amatérská scéna

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK IV

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XIII

ČÍSLO 6
ČERVEN 1967

Snímky dr. J. Svobody z inscenace činohry ND a M. Tâmy z představení DJW.

Dramatická báchorka
Strakonický dudák
je tedy schopna jako celek
navazovat styk
s přítomnou dobou
pro své hodnoty dramatické
i etické.
Celým svým uměleckým
uspořádáním je pevně vklíněna
do naší tvorby
jako živě znějící dílo,
které právem vyžaduje
od inscenátora tvořivý,
zaujatý, plnokrevný
a nepodceňující přístup,
bez umrtvující piety,
jež často zakrývá
nedostatek vlastního
názoru
a vlastní umělecké
invence. –

Strakonický dudák a současné divadlo

Klasický text a současné divadlo — to je celý komplex zajímavých otázek, které se nedají vyřešit jedním či dvěma teoretickými články nebo poukazem na tu či onu praxi několika režisérů, i kdybychom se opřeli o inscenační výsledky takového P. Brooka, F. Zeffirelliho či J. Vilara ve světě a u nás sledovali práci O. Krejči, A. Radoka či J. Budského aj. Česká klasika měla v minulých letech na našich scénách dvě vrcholné etapy, v nichž se hraný text rozžíval velmi intenzívně, třebaže mnohdy velmi jednostranně s akcentem na některé základní rysy. Okupační repertoár vyzdvihoval, pokud to protektorátní cenzura dovolovala, všechno, co posilovalo národní vědomí, co přinášelo jistotu domova, co stvrzovalo a formovalo českost. Budoucnost, naděje, perspektivy lepších zítřků, svoboda, volnost — to byly motivy, které dramaturgie vyhledávala a pokud možno jasně a divadelně účinně i divákům sdělovala. Českému divákovi stačil už sám fakt, že z jeviště zaznělo básníkovo slovo, že dramatik promlouval o životě českého člověka, aby klasické dílo přijímal bezvýhradně a naplno.

Druhou etapu můžeme zaznamenat v padesátých letech, kdy vystoupila velmi důrazně do popředí otázka kulturního dědictví. Kdy česká klasika suplovala nedostatek kvalitních současných her, jejichž společenská aktuálnost se vyčerpala povětšinou jen v tematické oblasti a nikoli způsobem zpracování. Navíc v minulém období společenské a kulturní deformace sloužila i klasika jen jako dotvrzení obecně stanovené téze o společenské progresívnosti kulturního dědictví, násilně a necitlivě přehodnocovala, zvyšovala se aktuálnost i za cenu krutých dramaturgických zásahů. Přes mnohé tehdejší omyly se klasické dílo dostávalo přece jen do diváckého povědomí, rozšířila se žánrová paleta, oživovala se i neprávem opomíjená díla. Ale zároveň se — žel — zbytečným a netaktickým zoficiálněním dvou protagonistů domácí klasiky, A. Jiráska a J. K. Tyla, vyřadily právě tyto největší kulturní hodnoty z přirozeného vývojového procesu. Prioritu měly vnější popudy a ty, jak je obecně známo, vedou k myšlenkové a umělecké sterilitě.

Zaměříme-li se v těchto poznámkách na Tylovo dílo a vybereme-li si z něho Strakonického dudáka, netvrdíme tím bezděčně, že se nehrál nebo že jej musíme pro dnešní profesionální a ochotnickou dramaturgii připomínat nebo dokonce objevovat. Ne nadarmo jej před lety velmi přesně a trefně označil Zdeněk Nejedlý za činoherní protějšek Smetanovy opery Prodaná nevěsta. Postihl tím jeho českost, lidovost, jas a optimismus na straně jedné a jeho specifické umělecké hodnoty na straně druhé. Ale právě proto, že od úspěšné premiéry v r. 1847 ve Stavovském divadle (o níž napsal Karel Havlíček, že „nikdo neopustil divadlo nespokojen") prodělalo naše scénické umění tolik zvratů, že se podstatně proměnila i společenská struktura a s ní i náš vztah k tomuto dílu, je nutné si s novou naléhavostí položit otázku, jak tuto dramaturgickou báchorku budeme číst a realizovat z aspektu moderního, současného divadelního umění.

Bylo by naprosto mylné domnívat se, že tato dramatická báchorka musí zapůsobit vždy s plnou naléhavostí a společenskou ozvučností. Takový akční radius nemá a nemělo žádné klasické dílo. Někdy zazní jedny stránky a rysy, odhalí se jen některé významové hodnoty, podruhé jiné. Přirozeně, že to svádí k úpravám, aby se udrželo stálé napětí, nebo aby se redukovaly (v minulosti to byl častý zjev) prvky, zadírající se do svědomí mocných a vládnoucích. Je to věčný spor, zdali upravovat či ne a jak. Je zřejmé, že to musí rozsoudit samotná doba, konkrétní umělecká i mimoumělecká situace. F. X. Šalda ve své studii O tak zvané nesmrtelnosti díla básnického říká dosti kategoricky: „Jsem pro adaptace starých děl co nejodvážnější a nejsmě-

Radovan Lukavský v roli Vocílky. Foto dr. J. Svoboda.

lejší; často musí býti znovu stvořena a znovu narozena, aby nám mohla na oči." Šalda však míní díla, na něž se navršila doba, jež překryla jejich zdravé jádro; mnozí upravovatelé Strakonického dudáka zaměřili však své zásahy na společenskou kritičnost (např. Vocílkovy kuplety) nebo na „posilnění" aktuálních rysů a na „stvrzení" Tylovy pokrokovosti. Že tu došlo až k výstražným nehoráznostem, které dostaly i oficiální uznání, svědčí i případ budějovického divadla v r. 1949, „když ve Strakonickém dudáku odstranilo vůbec všechny síly včetně matky Rosavy jako zjevy, »odporující materialistickému názoru na svět« a aktualizovalo text tak, že Švanda putoval do dnešních kapitalistických zemí západních s jejich bankéři a akcionáři, bary a hollywoodským leskem. Dálo se to ve jménu pravověrně »marxistického« přehodnocení klasika. Místo, aby divadlo »přehodnotilo« svůj vztah ke klasikovi — »přehodnotilo« raději klasika samého tak, že ho nikdo nepoznal". (Jan Kopecký: Knížka o Tylovi, 1959)

Jaký je náš současný vztah ke Strakonickému dudákovi a jak se projevuje v přítomné inscenační praxi? Dalo by se říci, že tato pohádková hra je prozatím trvale zafixována v diváckém povědomí pro svou ryzost, bohaté charaktery i dostatečně nosným dramatickým dějem. Ale i ona se lehce může státi něčím, co je natolik zavaleno tradicí, že přestane býti živým, uměleckým organismem a tvořivým činem. Je tedy zřejmé, že celá otázka tradice je velmi komplikovaná, dvojsečná. Na jedné straně je výrazem kulturní kontinuity, souhrnem mnoha prvků, jež kdysi živě rezonovaly s dobou, s konkrétní situací. Na druhé straně však ustálené souvislosti zpřetrhávají postupem času svou vazbu a přestávají dostatečně silně a hlavně nově vyjadřovat proměnlivost a dynamiku v odlišných situacích. Pak už mluvíme o konzervatismu a to je brzda každého umění. Proto i inscenátoři dnešního Strakonického dudáka si budou znovu a znovu klást otázku, co přebírat z celé té zásobárny, jež navršila tradice, a co prostě odvrhnout jako zvetšelé a neupotřebitelné. A zároveň s tímto nemalým základním postupem vyvstane před režisérem i výtvarníkem a s nimi i před hercem otázka ještě naléhavější — jak vyložit nově, v souladu s celým mentálním i emočním světem moderního člověka, celou rozlohu a šíři textu, aby nečpěl muzeálností, nebo aby nebyl jen literárně historickou záležitostí.

Připomeňme si zde několik podnětů, které vyvolaly dvě inscenace na pražských jevištích — před lety to byla velmi diskusní inscenace v Národním divadle v režii Otomara Krejči a v současné době je to představení v Divadle Jiřího Wolkra v nastudování Václava Tomšovského. Obě inscenace mají — řečeno velmi zhruba a obecně — při všech svých značných rozdílnostech jeden společný rys — vědomě se obracejí proti navyklým postupům, vědomě se staví proti tradici, která by je spoutala a svázala. A obě vycházejí z Tylova textu, do kterého výrazněji nezasahovaly. O. Krejča už dva roky před svou inscenací napsal do Literárních novin o Tylově díle a o jeho jevištní realizaci tato slova: „Proč nám tedy stále většinu inscenací Tylových her kazí staré, zaprášené haraburdí všeho druhu? Proč — hledajíce »pravého Tyla« — couváme někam dozadu? Z obavy, že by to jinak nebylo sdostatek »tylovské«? Není to proti duchu všeho jeho usilování? A co není »tylovské«? To, co by bylo dnešní? Ten nejkonvenčnější, nejsušší, nejpřízemnější výklad situací a charakterů je tylovský? Ta popisnost a didaktičnost ve scéně, v hereckém projevu je tylovská? Ta zpátečnická poplatnost dávným divadelním zvyklostem div ne až k onomu »všeobecnému tichému skupení« na konci každého aktu — ta že je tylovská? Což dnešní oproštěnost, srdečnost, horoucnost je přesně táž, jako byla před sto lety? Což od té doby národ nežil a netvořil sto let své dějiny v okolním světě a s okolním světem? A což jej to nijak bohatě neproměnilo?"

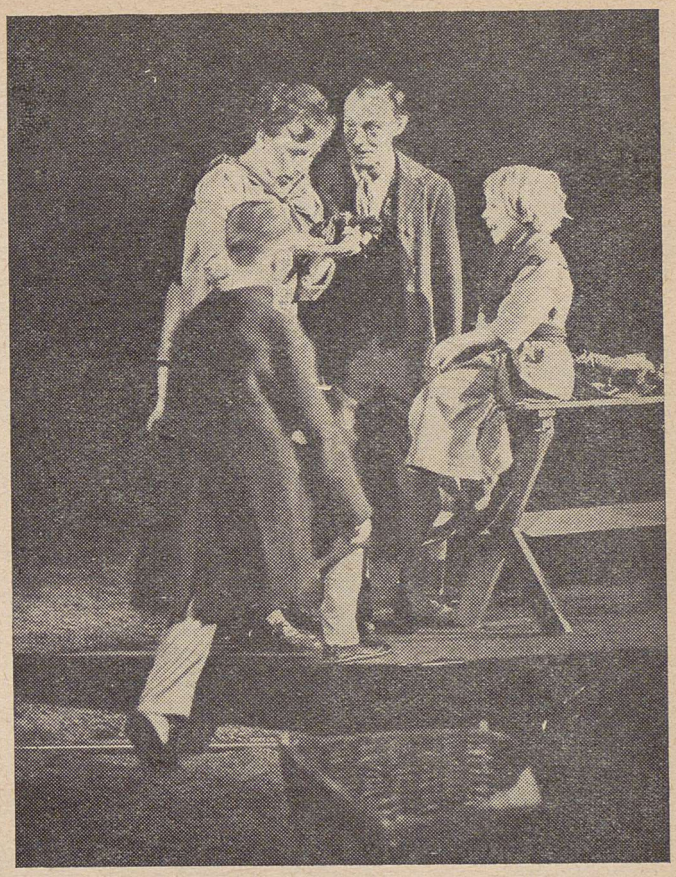
Krejča tu už vlastně vypovídá o svém pozdějším velmi osobitém názoru na tylovskou režii. V ostře vyhrocených polemikách se ukázalo, že Tyl není autor, jímž by se mohl Krejča vyjádřit, že duchovní svět režiséra se přece jenom rozešel se světem autora. Krejča si text (a právem) vykládal po svém, hledal v něm významy, které ani nebyly v tkáni hry a tak v tomto svém ideovém výkladu, jenž chtěl bouřit proti zápecnictví, jímž se snažil velmi průrazně reagovat na konkrétní situaci a podmíněnosti, ve skutečnosti neuspěl. (Zdá se, že tu můžeme najít obdobu s Klicperovým Ptáčníkem, jenž v Divadle za branou rovněž se vzpírá komplikovanému výkladu „o svobodě, ohrožované úkladem malosti", jak to přesně vystihl S. Machonin v Literárních novinách).

Režisér dokázal nesporně jedno — že Tylova hra je moderní a živá, že unese nápor nejsoučasnější techniky — poprvé se tu objevily např. pohyblivé chodníky, na nichž Vocílka bravurně vytvořený R. Lukavským skoro v klaunském výstupu hraje, zpívá svůj kuplet a zároveň se převlé-

ká a doplňuje svoji garderobu. To už byl pozitivní prvek inscenace, třebaže tyto tvárné postupy došly naplnění o něco později — např. v nezapomenutelném Rackovi. Herectví v této inscenaci je střízlivější, bez vnější ornamentiky, bez barvotiskové nasládlosti, je věcnější, ale v souladu s Krejčovou myslitelskou silou i vnitřně komplikovanější. Prověřuje se tu i Svobodova scénografie — vynořují a překlápějí se zde stolky, jsou zde prvky kinetické režie. Je tu i zajímavý režijní pokus, kdy tanečnice vytvářejí svými těly jakési živé dekorace (stromy, keře, mříže vězení), proměnlivé a zároveň mnohovýznamové — scéna je tím sice dynamická, rytmická, ale zároveň obtěžkána něčím, co mnohdy porušuje tylovskou atmosféru a řád. S odstupem doby se přece jen projevil mnohem spravedlivěji experimentální charakter této režie — zralé plody přinesly inscenaci další.

Tomšovského nastudování je poznamenáno výraznou spoluprací scénografa Ladislava Vychodila a kostýméra Jana Kropáčka. Vychodil navrhl velmi dynamické výtvarné řešení, jež umožňuje svižné proměny — pojíždějící vozy rychle přenášejí děj z jednoho místa na druhé, obrazy nenásilně navazují jeden na druhý — divák je neustále zapojen do dějového proudu, jde s postavami, není tedy rušen rušivou přestavbou. Základní hrací prostor je v podstatě neutrální — Trnkova chalupa, hospoda, zámek — to vše se zde promítá v černobílé barvě. Určující ladění je však dosti posmutnělé, projevuje se to i u kostýmních barev, hlavně u krále Aleonorose, pána neznámých zemí. Tady je cítit značně cizorodý, rušivý prvek. V této vizuální stránce inscenace chybí jas přírody, barevnost krajiny — tedy to, co je pro Tylovu hru příznačné, protože báchorkovitost, pohádkovost, jíž autor tak šťastně navazuje na naše folklórní bohatství, nelze jen tak snadno vymazávat z diváckého vědomí. Režie i scéna ruší i ono pohádkové Turecko a nahrazuje ho novým, dosti neurčitým prostředím, v němž je náznak na surrealistické prvky a fantastickou groteskност. Nápaditý a nový moment je ve scéně pod šibenicí, kdy se do příšerného reje divoženek mísí Švandovi i tyto postavy z královského dvora a bezděky mu připomínají jeho špatnost vůči Dorotce.

Tomšovský vede celý herecký projev ve věcné, civilnější poloze — postavy zbavuje zbytečné ornamentiky, drobnokresby, jde se více po větších plochách s charakterizační zkratkou, aniž by se ochuzovala jejich vnitřní dimenze. Tato věcnost a prostota hereckého výrazu, která tak dobře odpovídá mentalitě dnešního mladého člověka, má svou sílu i váhu. Režie vyzvedává z hodnot textu (a tyto hodnoty nejsou tak mnohovýznamné a mnohovrstevnaté, jak předpokládala Krejčova režie) plnost mateřské lásky a životodárnost a činorodost lásky milenecké. To jsou tedy hodnoty, jež mohou v neztenčené intenzitě dopadat i do dnešního hlediště, tím spíše, že režie dokázala hru zrytmizovat, dát jí po technické stránce moderní, spádnou podobu. Dorotka Jany Walterové i Švanda Miroslava Saice mají rysy dnešních mladých lidí — ve vzájemných vztazích i v pohledu



Snímek M. Tůmy z inscenace Divadla J. Wolkra.

na svět. V Kalafunovi Františka Suchomela objevujeme znovu podobu venkovského muzikanta s jeho lidskou filosofií i láskou k muzice a v Rosavě Zory Jirákové a v Kordule Boženy Fixové máme dvě tváře mateřské lásky — nadpozemskost i pozemskost se tu prolínají ve věcném a nepatetickém projevu.

