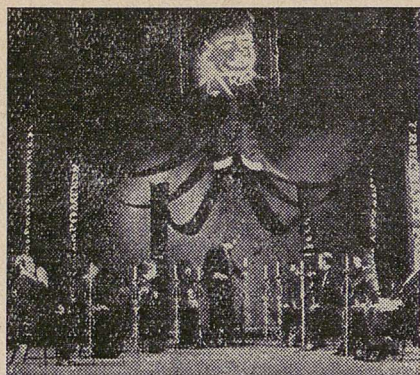
• A další z řady festivalů. Tentokrát v Severočeském kraji. V polovině června začal podřípský festival v PŘESTAVLKÁCH s Lucernou, Úsměvy a kordy, jak je důležité mít Filipa.

• V ŽANDOVĚ u Chebu uspořádali po několikaleté přestávce okresní přehlídku. Zúčastnily se jí soubory, které získaly v STMP první tři ceny. Na programu byla pohádka Zbojník Muchomor, Galiánova detektivka Výslech trvá, Katajevova Ztracená neděle a Klicperův Hadrián.

• V červenci odjel do ERLANGENU v NSR soubor OB Nivy Bratislava s Masopustními hrami, které zvítězily na loňském Jiráskově Hronovu.

• Už jen málo chybí do stovky divadelních přehlídek a festivalů v této sezóně. K nim patří i VINICNÉ SUMICE u Brna, kde měli na programu Tři bílé šípy, Takovou lásku, komedii Drak je drak a Svatbu snatkového podvodníka. V NOVÉM MĚSTĚ NAD METUJÍ připravili na IV. divadelní festival Srámkovo Léto, Goldoniho Poprask na laguně, Dům u dvou vražd a Na shledanou v sobotu. A do třetice: kulturní dům v ROZNOVICÍCH u Vyskové byl místem již šesté okresní přehlídky STMP. Zde si mohli diváci vybrat z těchto inscenací: Pouť pro dva, Liška a hrozný, Stromy umírají vstoje, Bílá nemoc.

• KRNOV nechce jenom hostit dobré amatérské divadelní soubory o svých DIVADELNÍCH MAJÍCH, ale chce mít ve svých zdech také takový divadelní kolektiv, který by se těm každoročně hostujícím aspoň trochu svou úrovní přiblížil. Tato dlouholetá snaha však zatím neměla příliš valné výsledky a každý takový rozběh jako byl např. před dvěma lety slibný pokus o inscenaci satirické komedie z repertoáru Večerního Brna DRAK JE DRAK — postrádal důslednější pokračování. Znamením, že se Krnovští přece jen nechtějí vzdát všech nadějí — a konec konců i jistým příslibem — je inscenace hry V + W NEBE NA ZEMI, kterou Lidové divadlo J. Fučíka uvedlo letos v červnu. I přes své stinné stránky, jako je zvláště rozkolísaný temporytmus, patří toto představení k tomu nejlepšímu, co se v posledních letech na krnovském jevišti z domácích zdrojů objevilo. Škoda ovšem, že se soubor předem handicapoval tím, že zvolil v podstatě operetní úpravu hry — pořízenou v padesátých letech vlastně pro inscenaci karlínského divadla — která nejen do značné míry otupuje satirické ostří původní předlohy, ale hlavně klade značné nároky na režii i představitele jednotlivých rolí; není pak divu, že soubor, který se vlastně prací na této inscenaci začal teprve konzolidovat, se ještě nedokázal se všemi úskalími tohoto žánru vyrovnat beze zbytku.



Divadelní studio J. Skřivana v Brně uvádí hru B. Nušiče Truchlící pozůstalí. Foto Pernice.

Z OBSAHU

Pavel Bošek: Zastavit se v Šumperku neškodí	1
Milan Uhde: Co je nesmyslné	1
Eva Machková: Haverling International Drama Festival — England 1966	2
Pavel Dostál: Sedm dní v zemi buřinek a buřičů	4
Zdeněk Kokta — Jiří Beneš: Představení VIII. divadelního máje v Krnově	6
Vladimír Justl: Poznámka k IV. Neumannovým Poděbradům	11
Miloš Smetana: Hry v nemilosti?	15
PhDr. Karel Werner: Jóga a její praxe 2.	20

Na titulu snímek O. Pernice z Truchlících pozůstalých v provedení brněnského souboru J. Skřivana.

amatérská scéna

ročník III (Ochotnické divadlo, ročník XII), číslo 8, srpen 1966. Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Jiří Flíček, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, dr. Milan Obst, Petr Průša, Karel Roubík, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Miroslav Šmolík, Jiří Valenta, Jaroslav Vedral, Jan Voráček, Leonard Wallezky — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3, telefon 221054 — Tiskne Knihstisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem června 1966.