Dramatická báchorka Strakonický dudák je tedy schopna jako celek navazovat styk s přítomnou dobou pro své hodnoty dramatické i etické. Celým svým uměleckým uspořádáním je pevně vklíněna do naší tvorby jako živě znějící dílo, které právem vyžaduje od inscenátora tvořivý, zaujatý, plnokrevný a nepodceňující přístup, bez umrtvující piety, jež často zakrývá nedostatek vlastního názoru a vlastní umělecké invence.

M. I. KŘOVÁK

NOVÁ CELOSTÁTNÍ PŘEHLÍDKA

Ministerstvo kultury a informací a Pověřenectvo SNR pro kulturu a informace vypsalo spolu s uměleckými svazy soutěž k 50. výročí VŘSR. Podle podmínek soutěže je jejím posláním „dát podnět k vytvoření uměleckých děl vynikajících ideově uměleckou úrovní, která budou působit na myšlení a city lidí a inspirovat je k uskutečňování idejí VŘSR." — V oboru divadelních inscenací se vypisuje soutěž na nejlepší provedení ruské nebo sovětské hry všech žánrů a původní české či slovenské hry odpovídající tematicky výše uvedenému poslání soutěže.

Ministerstvo kultury a informací správně rozhodlo, aby amatérské divadlo soutěžilo odděleně od profesionálních scén. Je známo, že řada okresů připravuje festivaly ruských i sovětských her, že i některé soubory studují už Čechova, Gogola, Rozova. I v minulých letech byla místa, kde se tradičně pořádaly festivaly ruských a sovětských her. A právě v jednom z těch míst, v Ostrově nad Ohří, chceme využít tradice, řady schopných organizátorů, výtečných podmínek kulturního domu i podpory krajských orgánů k tomu, aby zde v listopadu t. r. byla uspořádána právě v rámci umělecké soutěže ústřední celostátní přehlídka, tedy i za účasti slovenského souboru, na které budou nejlepší inscenace ruských a sovětských her nebo her odpovídajících tematice umělecké soutěže. Ústřední porota, jmenovaná Ministerstvem kultury a informací, určí nejlepší představení, která budou kromě peněžních cen odměněna poháry s věcnými cenami. Na uvedeném festivalu se uvažuje i o semináři o ruské a sovětské dramatické tvorbě.

Výběr na přehlídku v Ostrově ponecháme stejně jako při výběru na Jiráskovy Hronovy na zodpovědnosti Krajských osvětových středisek a krajských sekcí pro divadlo. Znamená to ovšem, že soubory musí odehrát svá představení nejpozději do 3. září tak, aby v prvních říjnových dnech mohly poroty doporučit představení pro ostrovský festival, který bude asi pětidenní. To znamená, že se ho zúčastní skutečně jen nejlepší soubory a takové inscenace, které nejlépe splní dramaturgický profil přehlídky. Pokud budou představení hotova již dříve, zúčastní se jich informativně porota — bude-li včas oznámen termín a místo — aby si mohla udělat alespoň předběžný obraz o úrovni her. Je potřebí, aby soubory, které se chtějí zúčastnit této soutěže, podaly podle soutěžních propozic přihlášku na ÚDLUT, Praha 1, Sněmovní 7, kde uvedou jméno a adresu souboru, autora a název hry a datum premiéry. Krajská osvětová střediska a krajské sekce pro divadlo dostaly v dubnu t. r. informace o vrcholné soutěži i o vrcholné přehlídce v Ostrově.

J. ŠINDELÁŘ

O DIVADLO LIDOVÉ FANTAZIE

Chci psát o divadelních amatérech Mostecka, ale nemohu psát jen o nich. Nežijí ve vzduchoprázdnu a zejména v divadle jsou jen součástí dialektického pohybu integračního procesu. Na Mostecku totiž tvoří páteř divadelní kultury činoherní Divadlo pracujících v Mostě, které získalo na úhoru pohraniční oblasti (v níž i ochotníci začínali většinou bez základů a bez tradic) kádr obecenstva, který odolává i bez repertoárového podbízení krizovým odlivům. Divadelní plakát Mostu (a s ním tramvají spojeného Litvínova) je bohatý, protože kromě činoherního repertoáru Mosteckých obsahuje pravidelná zájezdová představení ústecké opery, teplického hudebního divadla a souborů pražských, hostujících v Mostě i Litvínově. Na úroveň inscenací si nemůžeme naříkat, ani o skutečné divadelní zážitky není nouze. Letos např. Shakespearovo Jak se vám líbí v osobité režii Karla Nováka z Divadla EFB; divadelní ztvárnění známého Rossova televizního filmu Dvanáct rozhněvaných mužů, v němž jsme se setkali s dvanácti titulními rolemi a měli možnost hlubšího a širšího a bezprostřednějšího sledování dramatu (film nám sám určoval svými střihy detaily, které máme sledovat); Kopeckého dramaturgickou kompozici Pašijových her (obě posléze jmenované inscenace v režii Zdeňka Buchvaldka); nebo moderní Carmen ústecké opery; výběrový repertoár pražského Činoherního klubu, Divadla E. F. Buriana... Nespěchejte, prosím, při této informaci s otázkou: a co v té záplavě nabídky mohou dělat ochotníci.

K zapomínaným zdrojům lidového divadla hledalo Divadlo pracujících v Mostě cestu jednou ze sledovatelných linií svého dvacetiletého repertoárového úsilí. Nejmladšími a velmi prospěšnými projevy tohoto hledačství jsou tituly Marsyas a Komedie o umučení a slavném vzkříšení pána a spasitele našeho Ježíše Krista. Kmotry prvé inscenace jsou jistě Karel Čapek a Eduard Bass, kteří ukázali plodnost přístupu k umělecké periférii jako zvláštnímu a nutnému produktu své doby. Dramaturgie DPM k tomu experimentu použila Raupachův „trhák" minulého století Mlynář a jeho dítě a k němu připojila z výběru 42 studovaných textů „lidových operetek" Madlenku z kovárny jako nejreprezentativnějšího zástupce tvorby tohoto druhu. Mostečtí nepamfletují, nemění jediné slovo; používají původní hudby „operetky", z níž byla uplatněna všechna čísla partitury. Škrtá se jen proto, aby se představení „vešlo do času". Nic se nepřidává kromě prologu, který umožnil inscenovat na divadle ochotnické představení v prvé části anno 1910 a v druhé pak z doby ne tak vzdálené. Nešlo však o zesměšnění ochotníků, nýbrž stupidity díla (a jevištních manýr cizí provenience), které ve své době žilo, působilo, ovlivňovalo, fungovalo. Záměr inscenace zůstal někdy nepochopen (i tam, kde bylo představení úspěšné), protože vyžadovalo aktivní účast obecenstva. Nemusím zvlášť zdůrazňovat objevnost a záslužnost vědecké a dramaturgické činnosti prof. dr. Jana Kopeckého, jejímž výsledkem je mimo jiné populární a také v Mostě senzačně úspěšná Komedie o umučení... Uměleckému vedení DPM se podařilo právě v tomto titulu osobitě uvedeném poprvé na oblastní scéně (po Brnu a Praze) najít nesporný vrchol sezóny a zatím nejpřesvědčivější projev úsilí hledat v pramenech lidového českého divadla zdroje moderního divadla. I v Marsyasu je tento cíl sdělný tam, kde se herec ztotožňuje s hraným ochotníkem, reprezentantem pověstné družné české lidovosti; lidoví herci se chovají nenuceně a důvěrně k divákům i spoluhráčům, upozorňují se posunky a narážkami na chyby, na společně známé události a osoby. Skutečnost, že v dramatu pašijových her jde jen o „figuraci" známých událostí, o řídký materiál dramatického napětí, o řeč nezdobnou, bez filosofických jinotajů, a že autor netouží po literární nesmrtelnosti stejně jako jeho aktéři, je zřejmým zdrojem síly a bezprostřednosti kontaktu s hledištěm (kultivované obecenstvo odpovídá opovědníkovi, zasahuje do hry).

A tady, v tomto fenomenu, vidím i základnu, z níž vyrůstá renesance amatérského divadla na Mostecku (pravděpodobně i jinde) i důkaz, že integrace profesionálního a amatérského divadla není pohlcením, nýbrž dialektickým pohybem v novém rozdělení úkolů a ve vzájemném ovlivňování. To nevyvozuji z deklarace aktivu divadelních ochotníků Mostecka, který připravil organizační obrodu krajské kulturní správy a její amatérské divadelní sekce. To vyplývá ze současné tvorby amatérských divadelních souborů tohoto okresu. Zejména dva kolektivy tu směřují vyhraněně — i když různými prostředky — *ke kouzlu družné bezprostřednosti vztahu divák-herec.* Předně je to litvínovské Docela malé divadlo, které znáte z Hronova i z hodnotících studií tohoto časopisu. Jeho síla není — podle mého názoru — ve vynalézavosti a často i výlučnosti a šíři dramaturgie. Vidím ji spíše ve schopnosti navázat vřelý kontakt s obecenstvem. Proto například Albeeho aktovky transponuje DMD v projevu i výkladu filosofickém, takže tu nehovoří Albee, dramatik lidské existence v havarijní situaci, nýbrž Miroslav Kovářík a jeho mladá skupina ze svých zkušeností a svým myšlením. Albeeho „rána do žaludku" se mění ve stesk bolavého mládí, krutá ironie ve studentskou recesi. A obecenstvo je chápe, obecenstvo rezonuje a chrání své a naše divadlo poezie, i když tolik jiných podobných pokusů dávno odumřelo. Vyloženě z této družnosti vztahu divák-jeviště vyrostla v poslední době v DMD premiéra a současně derniéra Happeningu. Vyplatila se (nemyslím hmotně). Litvínovským a divadlu vůbec: z tohoto obecenstva vyrůstá nejaktivnější a nejvytrvalejší divák i pro profesionální divadlo.

Dalším kolektivem tohoto směrování je Studio mladých Závodního klubu Chemických závodů ČSSP. Před třemi léty jsem je viděl poprvé v estrádním leporelu, vloni hráli svébytnou úpravu Lásky hry osudné bratří Čapků (ovšem s písničkami) v režii Stanislava Oubrama, člena Divadla pracujících v Mostě, jehož Persona Ježíš v Pašijových hrách je vynikající. Letos přišli s premiérou Plautovy Komedie o strašidle v překladu Jaroslava Pokorného a písněmi Boh. Řehoře a Jiřího Štědroně. Režie představení:

Jaromír Roštínský, člen DPM (jinak např. Orlando v ironizující inscenaci Shakespearova Jak se vám líbí). Na tomto představení se projevuje soustavnost několikaleté práce. Jiskří tu už vytrvalé talenty. Projevují se i klady regenerace novými zájemci o tento způsob zábavy a tvorby.

Ale navíc: byl získán kádr věrných a zaujatých diváků, kteří „mluví do hry", oslovují aktéry křestními jmény a „recenzují" je na místě. Plautova komedie dává ochotníkům příležitost předvádět živé charaktery — i samy sebe — a ohromné potěšení bavit se s lidmi a bavit lidi. Využití sklonů mládí ke kolektivní psině přináší řadu vděčných komediálních scén. Představení je ironické, ale bez naivistické nebo naivní filosofie, mladí se tu prostě vysmívají lakotě i bezduchému „sladkému životu". Scéna je plná prostoru, který chce být oživen lidmi, nic jiného tu není kromě potřebných náznaků dveří a vrat, které „hrají". I zde se objevují happeningy šokující neočekávanými souvislostmi mezi antikou ozvláštněnou ocylindrovanými koupacími plášti (i polostriptýzem Pusinky) a současností, která se ozývá z hlediště.

Nezabývám se nedostatky těchto dobrých amatérských inscenací (jsou a bylo o nich hovořeno po představení zcela otevřeně). I z činnosti ostatních amatérských divadelních souborů Mostecka, které se soustředily na inscenace her pro děti, se chci zabývat jedině ohlasem obecenstva. V tomto směru více uspěli ochotníci ZK Železničářů v Mostě pohádkou o Budulínkovi (i když je tu poznat, že byla psána pro loutkové jeviště) nežli soubor Benaru v Litvínově, který právě pořádá festival pohádek a her pro mládež. Jejich dramaturgie volila pohádku Jana Švestky Mluvící prsten, v níž se jenom mluví a konflikty se odehrávají za scénou. Tady byl kontakt s obecenstvem navázán jen v několika místech, v nichž se něco dělo na jevišti. Ani tu nebudu hovořit o práci herců. Jednostrannost mého pohledu je záměrná. Hledá argumenty k položení otázek, které se mi zdají aktuální:

Nejsou zjištěné skutečnosti projevem vzájemné výměny a působení, tedy dialektického procesu integrace profesionálního a amatérského divadla?

Není bludné hledat renesanci amatérského divadla v nedivadelních (třeba módních) tvarech divadla, které vidí složité lidství naší doby jen v půdorysu jeho absurdit, krutostí a odcizení (často zjednodušeně traktovaného)?

Je návrat k nejdružnějšímu kontaktu diváka a herce (návrat k tomu, co se kdysi nazývalo ludus) tou cestou, na jejímž konci se může — nehledáno, nevymáháno zaklínadly technických objevů a filosofických tezí zrodit třeba i skutečné umění, tedy moderní umění, divadlo lidové fantazie?

Dr. MILOSLAV VALVODA

Vlevo Komedie o strašidle (Studio mladých) a Marsyas (Divadlo pracujících v Mostě), nahoře Tůmův záběr z mostecké inscenace Komedie o umučení, dole Žohův záběr z litvínovské inscenace Plauta.

Dovolujeme si upozornit své čtenáře a spolupracovníky na změnu adresy redakce časopisů Amatérská scéna a Repertoár malé scény: Praha 2, Vinohradská 2.

SEVEROČESKÝ EXPERIMENT

Téměř na každém z posledních Jiráskových Hronovů volají ochotníci po vytvoření samosprávné organizace. Přesto se po řadu let neozval hlas pracovníků odpovědného ministerstva, který by na toto volání jednoznačně odpověděl. Neodpověděl ani na vážné připomínky a varování. Ochotníci se právem obávali toho, že dosavadní „péče“ způsobí v nejbližší době hluboký úpadek zájmu o práci v amatérském divadle. Nelze samozřejmě tvrdit, že se tento úpadek projevil ve stejné době a míře ve všech krajích republiky a že je způsoben jen nedostatkem organizace. Záleželo pochopitelně jak na pracovnících osvětových zařízení, tak na samotných ochotnících, jak se v místních podmínkách dovedli vypořádat s překážkami, které stavěl a dodnes staví amatérskému divadlu do cesty dosavadní způsob řízení osvětové práce a tzv. lidové umělecké tvořivosti. V tomto způsobu byli totiž ve většině případů ochotníci zbaveni možnosti zasahovat do řízení činnosti, kterou sami dělají. A to nebylo a není dobré.

Takový stav je i v Severočeském kraji. Nelze přitom říci, že by v posledních letech nemělo bývalé krajské osvětové středisko a nynější Kulturní správa SKNV dost pochopení pro snahy krajského poradního sboru (nyní krajské sekce). Co to však bylo platné, když osvětové domy v okresech trpěly až na malé výjimky trvale fluktuací metodiků a když si z těchto důvodů nedokázala většina metodiků získat u ochotníků svého okresu důvěru a autoritu. Výsledkem bylo, že skoro ve všech okresech Severočeského kraje přestaly pracovat poradní sbory (pokud se vůbec vytvořily). Také v našem kraji se ozývaly hlasy po vytvoření samosprávné organizace divadelních ochotníků. Krajská sekce hledala cesty, jak zlepšit situaci, jak přiblížit řízení amatérského divadla těm, kteří je vytvářejí. Začala vydávat metodický list a navázala spojení přibližně se 150 soubory. Její snahy však vždycky troskotaly na nedůvěře ochotníků, kteří se na sekci dívali jako na nedokonalou náhražku samosprávné organizace, která je jim zřejmě odpírána. Proto zapůsobilo jako bomba rozhodnutí kulturní správy SKNV podpořit snahy severočeských ochotníků po vytvoření takové samosprávné organizace. Sekce vypracovala návrh statutu sdružení a návrh statutu souborů a předložila oba materiály k diskusi souborům i poradním sborům.

V době, kdy píši tyto řádky, žijeme v kraji v projednávání těchto materiálů a připomínek k nim. Ukazuje se, že mnohé soubory mají k „námluvám“ tohoto druhu nedůvěru, mnohé už dávno ztratily pocit sounáležitosti k hnutí, někteří ochotníci považují dokonce materiály vydané sekcí za jakousi provokaci, jiní dávají své připomínky. Z toho všeho vyplývá pro nás jediné: s ochotnickým divadlem se musí něco dělat a bez posílení vlivu ochotníků na jeho řízení není vyhlídek na zlepšení současného stavu. Naše krajská sekce nemíní pustit iniciativu z rukou a chce využít ochoty Kulturní správy SKNV k tomu, aby v našem kraji dosáhla jakéhokoli přijatelného řešení.

Protože jde o poctivý pokus řešit novým způsobem situaci ochotnického divadla, snad stojí za to seznámit širší ochotnickou veřejnost s tím, za jakých podmínek se mohla a dle našeho názoru měla taková organizace vytvořit a co by mělo být jejím posláním.

Mělo by jít o zájmové sdružení pracovníků tradičního amatérského divadla, malých jevištních forem a uměleckého přednesu s posláním usilovat o umělecký rozvoj členů sdružení a tím o větší uspokojování kulturních potřeb naší společnosti v jednotné frontě s uměním profesionálním. Do sdružení by dobrovolně vstupovaly soubory různých zřizovatelů. Vytvořením sdružení by jejich svazky se zřizovateli nebyly nijak narušeny, naopak, sdružení by se vytvořilo se souhlasem krajských orgánů všech zřizovatelů, bylo by jimi respektováno a ve své činnosti podporováno.

Plán činnosti krajského a okresních orgánů sdružení by byl hospodářsky zajištěn dotací ze sdružených prostředků na kulturní činnost. Plány činnosti a jejich finanční krytí by byly projednány s příslušnými kulturními správami, které by byly partnery orgánů sdružení a nadále by s nimi spolupracovaly při řešení zásadních otázek.

Orgány sdružení by se staly právoplatným mluvčím ochotnického hnutí. Sdružení by řídilo ochotnické soubory po stránce ideové, umělecké a organizační. Idelogický dohled nad činností sdružení by vykonávaly kulturní správy, nad činností souborů i nadále jednotliví zřizovatelé. Po stránce hospodářské by soubory i nadále rozvíjely svou činnost v rámci hospodářského rozpočtu zřizovatele. Podle místních podmínek by byl hospodářský rozpočet souboru zajišťován případně ze sdružených prostředků na kulturní činnost.

Zatím se uvažuje o tom, že by v r. 1967 orgány sdružení v kraji a v okresech byly jmenovány příslušnými kulturními správami — samozřejmě v dohodě s orgány zřizovatelů. Prakticky by šlo o to, aby byly dosavadní poradní sbory nebo odborné sekce potvrzeny jako orgány sdružení — a tam, kde podobné aktivy neexistují a jsou pro jejich zřízení reálné podmínky, aby byly orgány sdružení nově ustaveny.

Během roku 1967 by bylo hlavním úkolem orgánů sdružení vytvořit podmínky, aby v roce 1968 mohly proběhnout volby všech orgánů odzdola (v souborech) nahoru po krajský výbor sdružení. Znamená to, že by členové okresního orgánu sdružení museli navázat přímý styk s existujícími soubory, informovat je o situaci, projednat s nimi přihlášku do sdružení, zajistit přijetí statutu souborem i zřizovatelem a dbát, aby v r. 1968 proběhly v souboru řádné volby (včetně delegátů na okresní konferenci). Okresní orgán sdružení by ovšem musel průběžně plnit i úkoly vyplývající ze statutu sdružení, i úkoly dané krajským orgánem sdružení, které vyplynou z plánu činnosti, ze soutěže STMP a dalších akcí, které se každoročně podle místních podmínek opakují.

Bez zajímavosti není ani návrh statutu samosprávného sdružení divadelních ochotníků, jak jej vypracovala krajská sekce v Ústí nad Labem:

1. Sdružení je dobrovolnou organizací amatérských pracovníků tradičního divadla, malých jevištních forem, divadel poezie a uměleckého přednesu, kteří rozvíjejí činnost jako jednotlivci nebo jako členové souborů (soubory dospělých, mládežnické a dětské), zřizovaných při kulturních zařízeních NV, ROH, ČSM a ostatních společenských organizací, na školách a učilištích různého stupně.

2. Sdružení vychází z dlouholetých tradic ochotnického divadla. Jeho cílem je, aby amatérská tvůrčí činnost dosáhla takového rozmachu jako v minulosti a aby získala na základě dosahovaných výsledků postavení, odpovídajícího jejímu významu pro kulturní rozvoj naší společnosti.

3. Sdružení posiluje u svých členů vědomí sounáležitosti, bojuje proti vzájemné řevnivosti, proti přeceňování vlastních výsledků a podceňování výsledků ostatních souborů, podporuje všechny formy vzájemné spolupráce a vytváří podmínky pro to, aby všechny dosud roztříštěné snahy amatérských pracovníků zmíněných uměleckých žánrů vyústily ve spontánní hnutí.

4. Sdružení posiluje u svých členů vědomí příslušnosti ke kulturní frontě pracovníků všech uměleckých oborů — amatérů i profesionálů. Usiluje o soustavnou a oboustranně plodnou spolupráci mezi amatéry a profesionály. Namísto pozůstatků konkurenčních vztahů vytváří vztahy partnerské, kdy amatéři přijímající pomoc profesionálů vychovávají ve svých členech poučené diváky profesionálních představení a rozšiřováním vlastní divácké obce posilují i obec diváků profesionálního divadla.

Sdružení se zaměřuje na rozvoj uměleckých tvůrčích sil svých členů. Za tím účelem organizuje odborná školení, semináře, pracovní konference, dny divadení techniky, výstavy, buduje odborné knihovny, studijní střediska atd.

6. Sdružení pomáhá rozvoji jednotlivých souborů. Za tím účelem vytváří lektorské a instruktorské sbory, ve svých odborných sekcích zpracovává a vydává metodické materiály, organizuje výměnu zkušeností, výměnu akcí, zapůjčování knih, inventáře atd.

7. Sdružení zajišťuje svým členům další výhody, jako: zlevněný nákup vstupenek na profesionální představení, organizování společných zájezdů na významné kulturní akce celostátního významu, vysílá vybrané členy na svůj náklad na odborná školení, zprostředkuje návrhy a výrobu divadelní výpravy, kostýmů a rekvizit, vystavuje pro své členy pověření opravňující je k honorované režijní a instruktorské činnosti v souborech atd.

8. Sdružení zastupuje své členy ve styku s nadřízenými orgány, se zřizovateli, případně dalšími organizacemi, uplatňuje jejich požadavky a hájí jejich zájmy.

9. Sdružení vyhlašuje a organizuje soutěže, přehlídky a festivaly, provádí hodnocení výsledků soutěží a výběr do vyšších soutěží.

10. Sdružení schvaluje dramaturgické plány souborů (i ve sdružení neorganizovaných), na jejichž základě povolují ONV jednotlivá veřejná vystoupení.

K organizační struktuře sdružení návrh statutu praví:

1. Sdružení vytváří v jednotlivých okresech, kde je to účelné (počet souborů, členská základna, aktivita), své okresní orgány (okresní výbory Sdružení), které řídí činnost souborů příslušného okresu po stránce ideové, umělecké a organizační v rámci poslání, vymezeného statutem Sdružení. Orgány Sdružení v jednotlivých okresech řídí krajský výbor Sdružení.

2. Při řízení na jednotlivých stupních (kraj — okres — soubor) je uplatňována zásada demokratického centralismu:
a) Nejvyšším orgánem je krajská (okresní) konference, kterou svolává jednou do roka krajský výbor Sdružení tak, aby mohly proběhnout výroční členské schůze v souborech a okresní konference Sdružení.
b) Výroční členská schůze volí delegáty na okresní konference podle tohoto klíče: do 10 členů 1 delegát, na každých dalších 5 členů další 1 delegát.
V případě, že v okrese není vytvořen okresní orgán Sdružení, volí výroční schůze každého souboru jednoho delegáta na krajskou konferenci.
c) Výroční členská schůze souboru volí samosprávní výbor ve složení a o počtu členů dle platného jednotného statutu pro soubory.
Krajská konference volí krajský výbor Sdružení ve složení a počtu obdobném, jako má okresní výbor. Návrh předkládá odstupující krajský výbor podle potřeb a situace v příslušném funkčním období. Náplň funkcí stanoví krajský výbor Sdružení.
d) Na programu výroční členské schůze, okresní a krajské konference je kromě volby výboru dále hodnocení činnosti za uplynulý rok, zpráva o hospodaření a plán činnosti na běžný rok.
V období mezi dvěma konferencemi řídí činnost Sdružení příslušný výbor (okresní, krajský). Činnost souboru řídí samosprávný výbor souboru v období mezi dvěma členskými schůzemi. Mimořádnou okresní konferenci svolává okresní výbor Sdružení buď na základě vlastního usnesení, nebo na základě požadavku nejméně poloviny členských souborů okresu. Mimořádnou krajskou konferenci svolává krajský výbor Sdružení buď na základě vlastního usnesení, nebo na základě požadavku nejméně poloviny okresních výborů Sdružení.
Usnesení vyšších orgánů je závazné pro orgán nižší.
e) Výbor se volí jednotlivě prostou většinou hlasů přítomných členů (delegátů) tajnou volbou. Ostatní usnesení výboru se schvalují prostou většinou hlasů přítomných členů (delegátů) aklamací. O zasedání se pořizuje zápis, jehož kopie se dává vždy vyššímu orgánu na vědomí.

3. Dohledacím orgánem nad činností Sdružení je kulturní správa SKNV v Ústí n. L., které podává krajský výbor Sdružení čtvrtletní zprávy o činnosti Sdružení.

4. Orgány Sdružení udržují styk se zřizovateli buď přímo, nebo prostřednictvím jejich okresních či krajských orgánů, případně prostřednictvím KS SKNV.

5. Krajský výbor Sdružení zřizuje svůj sekretariát. Náklady na udržování provozu sekretariátu jsou součástí rozpočtu krajského výboru Sdružení. Okresní výbory Sdružení mají pro vyřizování organizační a administrativní agendy pracovníka s částečným úvazkem (případně ve vedlejším pracovním poměru). Náklady s tím spojené jsou součástí rozpočtu okresního výboru Sdružení.

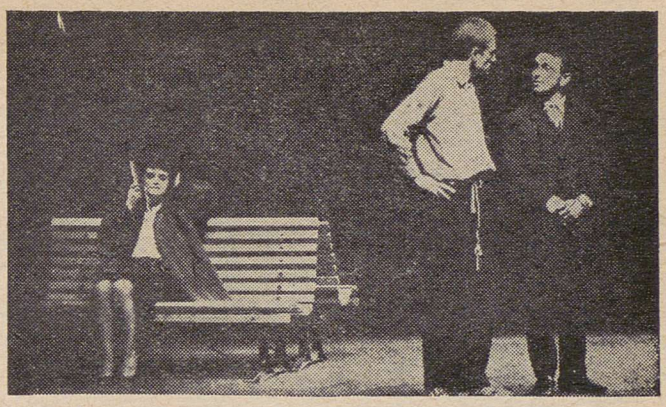
6. Členství ve Sdružení je dobrovolné. O vstupu do Sdružení rozhoduje členská schůze souboru tajným hlasováním prostou většinou hlasů přítomných členů. Zápis z členské schůze, obsahující usnesení o vstupu do Sdružení, předává soubor okresnímu výboru spolu s jmenným seznamem členů. Okresní (krajský) výbor sdělí souboru do měsíce po obdržení zápisu svoje rozhodnutí o přijetí souboru do Sdružení. Vstupem do Sdružení se zavazují všichni členové souboru plnit členské povinnosti, vyplývající ze statutu Sdružení, mají právo volit a být volen (věková hranice pro volební právo je 16 let, pro volitelnost 18 let), jakož i další práva vyplývající ze statutu Sdružení.

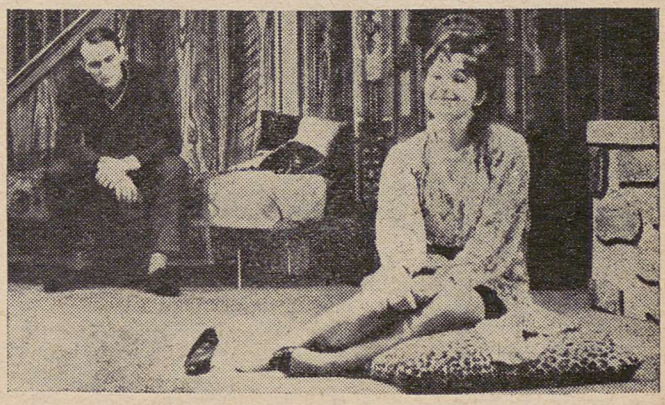
7. Povinností člena souboru je platit členské příspěvky, a to do 18 let 1 Kčs měsíčně, od 18 let 2 Kčs měsíčně. Každý člen vyplní trojmo členský štítek (pro soubor, okres a kraj), stává se registrovaným členem a dostane legitimaci Sdružení. Legitimace se předávají slavnostním způsobem při členské schůzi souboru za přítomnosti člena okresního výboru Sdružení. Registrovaný člen souboru může hostovat v jiném souboru. Také svoji ostatní zájmovou činnost plánuje tak, aby nenarušovala program souboru.

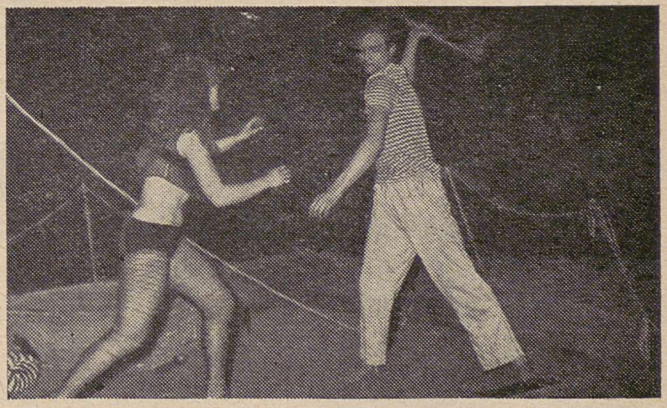
8. Jestliže soubor neplní svoje povinnosti vůči Sdružení, může jej krajský výbor Sdružení vyškrtnout.

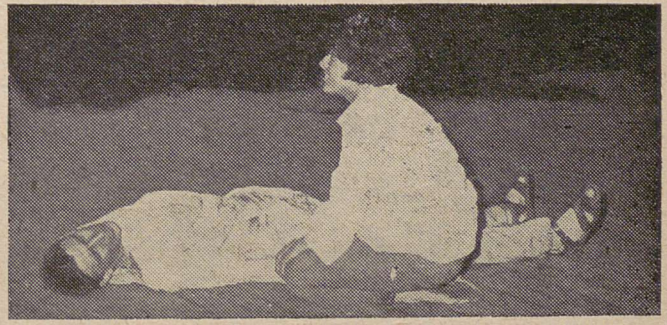
O hospodářském zajištění činnosti Sdružení návrh píše:

1. Činnost souborů je zajišťována z prostředků zřizovatele. Soubor schvaluje na své podzimní členské schůzi plán činnosti a rozpočet na příští rok, který předkládá zřizovateli k projednání a schválení.