F-10*61661

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha, 1966

OCHOTNICKÝ TISK

PŘED 35 LETY

V úvodníku Československého divadla čteme: „Ve dvou směrech je I. JIRÁSKŮV HRONOV zatěžkavací zkouškou čs. ochotnictva: má podat důkaz o lásce ochotnictva k památce a dílu Jiráskovu, má však také podat před forem celé veřejnosti důkaz o kulturní zralosti ochotnictva, o jeho umělecké vyspělosti a technické dokonalosti. Zdařil-li se dramaturgicky (Vojnarka, Otec, Filosofská historie, Gero) důkaz ochotnické lásky, zbývá nám provést ještě důkaz ochotnické zralosti a zdatnosti. Tři představení v provedení nejlepších souborů [Pardubice, Praha-Vyšehrad, Nový Bydžov] budou přísnou zkouškou, Gero pak, vrcholné představení, v němž účinkují členové 24 spolků z celé oblasti republiky, od Jihlavy po Plzeň a od Jičína až po Most, je jistě nejtěžší zkouškou ochotnickou. Podarí-li se sladit a provést dobře dílo, jemuž neprávem vyhýbají se naše velké scény, bude tu jistě zásluhou všech účinkujících provedení důkaz o ochotnické vyspělosti a disciplině umělecké. — Uznáváme s díkem, že našli se jednotlivci mezi herci-profesionály, kteří nezištně a ochotně nabídli svou pomoc. Nepřijali jsme ji a nemohli přijati, poněvadž si přejeme podati důkaz, co dovede a zmůže ochotnictvo samo, bez příspěvku cizího.“

PŘED 34 LETY

V hronovském čísle Československého divadla je charakterizován II. JIRÁSKŮV HRONOV takto: „Bylo samozřejmo, že letošní Hronov musí přivést k Jiráskovu hrobu druhou větev Československého národa, a tím byl dán jeho program: hold Slovenská Jiráskově památce... V rodišti dramatického autora, který nám dal tolik krásných her, začíná se už dnes rýsovat jakýsi Československy Bayreuth našeho lidového divadelnictví, jemuž po bok se letos staví i naše loutkářství. Hronov stává se půdou, která bude vždy místem, kde se mohou sejít všechny národní, kulturní a umělecké složky a kam poputují všichni Češi a Slováci, aby jednou za rok promluvili z Hronova k celé veřejnosti důrazné slovo. Nezapomenutelné chvíle z I. Jiráskova Hronova budou se opakovat letos i příště. — Čs. vláda dala loni subvenci 1500 Kčs. Letos nic... — Dále je uveden hronovský program v čele s Jiráskovým Janem Husem, kterého sehraji přední členové UMDOČ a hosté z Ameriky.“

PŘED 33 LETY

III. JIRÁSKŮV HRONOV je charakterizován jako „hraničářský“, k jeho ideji se píše: „Naši kompetentní činitelé nevěnovali dostatečné pozornosti pohraničí, kde se strojilo stále větší nebezpečí, které dnes dostoupilo tak velkých rozměrů. Hraničářské ochotnictvo se vynasnaží, aby překonalo těžkou dobu a doufá, že se přece jednou pomocí dovolá, aby mohlo pracovat za poměrů utěšenějších a radostnějších... Nespokojili jsme se lacinou iluzí, že oslavy se vžívají, uvažovali jsme všechny možnosti i obtíže dnešní doby, při čemž jsme nepřehlédli vlivu panující hospodářské krize. A předkládáme-li dnes české veřejnosti a hlavně ochotnictvu program na celý týden, program, vyžadující obětí, sil i prostředků hmotných, činíme tak v pevném přesvědčení, že pořad ten je úměrný našim vnitřním i vnějším silám a schopnostem. Nadšení je opět oním hybným živlem, jenž řídí přípravy a opazuje jejich provedení. Letošní rok se chystá jedno z nejslavnějších děl Jiráskových — Jan Žižka, dílo o české statečnosti, o věci dnes nad jiné aktuální, o neobojném, poctivém boji za pravdu a myšlenku národní.“