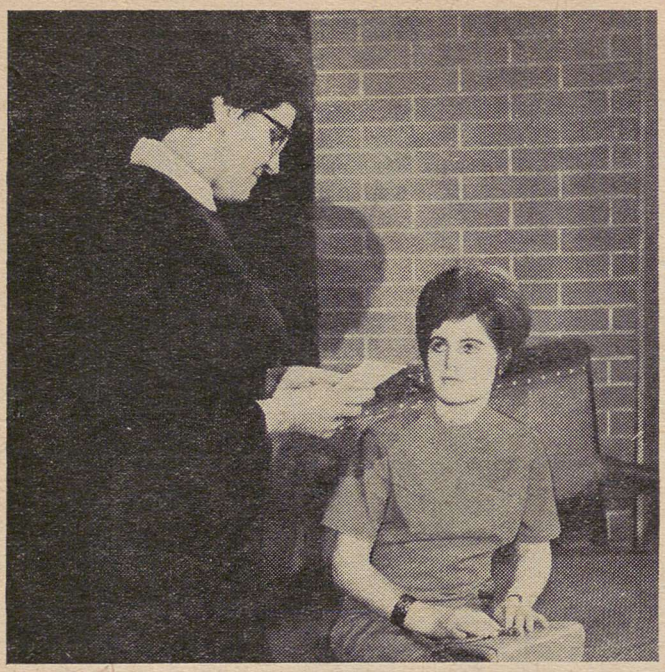








Tento článek ilustrují snímky z představení nejvyspělejších souborů Severočeského kraje: M. Schisgal: A co láska? (Studio KO-SA), M. Doyle: Signál k vraždě (D-Studio), S. Mrožek: Tancovačka (KO-SA), I. Raos: Ludníkům se vaří krev (Děčín) a A. de Stefani: Jako ta myš (Setuza Ústí).



V příjmech souboru je zahrnuto 30 % výtěžku z členských příspěvků. Dalších 30 % výtěžku odvádí soubor okresnímu výboru Sdružení a 40 % výtěžku krajskému výboru Sdružení. Za hospodaření dle schváleného rozpočtu odpovídá výbor souboru svému zřizovateli.

2. Činnost okresního a krajského výboru Sdružení je zajišťována ze sdružených prostředků na kulturní činnost a z podílu na výtěžku členských příspěvků. Okresní (krajský) výbor předkládá v podzimním termínu návrh plánu činnosti a návrh rozpočtu na příští rok kulturní správě příslušného ONV (SKNV) k projednání s okresními (krajskými) orgány zřizovatelů. Za hospodaření dle schváleného rozpočtu odpovídá okresní (krajský) výbor Sdružení kulturní správě příslušného ONV (SKNV), které předkládá čtvrtletní výkazy o hospodaření. Kulturní správa příslušného ONV (SKNV) vykonává funkci revizního hospodářského orgánu nad hospodařením okresního (krajského) výboru Sdružení.

3. Doplňkem schváleného rozpočtu mohou být dohody o bezplatném využívání místností, inventáře, dopravních prostředků apod., případně o bezplatném zajišťování administrativních prací.

Tyto dohody uzavírá:

a) soubor se svým zřizovatelem

b) Okresní (krajský) výbor Sdružení s kulturní správou příslušného ONV (SKNV) nebo s okresními (krajskými) orgány zřizovatelů.

Jaké budou další osudy severočeského experimentu, nelze v tuto chvíli ani odhadnout. Pokládám za klad, že se po diskusi ve východočeské Pochodni začalo diskutovat také v Severočeském kraji, že se vůbec začíná o řízení amatérského divadla nejen mluvit, ale že dochází i ke konkrétnímu jednání. Vidím v tom důkaz, že existují možnosti, jak v amatérském divadelnictví překonávat lhostejnost, nedůvěru a nezájem, které se v myslích jeho pracovníků ze známých příčin uhnízdily.

KAREL ROUBÍK

Podstata divadelní hry není samozřejmě její „holý" obsah nebo „holá" myšlenka — ale úhrnná struktura. Této struktury staré hry se nová inscenace může zmocnit jen tehdy, jestliže její jednotlivé složky — významově svázané s časem, prostředím, zkušenostmi a konvencemi minulosti — vyjádří složkami, které jsou schopny zprostředkovat tytéž nebo analogické významy dnes. V tom se úloha inscenátora podobá úloze překladatele, který, pokud chce rovněž získat podstatu originálu, převádí nikoli jen slova, ale i jejich podmíněné a konkrétní významy: neobtiskuje otrocky věty z jednoho jazyka do druhého, nýbrž vytváří dílo, které bude mít pro dnešního konzumenta týž úhrnný význam, jaký měl originál pro tehdejšího konzumenta.

Muž, který vybraně pojídá rybu — to může být dokonalá studie, jak by ji etudově předvedl herec Stanislavského školy. Muž, který vybraně pojídá „neexistující" rybu — tedy pracuje s imaginární rekvizitou — to může být perfektní výstup třeba čínského mimického divadla. Muž, který v nesnesitelném hladu rve a polyká podrážky svých bot — to může být efektní variace řekněme na londonovské téma. Ale hladem umírající muž, který pojídá svou botu, když si ji napřed uvařil a naservíroval, tak vybraně, jako by to byla speciální lahůdka v prvotřídní restauraci — to je klasický výstup absurdní.

JAN GROSSMAN

TĚŽKOSTI SE SOUTĚŽÍ

Letos končí první ročník dvouleté soutěže amatérských divadelních souborů. Už v průběhu se objevila celá řada vážných otázek, které je nutno řešit a z nichž řada je pravděpodobně neřešitelných. Myslím, že je potřeba zcela otevřeně na to upozornit a navíc si položit i základní otázku o oprávněnosti, regulérnosti a konečně i objektivním smyslu celé soutěže.

V těchto poznámkách mi nejde o výčet všech problémů soutěže, není na to ani místo. Chci se soustředit jen na základní problém týkající se smyslu soutěže a dvě další otázky, které pokládám za dost ožehavé. Přitom dobře vím, že je ještě nejméně půl tuctu dalších otázek, ke kterým by bylo možno hovořit.

Problém číslo jedna:

Jestliže amatérská divadelní činnost nemá význam jen produkční, ale objevují-li se výrazně další významy v oblasti psychologické, společenské, etické, ve využívání volného času, v rekuperaci atd., to všechno bez ohledu vznikne-li umělecké dílo nebo ne, pak vlastně celá soutěž, která se zaměřuje výhradně na hodnocení inscenačního výsledku, se soustřeďuje toliko na jedinou oblast významu amatérské divadelní činnosti, která ne vždy je tím nejdůležitějším. V soutěži totiž velmi nejednotné poroty porovnávají toliko inscenační výsledky a do vyšších kol posílají obvykle ty soubory, jejichž inscenace se tu víc, tu méně blíží uvědomělému usilování o umělecký tvar. Všechno ostatní zůstává stranou a není v lidských silách to posoudit, ani pro to najít hodnotící kritéria. V této obecné rovině se tedy ukazuje značná problematičnost soutěže vůbec.

Problém číslo dvě:

Abstrahujeme-li od shora uvedené obecné roviny, vzniká další, dle mého soudu neřešitelná otázka, totiž souměřitelnosti hodnot. Plasticky to ukáže tento příklad: porota Severomoravského kraje měla porovnávat na krajské přehlídce tyto inscenace — Smočkovo Bludiště a Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, adaptaci Macháčkových Ženichů, Těžkou Barboru, prvotinu Pavla Dostála Případ Grendwal, Jeppeho z vršku, Hru o lásce a smrti, Paní z námoří, Křižovatku svědomí, Osm žen, Jedničky má papoušek a Zločin úctyhodných. Bylo by to absurdní, i kdyby všechny inscenace byly vynikající, stejně jako je to absurdní, když každá přináší nějaký zajímavý prvek, tu dramaturgický pokus o samostatnou práci, tu zajímavou práci s dětmi, tu stylotvorný pokus o crazzy komedii, tu nepochopení režiséra, ale dobrý herecký výkon, abych uvedl jen některé. Jen v jediném případě šlo o inscenační výsledek, který měl rysy uměleckého díla a svou celkovou úrovní převyšoval ostatní. Ale k tomu není třeba soutěže. Vždycky se najde v okresích, v krajích, případně v republice několik inscenací, které jsou něčím zajímavé. Tyto inscenace se pak obvykle soutěž nesoutěž setkávají na různých festivalech a přehlídkách. S jejich tvůrci je možno diskutovat, souhlasit či polemizovat s nimi, ale nikdo není nucen srovnávat nesrovnatelné a stanovovat pořadí. Jsem přesvědčen, že ani amatérské inscenace nejsou sportovně měřitelné.

Problém číslo tři:

Kvůli tomuto problému vlastně své úvahy píši. Existuje totiž u celé řady souborů velmi zajímavá a plodná spolupráce s profesionálními umělci. Někde jde o dlouhodobý stálý kontakt, jinde o spolupráci ojedinělou. Někde je to pomoc na vnějších tvarech inscenace-výprava. Nejčastěji je to spolupráce profesionála na režijním vedení souboru. Objevují se i významné spolupráce při hereckém ztvárnění některé hlavní postavy hry profesionálním hercem. Tam, kde jde o vážnou práci profesionálního umělce na kterékoliv složce amatérské inscenace, dochází k tomu nejlepšímu, co vůbec může existovat. Ochotníci se dostávají do styku s poučenou uměleckou tvorbou, stávají se jejími svědky, mohou poznat její náročnost, pracnost a mohou z vlastní zkušenosti pozorovat zrod uměleckého díla. To je přece to nejkrásnější, co lze při amatérské divadelní činnosti poznat. Obvykle pak profesionální umělec takto vážně se souborem amatérů pracující ovlivní v tom nejlepším slova smyslu výslednou inscenaci. Podíl tohoto ovlivnění je však na první pohled různý například při spoluúčasti profesionálního výtvarníka. Jiný u režiséra a jiný při spolupráci herecké. Vzpomínám v této souvislosti několikaletou spolupráci výtvarníka Antonína Vorla s brněnskými Skřivany, rozsáhlou režijní a pedagogickou práci Kamila Marka s olomouckým Studiem, Milana Fridricha s Divadelním studiem Julia Zeyera v Českých Budějovicích. Karel Höger hrál se Svitavskými Willy Lomana ve Smrti obchodního cestujícího. V poslední době hraje titulní postavu Tartuffa s kosteleckými amatéry Martin Růžek. Smočkovy aktovky režíruje amatérskému souboru v Ostravě — Hrušově profesionální herec Státního divadla v Ostravě Alois Müller.

Stálo by za rozsáhlou studii, jak různé jsou jen ve shora vyjmenovaných případech přístupy profesionálních umělců ke spolupráci s ochotníky, při čemž ve všech těchto namátkou jmenovaných příkladech jde o spolupráci v tom nejlepším slova smyslu. Jak například Milan Fridrich si mohl jako režisér vyzkoušet s amatéry dramaturgickou oblast, kterou vlastní profesionální divadlo nedělalo. Jak ostravský herec režíruje Smočkovy aktovky, které jsou žánrově zcela odlehlé repertoáru kamenného divadla, v němž působí. Jak olomoucký herec několik roků pracuje se stále novými mladými lidmi a kolik jen talentů při této práci objevil. Co znamená Antonín Vorel pro inscenační styl brněnských Skřivanů. Jak zase zcela jinak působí přímá herecká spolupráce vynikajících českých herců, Karla Högra a Martina Růžka, v hlavních rolích amatérských inscenací.

Ale teď to přijde! Je soutěž a co s touto spoluprací? Už slyším námitky těch souborů, které nemají spolupráci s profesionálním umělcem, ať už proto, že ji nechtějí, nebo že nemají možnost ji mít. Už vidím malicherné spory, dopisy a nesouhlas. A tak, místo abychom usilovali o pochopení smyslu a podstaty amatérské divadelní činnosti, budeme se přít o to, jak přihlížet či nepřihlížet k profesionální spolupráci, abychom mohli sestavit žebříček prvního až třetího. Zdá se, že se objevuje další argument proti soutěžení. Argument, který velice souvisí se samou podstatou problému, že totiž soutěž, jakkoliv vymyšlená, vždy značně omezuje rozsah významu amatérské divadelní činnosti a pomíjí právě to specifické a zvláštní, co je v každém pokuse o uměleckou tvorbu a v případě amatérského divadla co je i mimo konečný výsledek této tvorby. Jsem totiž přesvědčen, že nelze najít žádná rozumná kritéria pro hodnocení činnosti amatérských divadelních souborů, žádné body, branky, vteřiny. Jsem přesvědčen, že činnost a práce, stejně jako inscenační výsledky, jsou u každého souboru velmi osobité a zvláštní a velmi často vzájemně zcela nesouměřitelné. Stejně myslím, že nelze najít žádné rozumné měřítko pro míru pomoci profesionálních umělců, když jednou tato pomoc bude mít spíš vnitřní význam pro soubor žádnou porotou nepostřehnutelný, jindy se výrazně projeví na inscenaci, jindy bude v obojím působení a existují i případy, kdy se neprojeví vůbec. Měli bychom tedy spíš upustit od soupeření o prvé či páté místo, o žebříček, ale spíš hledat způsoby, jak umožnit přátelská setkání souborů s jejich výsledky práce — inscenacemi. V tom směru také už existuje řada přehlídek a festivalů, kde se setkávají zajímaví lidé, kteří mají rádi divadlo, a o to by snad především mělo jít.

Už v úvodu těchto poznámek jsem řekl, že pomíjím celou řadu dalších problémů (například rozdílné hospodářské možnosti, rozdílné technické možnosti, výběr a koncentrace amatérů, různé podmínky práce, organizační zmatky působící mimochodem nejedno nedorozumění). I tak jsem stále víc a víc přesvědčen, že soutěž divadelních amatérských souborů, soustředěná toliko na inscenační výsledek — a jinak koncipovaná být nemůže — je ze své podstaty přinejmenším problematická. Potvrzuje mi to zkušenost z dvou let probíhající soutěže a potvrzují mi to i zkušenosti zahraniční.

ZDENĚK KOKTA

Velikost jeviště nespočívá v jeho faktickém rozměru, v počtu čtverečních metrů, ale především v kvalitě, ve způsobu, jakým se s těmito metry zachází.

JAN GROSSMAN

TARAS KUŠČYNSKYJ ■ ETUDY

PRŮHLEDY
DIVADLO FAKTŮ

Marně se budeme na někoho zlobit, zeptá-li se nás, jaká vlna teď právě divadlo zastihla. Není to otázka demagogická ani naivní a nemusí to být ani všetečnost kritika, aby člověk čas od času sám nepřišel na otázku jistých vývojových souvislostí. Odkud a kam divadlo jde, včera, dnes. Kam směřuje? Myslím, že je možné nevšímat si takových otázek a tvořit klidně dál, bez ohledu na módy, prognózy a vlny. Ale nestane se vám někdy, že zatoužíte tak trochu zvednout hlavu a rozhlédnout se tou širou divadelní krajinou? Nebo ještě jinak, nestane se vám někdy, že se tak trochu zastavíte v tom proudu spěchajících, rozhlédnete se kolem a třeba i ohlédnete dozadu? Myslím zkrátka, že je docela rozumné, snaží-li se někdy člověk určit z vlastního stanoviště světové strany. Nejen proto, aby případně nezabloudil, snad to může být dobré, aby poznal sám sebe, svou sílu a své slabosti.

Nechť je mi tedy dovoleno na tomto nepatrném prostoru položit otázku, která by snesla studii, neřku-li knihu. Ta otázka už vlastně byla vyslovena: kde jsme?

„Začít a skončit je možno kdekoliv, neboť jsme neuzavřeli smlouvu s vítězstvím, ale s bojem.“ Necituji tuhle větu jenom proto, že je sama o sobě krásná, ale i proto, že pochází z knihy, kterou bych v této souvislosti nerad opomenul. Jmenuje se Kde život náš je v půli se svou poutí. Napsal ji litvínovský autor daleko od intelektuálských hvozdů pražských. Jmenuje se Josef Jedlička.

Když už jsme u literatury, vezměme ještě jeden příklad. Prózy Vladimíra Párala: Veletrh splněných přání a Soukromou vichřici. Jak se do těchto děl dostal život? Byl do nich vtěsnán pomocí krásných příběhů, sytě vykreslených charakterů? Líčení, popisy? Nic takového. Přítomnost, zmechanizovaná a ubolená, vystupuje v románech jako panel, jako součást lidského „já“ každé postavy. Postavy a skutečnost jsou prostoupeny. Dnešek, to jsme my a my jsme dnešek. Postavy promlouvají jazykem novin, jejich činnost prostupují útržky rozhlasových zpráv, do intimních setkání proniká fakt každodennosti.

Páralova Soukromá vichřice se filmuje a mohli bychom snadno přejít k dalším důkazům z filmu, citovat Formanovy filmy, Chytilovou atd.

Vraťme se k divadlu. Jaká je tu souvislost?

Heslo „divadlo faktu“ má dnes ve světě svůj konkrétní pojem. Představuje typ dramat, která stylizovaně reportážní formou shromáždí určitá fakta. Hlavní není dramatická skladba, smyšlený příběh, ale skutečné události, které se přenesou na jeviště. Jednou to může být třeba život Kennedyho, jindy světoznámého fyzika J. R. Oppenheimera. Patří sem třeba Weissovo Přelíčení nebo Hochhuthův Náměstek. Řada je poměrně dlouhá a zvětšuje se, neboť, jak se ukázalo, diváci se o něco takového zajímají, v Londýně, v Paříži, v Praze.

Je inflace slov. Slova ztrácejí svůj význam, už dávno se nekryjí se svým původním smyslem, říkáme něco jiného než myslíme. To nám nemilosrdně, v určité své etapě, odhalilo už absurdní divadlo, řečeno naivně a pro názornost schematicky, předcházející divadelní vlna. Když už tedy víme, že slov je mnoho a byla tolik zneužita, přestáváme ctít slovo. Vítězí pantomima, která je beze slov. Vniká na jeviště skutečná realita, v padesátých letech bychom řekli „život“ a znělo by to hrozně pokrokově. Dnes proniká realita na jeviště jako fakt, někdy v podobě biografie, jindy jako prvek jakési scénické montáže. Někdo může namítnout, že nejde o nic nového. Copak avantgarda se nepokoušela o něco podobného? Copak neznáme Piscatora, zapomněli jsme na určité období Brechtovo, na sovětskou avantgardu? Ne, nezapomněli. Jenže čas se nezastavil. Svět se proměňuje a proměňují se nejen dramatické konvence, ale i sama fakta života. Ostatně tentokrát se dostává fakt na jeviště, aby nás usvědčil ze lži, z nepravdy, z lhostejnosti. Fakt proniká do umění jako nástroj pravdy. „Cinéma-vérité“, francouzská nová vlna. Ale i tady byl přece už dávno předtím Dziga Vertov. Ano, byl, tak jako byl Joyce a Proust. Dost. Neshledávejme další příklady, není na to místo. Zůstaňme u napovězeného problému, u napovězené situace dnešního divadla.

Není myslím náhodné, že Páral píše svou Soukromou vichřici zhruba v téže době jako Alena Vostrá hru Na koho to slovo padne. Nejde o srovnání, nýbrž o společné klima. K tomu patří i celý Činoherní klub. Divadlo, které je dnes svrchovaně přitažlivé právě proto, že nechává skutečnost pronikat na jeviště v neučesané podobě. Ne sice v podobě reportážního faktu, ale v podobě živé, aktuální myšlenky, vyjádřené bravurní hereckou komediálností. V Schormově režii Dostojevského, v Menzelově Mandragoře, dílem Smočkovým i Kačerovým. Zajímavost není určena datem vzniku hry, ale datem vzniku inscenace. (Aktuálnost není současný kostým, ale současná myšlenka. Najdeme-li ji. V Shakespearovi nebo Tylovi, to je úplně jedno.)

Kde jsme tedy? Jsme uprostřed cesty, rozhlédneme-li se, zahlédneme na ní i souputníky z jiných uměleckých oborů. Jaká je to cesta? Myslím, že se vyznačuje dvěma rysy: za prvé — snaží se najít pro divadlo ztraceného, nebo lépe, lhostejného diváka. Za druhé — je to cesta, která vede pryč od politické fráze, pryč z náručí abstraktních tezí, dál od planého filosofování: k holé pravdě našeho světa. Kdy tuto cestu opustíme, abychom se vydali jinudy? Kdoví, snad už zítra nebo pozítří . . .

Aleš Fuchs

PROBLÉMY NEJENOM NAŠE

Začíst se do zahraničních časopisů, které se zabývají otázkami amatérského divadla a přinášejí vedle různých úvah, teoretických článků i praktických rad také zprávy o činnosti a výsledcích práce jednotlivých souborů a scén, o jednotlivých představeních i různých přehlídkách, soutěžích, festivalech atd., je pro nás věc zajímavá i poučná.

Ať už jde třeba o britský měsíčník amatérských divadelníků „Amateur Stage" nebo o časopis „Toneelecho", orgán belgického Národního vlámského křesťanského divadelního svazu, či jiný belgický časopis, „Notre Théâtre", čtvrtletník Národní federace katolických divadelníků, ať je to například „Die Volksbühne", oficiální orgán Ústředního svazu švýcarských lidových divadel, italský, již 45. rok vycházející časopis „Controcorrente", nebo „Arts — Cheminots", dvouměsíčník uměleckého svazu francouzských železničářů, či „Les feuilles volantes de l'ACTA", bulletin Kanadské asociace amatérského divadla, nebo kterýkoliv jiný časopis toho druhu, všude se setkáváme s řadou důkazů, že vedle různých specifických problémů, daných současným stavem, historickými tradicemi a objektivními i subjektivními podmínkami činnosti a rozvoje amatérského divadelnictví v té které zemi, jsou zde určité, dalo by se říci do značné míry obecné problémy, jež jsou v podstatě společné amatérskému divadlu kdekoliv na světě.

OTÁZKA ŘEMESLA

Vezměme například otázku herecké techniky, jevištní řeči, pohybu na scéně, výpravy, rekvizit a osvětlení, atd., atd. Ze stránek zmíněných časopisů je jasně vidět, že se se znalostí divadelního řemesla musí vypořádat každý amatérský divadelní soubor kdekoliv na světě, chce-li rozvíjet opravdu tvůrčí práci, chce-li dělat opravdové umění. Veliká pozornost je proto věnována otázce školení amatérských divadelníků, režisérů, herců, výtvarníků, osvětlovačů a jiných spolutvůrců jevištního díla. Nejenže na stránkách časopisů se objevují články nebo i celé seriály a cykly článků (hlavně v „Amateur Stage", ale i jinde), které ukazují cestu k uchopení a řešení různých problémů divadelní tvorby, ale amatérské soubory a jejich organizace, a to buď samy nebo ve spolupráci s různými institucemi, pořádají nejrůznější kursy, semináře, školy a jiné formy školení, které mají amatérské divadelníky vyzbrojit teoretickými a praktickými znalostmi a naučit je zvládnout divadelní řemeslo. Například v Anglii, v Belgii, ve Francii i jinde jsou pořádány celé řady kursů a škol, a to nejen pouze všeobecného rázu, ale často již i velmi specializované, jako třeba letní škola amatérské opery v Riponu, kde v rámci praktických cvičení účastníci nastudovali 1. scénu z 2. aktu „Evžena Oněgina" a 4. akt „Figarovy svatby". V Anglii jako stálá forma metodické pomoci amatérským souborům existuje instituce divadelních poradců a jsou vyvíjeny snahy, aby takovéto poradce pro otázky divadla měla každá místní instituce pro kulturu a výchovu; vyslovila se pro to i sama ministryně umění Jennie Leeová ve svém projevu na konferenci Britské asociace dětského divadla loni v dubnu v Londýně. Kromě toho tam amatérskému divadlu značně pomáhá i rozhlas a televize: Pod názvem „Divadelní klub" vysílal rozhlas BBC již celou řadu instruktivních pořadů, mj. o tom, jak vybírat představitele jednotlivých rolí, jak organizovat zkoušky, jak vybrat a inscenovat dobrou hru pro mládež apod. Televize BBC vysílala desetidílný seriál pod názvem „Uvádíme hru", ve kterém za účinkování členů amatérského souboru „Teddington Theatre Club" bylo názorně předvedeno nastudování hry Andre Obeye „Noah" od první schůzky souboru s prvním seznámením s hrou až po závěrečnou kostýmovou zkoušku. Televizní společnost ITV zase připravila pro divadelní amatéry seriál záběrů ze zkoušek různých her v profesionálních divadlech i amatérských souborech, ve kterém bylo možno mj. zhlédnout zkoušku nové hry v Královské Shakespearově společnosti, zkoušku Euripidových „Trojanek" připravovaných jedním studentským souborem, zkoušku na vánoční představení „Ostrova pokladů" v londýnském Mermaid Theatre, atd.

V různé podobě se tu objevuje také — i u nás často diskutovaný — problém poměru a vztahu mezi profesionálními divadly a amatérskými soubory. Ve výrazné zkratce vystihl jádro tohoto problému Holanďan Piet Cleveringa, předseda Mezinárodní asociace amatérského divadla (IATA) na jejím VII. kongresu v Monte Carlu, když řekl: „Divadlo není napodobování, nýbrž tvoření, a jestliže amatérské divadlo žije svým vlastním životem, pak najde své pravé určení." A s tím ve větší či menší míře souvisí — také i u nás mnohokráte diskutovaná — otázka činorodé pomoci profesionálních herců a divadelníků vůbec amatérským divadelníkům. Nejen v SSSR, kde řada profesionálních herců se přímo pyšní tím, že začínali jako ochotníci a kde spolupráce profesionálních divadel s amatérskými soubory je víceméně běžnou věcí, ale i v jiných zemích se v tomto směru něco děje, jak o tom svědčí zmínky v časopisech. Snad jako dva příklady za mnohé jiné tu stojí za to uvést známou anglickou dramatickou umělkyni Sybille Thorndikovou, která přes své vysoké stáří nevynechá jedinou příležitost, aby nepřišla mezi ochotníky, nebo francouzského herce Jeana Vilara a jeho aktivní účast třeba při mezinárodním festivalu amatérského divadla v Monaku.

V různých zemích věnují amatérští divadelníci značnou pozornost i otázkám různých forem divadla a scény, jak to dokazují nejen různé články a diskuse na toto téma v jejich časopisech, ale i zařazení tohoto problému na program různých kursů a konferencí. Diskutuje se o tradičním divadle proscéniového typu, o jeho výhodách i nevýhodách, a přitom se pozornost obrací například také k divadlu pódiového či arénového typu, o němž se dosti do šíře rozepsal třeba E. C. Hill v časopise „Amateur Stage" a jehož problematika byla zařazena i do programu jednoho z loňských kursů pro amatérské divadelníky v Londýně. Belgický časopis „Notre Théâtre" zase před časem otiskl obsáhlý článek pod názvem „Lék na mnoho těžkostí? — Od obdélníku ke kruhu aneb Kruhové divadlo", v němž se jeho autor Maurice Deflandre, předseda Národní federace katolických divadelníků, dosti podrobně zabývá otázkou kruhového divadla (i z historického hlediska) a doporučuje právě tuto formu větší pozornosti amatérských divadelníků.

OTÁZKA REPERTOÁRU

Diskutuje se o něm z různých hledisek a aspektů, při čemž jsou brány v úvahu nejen například otázky diváckého zájmu či nezájmu o tu nebo onu hru, případně o ten či onen žánr nebo divadelní formu, ale především také otázky národního kulturního dědictví a jeho rozvíjení, otázky klasiky a avantgardy, otázky kulturního a výchovného poslání divadla a jiné a jiné.

Co se kde hraje?

Podívejme se například na závěrečné kolo národní soutěže v divadelním umění, uspořádané uměleckým svazem francouzských železničářů, do kterého se dostalo sedm amatérských souborů (3 z Paříže a 4 z provincií). Hrály se tyto hry: Syngův „Stín rokliny", „Durandela" od André Ransona, „Psáno na písku" od B. Valleja, Cocteauův „Orfeus", Kleistův „Rozbitý džbán", „Klíč od truhly" od M. Boriase a Yeatsovy „Stíny nad mořem". Z různých zpráv o činnosti souborů na soutěži zúčastněných vyplývá, že amatérští divadelníci z řad francouzských železničářů nezůstávají jen u her francouzských autorů, ať už klasických či moderních, ale věnují pozornost hrám i cizích autorů, a že se pouštějí i do úkolů značně náročných, jako je třeba Shakespearova „Bouře".

V Anglii a ve Skotsku zase na velmi četných místních, oblastních či národních přehlídkách a festivalech, jež tam jsou každoročně pořádány, sice většinou převažují hry anglických autorů, a to jak starších, tak i hlavně soudobých, od her Bena Jonsona, Sheridanových a Shakespearových až třeba po známou „Miloučkou válku" a spousty soudobých her u nás zcela neznámých. Přesto však i zde najdeme v repertoáru jednotlivých souborů dosti her cizích autorů, a to nejen například Sofoklovu „Lysistratu" nebo Rostandova „Cyrana z Bergeracu" či Čechovova „Strýčka Váňu" nebo „Višňový sad", nejen Holbergova „Jeppeho z vršku", Goldoniho „Vějíř" či Dostojevského „Bílé noci", ale i Brechtova „Dobrého člověka ze Sečuánu" či jeho „Matku Kuráž", Wilderovo „Městečko" či „Šťastnou cestu", Albeeho „Americký sen" a „Kdo se bojí Virginie Woolfové?", Dürrenmattovy „Fyziky" i Ioneskovu „Lekci" či „Plešatou zpěvačku" nebo Mrožkovy „Trosečníky".

Italské amatérské soubory se zase samozřejmě hodně orientují na italskou dramatiku, avšak v jejich repertoárových listinách a v programech různých přehlídek vedle her Goldoniho, Testoniho, Pirandella, E. de Filippo, D'Alessandra a jiných italských autorů najdeme i Molièrova „Šibalství Scapinova", Čechovovu „Labutí píseň", Brandonovu „Charleyovu tetu", „Hluboké kořeny" od Usseaua a Gowa, „Všichni moji synové" od Millera, Wilderovu „Šťastnou cestu" a jiné.

V mnohem větší míře než u nás lze v amatérském divadelním hnutí v řadě západních zemí pozorovat značně se rozvíjející snahy o vlastní repertoár, vytvářený z her psaných přímo pro amatérské scény, a to buď přímo členy amatérských souborů, nebo jinými autory, kteří s amatérským divadlem spolupracují. Tak třeba v Anglii je ročně pořádána řada amatérských divadelních přehlídek, festivalů a soutěží, na nichž jsou uváděny pouze nové původní hry (ve velké míře jednoaktovky) a Umělecká rada tam každoročně uděluje peněžitou cenu za hru, jež znamená nový přínos v divadelní tvorbě. Soutěže na nové divadelní hry pro amatérské divadlo se pořádají například i na Novém Zélandu. V Belgii byla vypsána zvláštní cena pro amatérské soubory za první uvedení původní hry, jejímž autorem je jejich člen. V Kanadě jdou v tomto směru ještě dále: tam si amatérské divadelní hnutí vzalo přímo za svůj úkol přispět svým dílem k vytvoření kanadské dramatiky a velmi se snaží uvádět na scénu především nové hry kanadských autorů.

Jistě zajímavé je i to, že v různých zemích se ochotníci nezaměřují pouze na činohry, nýbrž uvádějí i pantomimy a balety, zpěvohry, operety a opery — a v poslední době i tak módní muzikály, případně muzikálové úpravy známých činoher. Někde, například v západním Německu, věnují ve větší míře pozornost i kabaretu. Zajímavý v tomto směru je článek, který před časem otiskl svazový časopis západoněmeckých ochotníků „Der Volksbühnenspieler" pod názvem „Dnes o kabaretu".