PŘED 32 LETY

Ráz hronovských oslav byl tentokrát formulován jako hold moravskoslezské země Aloisu Jiráskovi a vrcholným představením Jan Roháč. Ale kromě nadšených hlasů se ozvaly tentokrát i pochybnosti, zda se Jirásek nepřežil, jeho dílo neopotrebovalo a už nevydalo všechnu svou „energii vyprávěcí“, čemuž by nasvědčoval nepatrný knižní odbyt Jiráskových děl i představení Jana Husa v jubilejním cyklu Národního divadla, které bylo nutno „uměle vyplnit, aby nezešlo prázdnotou“. Proti těmto názorům polemicky vystupuje hlavní redaktor časopisu a prorokuje: „Hronovské slavnosti ukáží letos po čtvrté, že Jirásek mezemřel a že Jirásek se nepřežil a neopotreboval, ale mluví k národu toutéž řečí, jakou mluvil v němu kdysi slova slavné přísahy...“

PŘED 27 LETY

České divadlo píše k IX. JIRÁSKOVU HRONOVU: „Letos pořádány jsou slavnosti Jiráskova Hronova v neobvyklé formě divadelních představení čtyř vybraných jednot a vrcholného představení čelných jedinců z celé oblasti Čech a Moravy, při čemž provedena bude probuzenecká selanka M. D. Rettigová. Utěšený kraj Jiráskův volá, vábí — a my neodoláváme těmto hlasům. Pro útěchu a posilu svého nitra, zmítaného nejistotou. A pro povznesení českého jména.“

PŘED 26 LETY

Citujeme z článku Jubileum Jiráskových Hronovů: „Všechny dosavadní vyvrcholily provedením některého z velkorysých jeho dramát. Letos se koná X. JIRÁSKŮV HRONOV, připravovaný se stejnou péčí a nadšením jako v letech minulých. Nebyl však nikdy tolik zájmu, aby soutěžilo o čest vystoupení na prknech Jiráskova divadla hned dvacet souborů. Ochotnictvo se nikdy nezpronevěřilo myšlence nemeslounavé lásky k domovu a rodné řeči.“

PŘED 19 LETY

Před XVII. JIRÁSKOVÝM HRONOVEM píše České lidové divadlo: „Jiráskovy Hronovy se budou muset stát pro nás místem pracovním, prostředím, kde nabyté zkušenosti budou nejen prakticky předváděny a zdokonalovány, ale městem, z kterého budou vycházet podněty k zlepšení celého ochotnického divadla. Nejen naše členstvo, ale co nejširší veřejnost musí být přesvědčena o tom, kdo jsou a co chtějí ochotníci. Tož ne již pouhá snaha po problematickém soupeřství s divadlem profesionálním, ale ražení vlastními cest. Chceme-li divadlu prospět, nemíjme jině volby. A pak teprve budeme moci pokročit ještě dál. Totiž k tomu, aby se Jiráskovy Hronovy staly záležitostí nejen naší, ale opravdu celonárodní. Předpoklady pro to zde jsou.“

JÓGA A JEJÍ PRAXE

PhDr Karel Werner

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Úrdhva padmásan čili lotosová
pozice ve stoji na hlavě je
vynikající a obtížný cvik
pro pokročilejší jóginy. Stoj
na hlavě nejen podporuje
duševní čilost, ale je-li
prodlužován na delší dobu
(až na několik hodin denně),
má mít účinky, které probouzejí
dosud zřídka se vyskytující
duševní schopnosti, jako je
telepatie apod. Protože
při delší výdrží na hlavě již
není žádoucí odkrvení nohou,
které při kratším stoji působí
příznivě a příjemně, skládají
se nohy do lotosové pozice.
Dr. Rýzl již v několika článcích
informoval naši veřejnost
o svých pokusech s telepatii.
Nabízí se námět k vyzkoušení:
zdali by pokusné osoby, které
budou cvičit denně širšásan,
vykazovaly větší počet
úspěšných přenosů?





Viola Kováčová v roli Lukrecie z Machiavelliho Mandragory. Foto Minc.