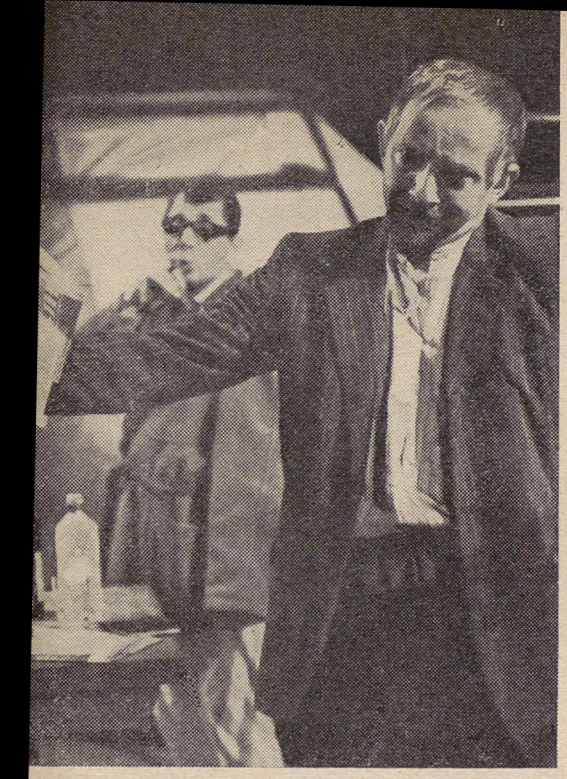
B. E. SVOBODA

obrazová bilance patnácti let

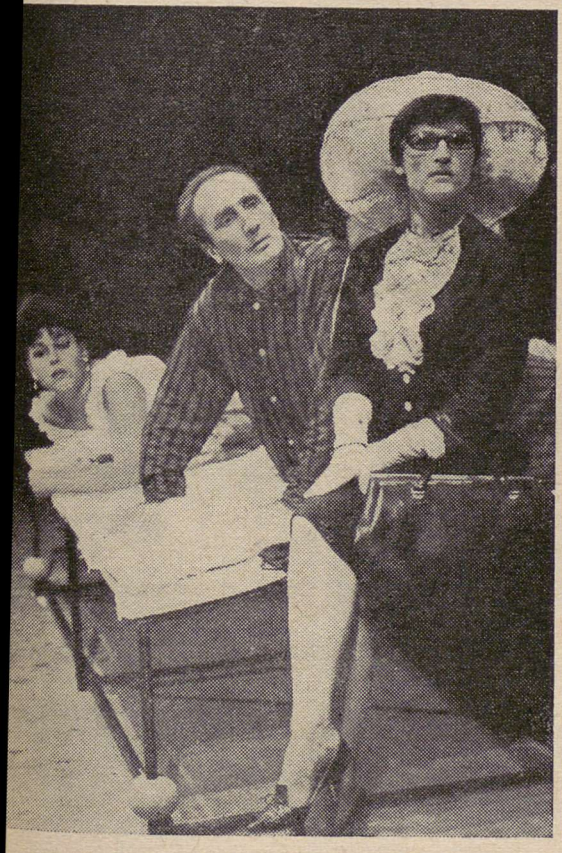
Vlastně je to strašně jednoduché: film se vloží do aparátu a pak se už jen cloní a zaostřuje. Exponovaný film se vyvolá, ustálí, vykoupe v tekoucí vodě a usušený vloží do zvětšovacího přístroje, exponuje, vyvolá, ustálí, vykoupe a usuší na sušičce. Tenhle stereotyp by mohl být vlastně k uzoufání jednotvárný, kdyby ...

Kdyby za každým tím obrázkem nebyl kus života, lidské práce, nadějí i zoufání, vítězství i proher, jedním slovem fotografický záznam divadelního představení. Jenže ony fotografie, které právě odskakují od horké leštičky, jsou záznamy velmi specifické: nesou ve svých černých a bílých partiích dokumentaci patnácti poválečných let amatérského divadla v Československu.

Onen muž, pohybující se s jistotou rudolfínského alchymisty po svém království temné komory, je dobře znám amatérským divadelníkům od Chebu až ... až po všechna místa malých a velkých festivalů a přehlídek, kolik jich jen u nás každoročně máme. Jméno Karla Mince patří k těm mála, za nimiž se nemusí sáhodlouze vykládat: „Víš, to jen ten, jak



Vlevo z plzeňské inscenace Borchertovy hry Venku přede dveřmi, nahoře z budějovického Starosty, dole Mučednictví Petra Oheye (Skřivani Brno) a vpravo Jan Tříska v jedné ze svých prvních ochotnických rolí — Honza v Klicperově Potopě světa.



loni v Hronově . . .“ Ano, loni, předloni, před pěti, deseti, patnácti léty. Jak ten čas běží, jakou proměnou prošlo za těch patnáct let amatérské divadlo! Vždyť i ohyzdný domek, stínící Jiráskovo divadlo v Hronově, se podařilo za těch patnáct let odstranit! Tak rychle ten čas běží! Všechno se mění, styl, výprava, herci, hry, obecenstvo. Jenom Karel Minc je vždycky stejně opálený za svým aparátem, ať se objeví za oponou nebo v prvé řadě mezi diváky, na úpatí schodů k divadlu, na plovárně . . .

Proč právě amatérské divadlo?

Kdopak dneska, po tolika letech práce, ví, jak to začalo. Nejspíš proto, že profesionální divadlo mělo vždycky spoustu publicity. Písemné i obrazové. A kromě těch stálých divadel profesionálních žily desítky, stovky a tisíce souborů v anonymitě. Pracovaly za těžkých podmínek, po večerech, ve volných chvílích, se spoustou osobních obětí. A jen málo bylo vyvolených, které se dostávaly na národní přehlídky (kdysi) nebo na Hronov. Zachytit tohle všechno, tu radost, jakou soubor má, když je vítán na schodech Jiráskova divadla . . . od toho tu býval a stále ještě je Karel Minc.

A za ta léta jsou těch fotografií tisíce. Chronologicky seřazené na černých papírech. Vedle sebe tu leží: Hronovy, Krnovy, Svitavy, Jindřichův Hradec, Písek, Mariánské Lázně, Ústí nad Labem a hned zase loutkářská Chrudim. Tváře, inscenace, vzpomínky.

Vzpomínáš . . .? Samozřejmě. Tenhle — vidíš, ten už léta hraje v oblastním divadle, tahle je dneska ve Vinohradském, a na téhle fotce je Jan Tříska ve vojenském, to byl tenkrát v porotě Krnova, taky začínal jako ochotník ve škole, taky tu fotku někde mám . . . A tady, podívej, národní umělec Karel Höger, hraje s ochotníky ve Svitavách.

Vždyť je to kus života, nejen ochotnického. Na těch inscenacích, když na ně teď vzpomínáme, se promítá i vývoj celé společnosti posledních patnácti let. Antonín Zápotocký a Zdeněk Nejedlý mezi ochotníky. Nástup malých divadélek a proměna tradičního divadla. Tahle inscenace vyhrála na světovém festivalu v Monacu. Ne, tam jsem nebyl. A s touhle vyhrála „Ypsilonka“ v Göppingenu. Tam jsem taky nebyl. A tady vidíš olomouckou inscenaci, která přivedla do varu klidné Angličany.

Jenže tohle přece není mrtvý materiál, který by měl zůstat odsouzen do archivu. Je to kus zatraceně pohnutého života a odraz miliónů hodin, které amatérští divadelníci ztrávili studováním oněch představení. Ať už výsledek byl jakýkoliv, nikdo mu neupře snahu něco dobrého dát divákům a tvůrcům něco víc, než jen koníčka. Co s těmi fotografiemi, které patří k našemu dnešku právě tak, jako snímky z Činoherního klubu či Divadla za branou, nebo jako záběry z Orlické přehrady? I amatérské divadlo je dnešek, stejně jako „Embéčka“, televizory a problémy s pražskou dopravou.

A tu, nad horou fotografií, které jsou kusem života amatérského divadla stejně jako Karla Mince, říká jejich autor: „Nachystal jsem je do knížky. Myslím, že by byla zajímavá.“

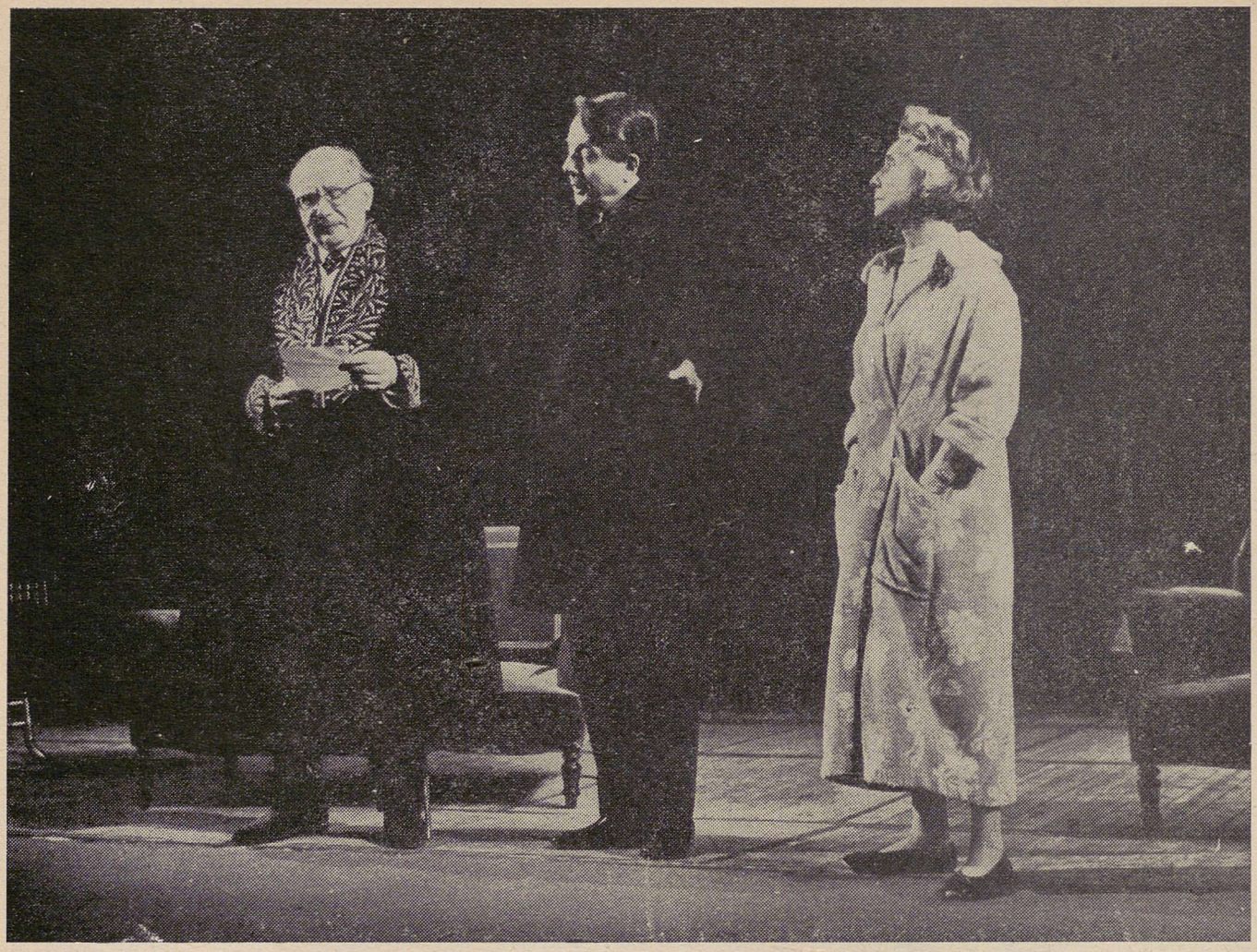
A potřebná, myslím si já. A vzpomínám na všechna slova uznání, kterých se v poslední době dostalo našemu amatérskému divadlu na mezinárodním fóru. I na přečetná přání divadelníků z Francie, Belgie, NSR, Švédska, Anglie, ale i Japonska, Austrálie, abychom jim poslali nějaký propagační materiál o našem divadle, které má dobrý zvuk daleko za hranicemi.

Já vím, že tančit obkročák v kroji je efektnější, než hrát Mrožka, Sachse nebo Kästnera. Myslím si však, že hrát dobře divadlo, aby sneslo mezinárodní, ba světová měřítka, je taky kus práce, kterou bychom měli umět propagovat a — prodat světu.

A tak odkládám probírku patnácti léty amatérského divadla pozorně zpět na místo s přáním, aby se tyhle fotografie brzy změnily v úhlednou publikaci. (Snad se to podaří, když vycházejí dílka zabývající se desátým výročím Horních Kotěhůlek. Vydáno péčí . . . krajského nakladatelství v . . .).

Přál bych to především našemu amatérskému divadlu.

JIŘÍ BÍLÝ



IONESCO

od nejmenšího divadla k největšímu

Divadlo Eugèna Ioneska se zrodilo před patnácti lety v malém temném sále v Latinské čtvrti, v sále nazývaném „Les Noctambules“ (Náměsíčníci). Před návštěvníky — kritiky a spisovateli — se zvedla opona a odkryla „anglický buržoazní interiér, s anglickými křesly, v nichž anglický pan Smith kouřil anglickou dýmku u anglického krbu . . .“ Ticho, které tam vládlo, se zdálo být také anglické, avšak nástěnné hodiny, také anglické, odbily 17 úderů a paní Smithová srovnala jejich ručičky a řekla prostě: „Hleďme, ono je už devět hodin.“

Tak debutovala Plešatá zpěvačka, která po dlouhou dobu zůstávala symbolem anti-hry, symbolem avantgardy, což byl požitek jen pro velmi malý počet diváků. Jestliže André Breton a Tristan Tzara shledávali v této neobyčejné zpěvačce akcenty toho, co pokládali za pokračování svých vlastních surrealistických her, většina diváků měla pouze dojem groteskní frašky, ve které nikterak nešlo o zpěvačku, a tím méně už o plešatou zpěvačku.

V říjnu při zahájení poslední pařížské divadelní sezóny ohlásila ve velmi krátkém časovém odstupu tři pařížská divadla Ioneska. V prvním se hraje nezničitelná Plešatá zpěvačka (už deset let ji uvádí Théâtre de la Hachette, navštěvované cizinci jako Eiffelka), druhé je Théâtre de Poche, které připravilo představení ze tří nejkratších Ioneskových her. V Théâtre de l'Odéon hrají Ioneskova Nosorožce, od jehož vzniku se datuje názor, že se u autora projevuje uvědomění, které lze charakterizovat jako politické a dokonce jako protinacistické, ačkoliv Ionesco zatím napsal jedinou satiru na „nosorožectví“.

Nosorožectví je myšlenkový proud, který se valí na nehybné obyvatelstvo, neschopné odporovat. „Moje hra,“ říká Ionesco, „je popis procesu zfanatizování ze zrození totalitarismu, který roste, šíří se, úplně mění svět, a to zajisté právě proto, že je totalitární.“ Přesto však v průběhu hry Ionesco nechává znovu diváka v prázdnotě . . . Ať si sám vybere. Ionesco nerozlišuje mezi tragickým a komickým. Tragické individuum se nemění: rozkládá se, je sebou samým, je reálné. Tak Nosorožec může být jak tragedií (tak s ním naložili v Berlíně), tak fantastickou bajkou — a právě tak jej uvádí na scénu Théâtre de l'Odéon Jean Louis Barrault.

MARIE-CLAIRE LE ROY

PŘELOŽIL EBS

Jean-Louis Barault ve svém „Petit Odéon“, nahoře záběr z Ioneskova Nosorožce.

WOLFGANG HILDESHEIMER RIVALOVÉ

RIVALOVÉ je veselohra, kterou napsal Wolfgang Hildesheimer, německý autor žijící ve Švýcarsku, podle první Sheridanovy komedie The Rivals. Sheridan byl autor, který bojoval proti sentimentalitě jejími vlastními zbraněmi. W. Hildesheimer, patřící do svazku předních absurdistů, sáhl po této hře, aby ji přizpůsobil očím a uším dvacátého věku. Podařilo se mu, patrně proto, že se trápí chirurgickými zákroky v dnešním citovém a společenském světě, přiblížit se svou adaptací klasické látky iluzívní podobě světa a lidí.

Upozorňujeme na tuto znamenitou a pro diváky vděčnou komedii naše soubory a aby si mohly o ní udělat určitější představu, připojujeme ukázku z textu hry v překladu Jiřího Stacha.

JIŘÍ FLÍČEK

PANÍ MALAPROPOVÁ Vy tedy chcete vstoupit do svazku manželského s mou neteří.

JACK Je to mé zbožné přání. Zatím jsem sice neměl to štěstí a nemohl jsem si vaši slečnu neteř prohlédnout, ale usiluji především o to, abych vyplnil přání svého jediného otce, a tím také přání vaše, milostivá paní, přičemž nezapomínám ani na okamžik, že vaše intelektuální úroveň je proslulá široko daleko.

PANÍ MALAPROPOVÁ Vy mi lichotíte, pane kapitáne! Posaďte se, prosím! *(Sednou si)* Ano, milý pane kapitáne, jen velmi málo mužů si dnes na ženě cení noblesního vzdělání ducha.

JACK Bohužel, milostivá paní, bohužel.

PANÍ MALAPROPOVÁ Všichni se honí za pomíjivou květinou pozemské krásy a nehledí na to, co se skrývá za ní.

JACK Bohužel. Ale nejsou tím vinny také ženy? Chtějí nám mužům připadat krásné a zapomínají kultivovat svou inteligenci.

PANÍ MALAPROPOVÁ Máte docela pravdu!

JACK A proto mi připadají jako ovocné stromy, které rovněž nenesou plody, dokud z nich neopadá nádhera květů.

PANÍ MALAPROPOVÁ Výborně, pane kapitáne! Jaká geniální dedukce!

JACK Jedině pomerančovník...

PANÍ MALAPROPOVÁ Správně! Vy víte opravdu všechno.

JACK Jedině pomerančovník a vy, madam, nesete plody i květy současně.

PANÍ MALAPROPOVÁ Vy lichotníku!

JACK Myslím to docela vážně, milostivá paní, smrtelně vážně.

PANÍ MALAPROPOVÁ Ale vraťme se k věci: přejete si prohlédnout objekt před svatbou?

JACK Není to nutné. Jen kdyby se náhodou naskytla příležitost...

PANÍ MALAPROPOVÁ Jistě víte o projektovaných eskapádách toho dítěte...

JACK Něco jsem zaslechl. Ale to není důležité.

PANÍ MALAPROPOVÁ Jste velice generózní.

JACK Všichni jsme byli jednou mladí...

PANÍ MALAPROPOVÁ To jste řekl opravdu krásně!

JACK ...a do určité míry ještě jsme. To všechno jí rád odpustím.

PANÍ MALAPROPOVÁ Pomyslete si, to hloupé děvče se zakouká do nějakého přivandrovalého poručíčka, jehož genealogie a reputace je pro nás španělskou vesnicí.

JACK Jistě nebude tak těžké vymluvit jí to.

PANÍ MALAPROPOVÁ Mně se to zatím nepodařilo. Lydie se bohužel stále víc vymyká ze sféry mého vlivu.

JACK Opravdu? To se divím.

PANÍ MALAPROPOVÁ Informovala jsem ji o propozici vašeho ctěného otce.

JACK A co vám to dítě odpovědělo?

PANÍ MALAPROPOVÁ Ignorovala mě a zůstala obstinátní.

JACK Prosím?

PANÍ MALAPROPOVÁ Nechce vás ani vidět!

JACK Nechce mě ani vidět? No, ještě není všem dnům konec.

PANÍ MALAPROPOVÁ To si říkám také, pane kapitáne.

JACK Máme opravdu mnoho společného, madam.

PANÍ MALAPROPOVÁ Rozhodně vyvinu energickou akci na kontrolu jejich korespondence.

JACK To bude velice rozumné.

PANÍ MALAPROPOVÁ Jeho poslední dopis mám u sebe. *(Vytáhne dopis)* Neznáte náhodou ten rukopis? *(Podá mu dopis)*

JACK *(si ho prohlíží)* Bohužel ne.

PANÍ MALAPROPOVÁ Přečtěte si to, pane kapitáne. Přesvědčte se sám o frigiditě toho subjektu!

JACK *(čte)* „Moje nejdražší!" — To je opravdu intimní oslovení.

PANÍ MALAPROPOVÁ Není to přímo impertinentní?

JACK „Tvoje poslední zpráva mě velmi zneklidnila." Co to bylo za zprávu?

PANÍ MALAPROPOVÁ Čtěte dál.

JACK „Vynořil se tedy nový sok."

PANÍ MALAPROPOVÁ To jste vy.

JACK *(čte)* „...sok, který se nadto honosí svým původem a společenským postavením."

PANÍ MALAPROPOVÁ Slyšíte? Sám akceptuje svou inferioritu.

JACK *(čte)* „Uklidňuje mě však vědomí, že moje Lydie se nedá ovlivnit takovými podružnostmi." Ten chlap má docela dobrý sloh!

PANÍ MALAPROPOVÁ Ty jemnosti asi odposlouchal od svých nadřízených.

JACK Patrně od svého kapitána.

PANÍ MALAPROPOVÁ Pokračujte, prosím.

JACK *(čte)* „Co se však týká té staré dračice, která tě střeží..." Koho tím myslí?

PANÍ MALAPROPOVÁ Koho? Mě!

JACK: Já nemám slov...

PANÍ MALAPROPOVÁ Představte si tu vulgárnost!

JACK Jak to ten mizera moh dotáhnout na důstojníka?

PANÍ MALAPROPOVÁ To si říkám také!

JACK To přece není džentlmen!

PANÍ MALAPROPOVÁ A s takovým člověkem by se to děvče spustilo!

JACK Musíme okamžitě něco podniknout.

PANÍ MALAPROPOVÁ Naštěstí ještě není pozdě.

JACK Kdyby ten padouch byl mým podřízeným, já bych s ním uměl zatočit!

PANÍ MALAPROPOVÁ Čtěte dál. Přijdou ještě horší věci.

JACK Kde jsem to skončil? Aha, u té staré dračice. *(Čte)* „...s tou si poradíme. Dračice, které štěkají, nekoušou. Hlavně když už nejsou mladé a štěkají tak složitým jazykem jako ta tvoje!" Tomu nerozumím.

PANÍ MALAPROPOVÁ Ten rošťák si tropí žerty z mého výraziva.

JACK To už zachází opravdu daleko!

PANÍ MALAPROPOVÁ Viďte? Ale ptám se: co dělat s děvčetem, které najde zalíbení v takovém člověku?

JACK To je vážný problém. Musíme postupovat chytře.

PANÍ MALAPROPOVÁ Jinak to ani nedovedu.

JACK Jistě, milostivá paní. Avšak... Troufl bych si navrhnout, abyste je nechala vyměnit ještě pár dopisů...

PANÍ MALAPROPOVÁ Ale pane kapitáne! To mi připadá indiskutabl!

JACK ...až se dohodnou na pokusu o útěk. Do té doby vypátrám, kdo je ten chlap, a včas útěk zmařím. Tím zesměšním jejího nápadníka a zároveň Lydii ukážu, jak jedná celý muž!

PANÍ MALAPROPOVÁ Je to trochu komplikované schéma, ale dobře promyšlené.

KAPITÁN Toho chlapa dám samozřejmě degradovat.

PANÍ MALAPROPOVÁ To od vás očekávám.

JACK A teď si myslím, že bych se na to děvče měl přece jen podívat...

PANÍ MALAPROPOVÁ Teď hned?

JACK ...abych věděl, co je v sázce, jak se říká.

PANÍ MALAPROPOVÁ Nevím, jestli dekorum dovoluje...

JACK Ale milostivá paní — jsem kapitán...

PANÍ MALAPROPOVÁ Přesto bych se nejprve ráda přesvědčila, zda je to v souladu s...

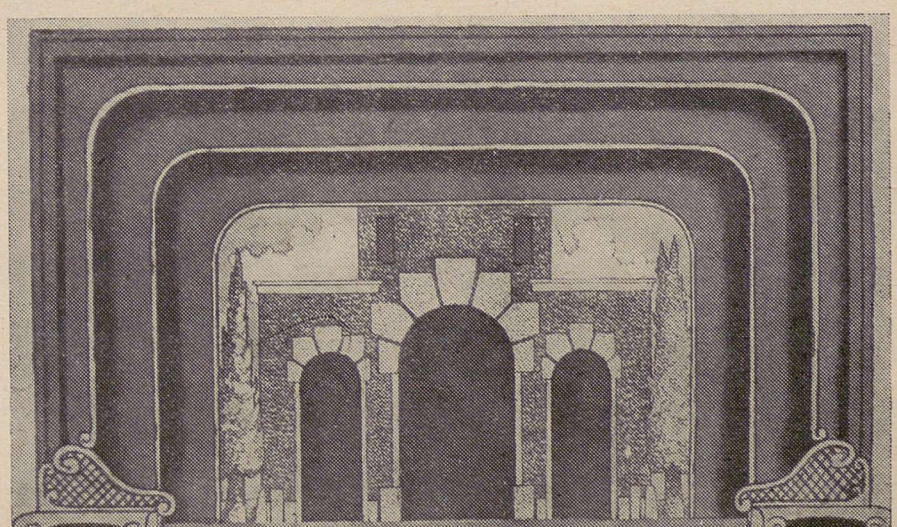
JACK ...a syn ctihodného Sira Anthonyho.

PANÍ MALAPROPOVÁ Ano, ano. Ale nevím, zda je zevnějšek mé neteře preparován pro takovou vizitaci.

JACK Je-li zevnějšek vaší neteře podoben vašemu, madam, není třeba ho preparovat.

PANÍ MALAPROPOVÁ Zavolám ji.

Návrh scény pro Divadlo S. K. Neumanna.



z praxe pro praxi

JAK SE DÁ DĚLAT VÝPRAVA

DNES PO DRUHÉ

Také tentokrát si budu všímat výpravy především z hlediska levné a celkem jednoduché výroby při samozřejmém respektování uměleckých požadavků a režijně výtvarné jednoty. V úvodním článku jsem psal o nejvíce užívaných dekoracích rámovaných, zhotovených z dřevěných rámů, které jsou potaženy plátnem a pomalovány. Dnes se uplatňují v nejrůznějších oborech nové a umělé hmoty a tak se jich docela logicky využívá i ve scénickém výtvarnictví. Nemusí to být vždy materiály docela nové, často jsou to hmoty dávno známé, jejichž použití ve scénografii je však teprve nedávného data.

Je důležité, aby scéna vyvolala v divákovi pravdivou odezvu — přitom nemusí být sama pravdivě popisná. Jinými slovy je potřeba využít emocionálních vlivů, které vycházejí z vjemových zkušeností diváka a uplatnit je k vyvolání a vytvoření vhodné atmosféry. A ještě jinak — je potřeba využít vědomostí diváka získaných z každodenního nebo častého styku s použitými materiály a jimi dosáhnout na jevišti žádaného účinku ve spojení s novou situací.

Ukažme si to na příkladě Nušičovy komedie Truchlící pozůstalí a zároveň si povšimněme použití některých materiálů novějšího data. Truchlící pozůstalí je komedie o dědicích, kteří nasadí všechny prostředky k získání co největšího podílu po zemřelém, jemuž za jeho života příbuzenské vztahy zrovna nějak moc neprojevovali a ta příbuznost je stejně více vykonstruovaná kvůli čekaným odkazům. Autor, klasik jugoslávské veselohry, popisuje scénu takto: Prostorná hala, ze které vede schodiště do horního poschodí. Nápadný je veliký obraz nebožtíka Maty Todorovice ve zlatém rámu, který visí na stěně. Několikery dveře vlevo i vpravo a v pozadí velké zasklené dveře. Děje se kdykoli a kdekoli. Po přečtení zjistíme, že v tomto případě nemají dveře tu důležitou funkci jako třeba v Maršálkovi, zjistíme, že ani schodiště není tak nutné a ani obraz nemusí viset na skutečné stěně. Hlavní je mít prostředí, kde bezprostředně po pochování nebožtíka dochází k nesmlouvavému a nemilosrdnému boji o dědictví. Pokud se týká časového zařazení, umisťujeme Nušičovy komedie do 20. nebo 30. let tohoto století, což odpovídá době jejich vzniku a po stránce kostýmní se dá využít k podtržení komického účinku na diváka. Současníci, vzpomeňte si, jak na vás zapůsobila vrátivší se móda charlestonového střihu!

Tato komedie neměla u nás až do uvedení brněnskými Skřivany žádný výrazný úspěch. Myslím, že chyba byla v přílišné popisnosti přístupu k této hře. Ve spolupráci s režisérem L. Walletzkým jsme se rozhodli zdůraznit chamtivost pozůstalých a chvat a chaos kolem zajišťování dědictví, což se projevuje na jedné straně zdůrazňovanou pompou a na straně druhé velkou honičkou za čekaným dědictvím. Chtěli jsme, aby se to všechno ukázalo v jakési groteskní až absurdní podobě. A tak se pompéznost i absurdnost prostředí projeví ve velkých černých stuhách, které visí přes celé jeviště, které jeviště také člení, dá se mezi nimi chodit, procházet z různých stran jako dveřmi, a ze všeho nejvíce se tak nějak podobají chapadlům chobotnice. Divák zná černé stuhy z pohřebních věnců, proto docela spolehlivě navozují i tu základní polohu, kterou atmosféra této hry potřebuje. Ústřední bod — docela v intencích autorových — tvoří pak portrét zesnulého. Také na jeho provedení záleží. Pro určitý moment překvapení nebylo by snad zrovna záhodno jej hned od začátku divákovi odhalit. Komedie není vhodná k nějakému čarování, aby třeba portrét v tahu sjel do scény. Je tedy portrét namalován na černém tylu bílou barvou a objeví se, až na něj dopadne světlo reflektoru zároveň se začátkem představení. Rám není zlatý, ale černý a stříbrem zdobený. Černá a stříbrná — to jsou jediné barvy používané na dekoraci. Hraje se bez opony a divák vidí jen ty smuteční černé stuhy, které bez zvláštního osvětlení, jenom v odrazu sálového světla, se rýsují proti zadní bílé ploše, kterou v tomto případě tvoří bílý tylový závěs, zavěšený před zadním černým horizontem. (Ten bílý závěs si zapamatujte, bude o něm ještě v dnešním článku řeč!) Jevištní akce začíná tedy nasvícením portrétu a pak celé scény. Stuhy jsou vyrobeny z černého ripsu. Jedním koncem jsou upevněny ke spodku rámu, každá stuha je prověšena a z ohybu padá kolmo k zemi. Aby stuhy držely tvar, jsou v místě ohybu opatřeny latičkou a od ní vedou silonové nitě k tahům nebo ke stropu, které udržují stuhy v potřebném tvaru. Zakončeny jsou stříbrnými třásněmi a jsou na nich napsány stříbrným bronzem patřičné texty, které se běžně při těchto okolnostech na stuhách pohřebních věnců vyskytují. Výběru těchto textů je nutno věnovat určitou péči, aby vytvářely účinný kontrast proti jednání „truchlících pozůstalých". Jejich chamtivost a honička za majetkem musí být v rozporu s texty jako: „Spi sladce!" — „Nikdy nezapomenemel" — „Odpočívej v pokoji!" aj. Zbytek scény tvoří pak jen několik funkčních prvků. Židle — celkem 9 kusů, aby si pozůstalí měli na co sednout, jsou to známé „thonetky", židle z ohýbaných dřevěných prutů, které dřív bývaly v hospodách i domácnostech, které se k tomuto prostředí dobře hodí a lze je i dnes celkem velmi snadno obstarat. Kvůli kontrastnosti jsme je natřeli také na černo. Tyto židle, rozestavěné po jevišti, obraz a stuhy, tvoří náplň scény při zahájení hry. Zazní známý pohřební pochod v podání dechovky a sálem přicházejí na jeviště nedočkaví dědicové. Tváří se jak se sluší na truchlící pozůstalé, pohybují se ušlechtile, s velkou pompou a vážností, celí v černém, s okázalým smutkem, každý s velkým honosným svícnem. Funebráci přinášejí veliký věnec — proč jej nechávat na hřbitově, když by se mohl ještě hodit — postaví jej na význačné místo na předscéně, pozůstalým zapálí svíčky a vlastní děj může začít. Je už potom věcí dalšího vývoje, že se ty pompézní svícny a děditelné židle změní v předměty pádného argumentu v nastalých debatách a rvačkách. Tak věnec a svícny doplňují výrazové prostředky scény.

Sehnat 9 svícnů by bylo jistě obtížné. Musí být dost velké, výrazné a tak je nutno je zhotovit. V tomto případě — pokud nemáte možnost nechat si je zhotovit u soustružníka — hodí se nejlépe kov. Na reprodukovaném rozkresu vidíte, že svícen je zhotoven z kovové nosné trubky, na kterou je navařen ze tří stran tvarovaný drát, který vytváří profil i ozdoby svícnu. Základní barva je zase černá s patinou stříbrného bronzu. Nemohu si odpustit poznámku, třebas jen na okraj a pro zajímavost. Při představeních na zájezdu v NSR projevilo několik zájemců přání svícny odkoupit. Není to jen svědectví celosvětového zájmu o starožitnosti a svícny speciálně, ale hlavně důkaz jejich dobrého provedení.

Vůbec si musíme uvědomit, že současně převládá požadavek, aby i ve stylizované scéně byly (někdy) některé detaily provedeny velmi věrohodně, nebo aby byly dokonce originální.

Když se udělal i rám na obraz skládací, dala se celá výprava doslova odnést pod paží, což bylo i podmínkou a požadavkem při zájezdu do NSR, protože nebyl k dispozici žádný zvláštní dopravní prostředek. Myslím, že přesto je jeviště docela „plné dekorací" a hlavně je funkční.

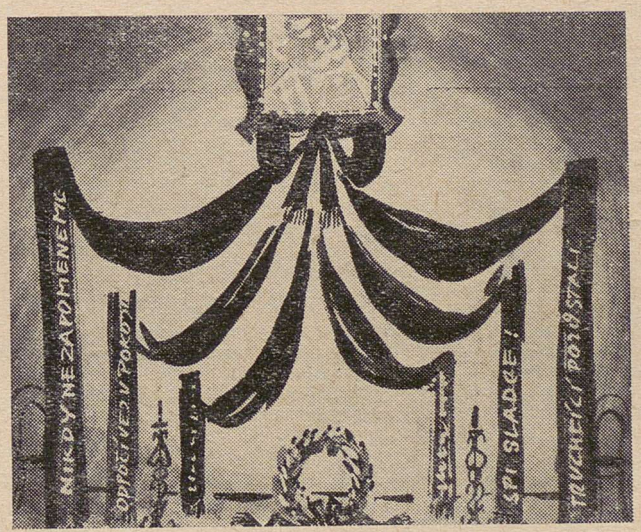
Aspoň několik poznámek o kostýmech. Těžko byste sháněli v půjčovnách kostýmy z dvacátých let. A tak ani Skřivanům nezbylo nic jiného než pomoci si sami. V domácnostech se najdou jistě staré černé šaty tatínkovy či dědečkovy. Nakonec i dnešní móda si potrpí na úzké nohavice i na málo vaty v ramenou. Stačí potom doplnit pánský kostým nějakou starou vestou, botami-perky, nebo botami s nápadnou špičkou, oboje se dnes nosí, a hlavně tvrdým stojatým límečkem se širokým motýlkem nebo staromódní vázankou. U žen je situace obdobná. Zase bych jen připomněl střih „charleston". Podobné černé šaty se najdou nebo se celkem snadno ušijí. Stačí si obstarat několik dobových obrázků a zjistíte, že pomocí různých třásní nebo našitých dalších dílů se dá vyhovět dobovým požadavkům. Nesmíte ovšem zapomenout ani na požadavky k o m e d i e. Tedy i v kostýmu může být té legrace raději trochu víc. Bez práce to samozřejmě nepůjde. Všem souborům bych přál šikovné ruce a obětavost „vedoucí krejčové" brněnských Skřivanů — Věrky Amblerové. Velmi důležitý doplněk kostýmů, který slouží navíc především tomu komediálnímu požadavku, jsou nápadně velké kabely, které s sebou vláčejí nadějné dědičky.

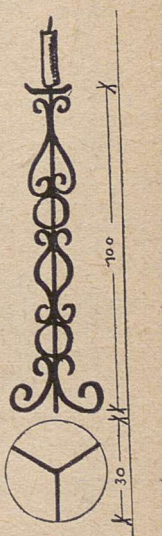
V případě svícnů sloužil nám kov ke zhotovení celkem menší součásti scénické výpravy. V případě Goldoniho veselohry Treperendy se kov stal hlavním konstrukčním materiálem. Byly pro to dva rozhodující důvody. Jako vždy, bylo i v tomto případě zapotřebí navrhnout dekoraci snadno přenosnou, o málo dekoračních dílech, které by vytvořily scénu lehkou, vzdušnou a rychle měnitelnou. To nakonec vychází ze samé Goldoniho komedie, kde jde v podstatě o velmi jednoduchou zápletku, postavenou na jedné špatné lidské vlastnosti — na pomluvě. A jak už titul a sama skutečnost napovídá, jsou nositeli této vlastnosti především ženy. Tempo jejich vyřídilky je evidentní, to tempo vzala režie za hlavní svůj rys, teď si k tomu přimysleme italský temperament, veselé prostředí bezstarostných Benátek a vidíme,

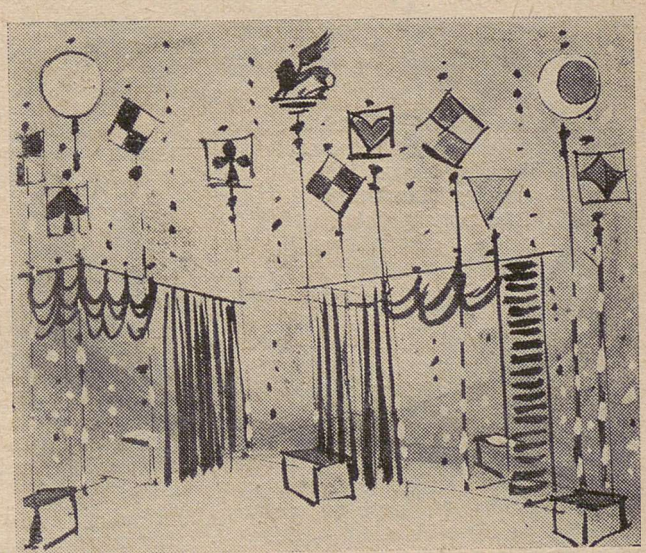
že výše vypsané požadavky na scénu jsou plně na místě. Druhý důvod byl v samém složení technické složky. Jevištní mistr Evžen Krejčiřík umí pracovat s kovem a především dovede svařovat. Svícny v Pozůstalých byly také jeho dílem. A tak se docela samozřejmě využije jeho znalostí a jako základní konstrukční materiál jsou zvoleny tenkostěnné trubky. Z půdorysu i návrhu vidíte, že základ tvořily kovové rámy 100×200 cm a ty byly nahoře i dole spojeny dalšími trubkami v jednu základní konstrukci. Na spojování bylo použito šroubů, což umožňuje rychlou práci a pomáhá zpevňovat velkou konstrukci. Pro větší soudržnost jsou ještě v šesti rozích s konstrukcí spojeny pevně svařené sedačky — krychle, které navíc dávají řadu příležitostí k posazení, dá se na ně vyskočit apod. Tím také odpadly vzpěry, které by jen rušily vertikalitu, která je naopak zdůrazněna dvanácti kovovými tyčemi, nestejně dlouhými, které se do základní dekorace zastrkují. Nejvyšší, prostřední, je zakončena znakem Benátek — okřídleným lvem. Na dvou o něco nižších je na jednom z mosazného plechu slunce, na druhém stříbřitý měsíc. Světelně je zdůrazněn ten nebo onen emblém podle denní doby, která je na jevišti zrovna zapotřebí. Na ostatních jsou karetní znaky a pestrá kára. Prostě něco veselého, zábavného. Kovové trubky jsou natřeny bíločerveně a bílozeleně. Mezi konstrukcí visí na 9. tahu na silonových nitích malé čtverečky mosazného plechu, které jsou vlivem proudění vzduchu mezi jevištěm a hledištěm ve stálém pohybu a podporují celkovou lehkou atmosféru celé scény. Jako pozadí byl znovu použit onen vzpomenutý bílý tylový závěs. Tady vidíme, jak některé věci, které se při koupi zdají cenově náročnější, se dají využít i v jiných inscenacích — a můžete být jisti, že si ještě zahraje víckrát. Tady nemá tyl funkci kontrastního pozadí jako v Truchlících pozůstalých, ale je barven reflektorem pokaždé jinak podle potřeby různých prostředí a tak pomáhá měnit scénu a přitom jí dává základní vzdušnost. V tomto případě by černý horizont posloužil mnohem méně. Tato proměnlivost pozadí je dost důležitá už proto, že jinak se dějí jednotlivé proměny způsobem skutečně velmi jednoduchým. Hra má šest různých prostředí. Jsou to tři scény interiérové a tři scény odehrávající se v exteriérech. Tři interiéry jsou pokoje dívek. Jsou charakterizovány pentlemi různých barev, které odpovídají základní barvě kostýmu té které představitelky. U Checcy jsou to bílé prověšené pentle, Checca je nevěsta; pokoj u Beatrice má svislé pentle červené a pokoj Eleonořin svislé zelené. Pentle jsou našity na tkanicích, jsou na základní dekoraci navlečeny pomocí kroužků a herci zatáhnou ty pentlové závěsy, které jsou zrovna potřebné ke změně scény. V exteriérových scénách — různých ulicích — je použito jako základního prvku typických žaluziových oken, zelené barvy, lehké konstrukce, které jsou nahoře opatřeny háčky a účinkující je jen zavěšují na různá místa. Když je potřeba okno otevřít, tak se vlastně zvedne. Přece nevadí, že je vidět už předtím nohy herečky, která za tím oknem stojí. Oken jsou čtyři kusy a jsou doplněny ještě o jedny dveře, udělané a obsluhované stejným způsobem. Protože jsou vždy umístěny v jiné soustavě a mají jinak nasvícené pozadí, vytvářejí také vždy jinou scénu. A když jsou tyto proměny promyšleně a účelně zapojeny do herecké akce, divák pochopí a dotvoří svou fantazií.

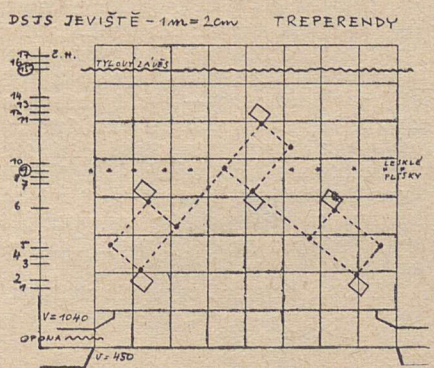
Je to zase velmi skladná a přenosná dekorace a je příkladem toho, čemu říkáme někdy dost všeobecně — náznaková dekorace.

ANTONÍN VOREL









Návrhy scény a kostýmů pro Truchlící pozůstalé, rozkres svícnů, návrh scény a základní půdorys pro Treperendy.

MALÉ ROZJÍMÁNÍ NAD MEDAILONEM za účasti VALTRA TAUBA

MEDAIL/E — (z franc.) pamětní nebo záslužní peníz, vyznamenání.

/ION — větší pamětní peníz, ozdoba na krk ve formě medaile, do níž lze vložit podobiznu nebo podobně (viz Nový slovník cizích slov v moderní češtině, Prof. dr. O. Šetka, nakl. Lorenz — Třebíč)

Z uvedeného tedy plyne: MEDAILON vlastní dvě strany, mezi nimiž se nalézá prostor k uložení příslušného, ponejvíce drahocenného, materiálu, dále stuhu či řetěz na zavěšení a konečně krk, kterému je to všechno určeno.

Skutečnost, že ona posledně jmenovaná součást medailonu doznává během historického vývoje změn nejčastějších, ponechme stranou. Nebo raději — schovejme si ji na konec, protože pak bude lítost nad nedostatkem místa, jež bychom tomuto problému rádi věnovali, na místě.

Nicméně, zmíněnou poznámkou, díky které se oblast našeho rozjímání zúžila v okruh zásluh, jimiž je třeba při získávání medailónových součástí mimokrčních oplývat, jsme se mimochodem dostali od všeobecna ke konkrétnu. Paradox? Nikoliv. Neboť skutečně jsou zásluhy a zásluhy a jen trochu bedlivý pozorovatel je neomylně rozliší. Aby pak s větší či menší ochotou souhlasil — kterému, obvykle jinému, krku (za předpokladu, že tento jest nositelem hlavy) mají být přiřčeny.

Stanovme si však řešení ideální: za zásluhy, zaslouženou zásluhu.

Nebo jinak: zásluhy nutné k získání PRVNÍ STRANY MEDAILONU, lhostejno, které dřív z těch zmíněných dvou:

HEREC VALTR TAUB

„Herectvím se může rozumět proměna textu, proměna dramaturgického záměru v postavu. Herectví Taubovo je v těch nejvypjatějších příležitostech definovatelné jako schopnost evokovat způsob myšlení postavy. Není to tedy přibližná rekonstrukce na základě několika výchozích podnětů, ale studie určité osobnosti v úhrnu, zejména pak v té nejvlastnější formě existence, v činnosti myšlenkové.“ (Z. Heřman v monografii Valtra Tauba)

„. . . . Komediantství je na ústupu a na postupu je herec — neříkám myslitelský, protože nemyslitelský herec je paradox nebo anomálie jako jednonohý sprinter. Ne, myslím, že na postupu je herec pravdivý, bez velkých romantických gest, s horoucím srdcem a chladnou hlavou, intenzívně pociťující a myslící a střídmě jednající . . .“ (Divadelní noviny 1961, z příspěvku V. Tauba na II. sjezdu Svazu čs. div. a film. umělců).

„Nezáleží přece na tom, co dělám rukama (kéž by každý věděl, co s nimi), ale jde o to: dělat minimum toho, co vyžaduje postava a její temperament jaksi skrze mne, jde přece hlavně o mou identifikaci s postavou. Staré a nové herectví se neliší počtem gest. — Znakem nového je vyjádření jednání a bohatého vnitřního života postavy hercem dnešní doby: tedy dnešním srdcem a rozumem, tedy člověkem, stranícím novému.“ (V. Taub, Literární noviny 1962)

„. . . . Taub nemá smysl pro panoptikum. Zajímá ho typologie, zajímá ho osobnost nikoli maska . . .“ (Z. Heřman v monografii V. T.)

„Taub je jedinečný herecký typ, jedinečnou barvou v celém pražském divadelnictví. Emoce s intelektem jsou u něj ve vzácné rovnováze, je gejzírem herecké fantazie . . . Je neobyčejně ostrý ve zvládání moderních hereckých prostředků, jeho sklon k sarkasmu a osobité ironii . . .“ (K. Palouš, ředitel Realistického divadla v Praze, kde je Valtr Taub po ročním poválečném působení v Plzni od roku 1955 v angažmá.)

Zkrátka, je-li dostatečnou zásluhou k získání první strany naší zkoumané medaile TVŮRČÍ PROFESIONALITA, uvažujme teď, co z toho plyne pro STRANU DRUHOU.

vznešená společnost

Zmínka o komických písních a společenských večírcích mi připomněla zajímavou příhodu, kterou jsem zažil a která — poněvadž osvětluje duševní činnost lidské povahy jako takové — měla by podle mého názoru být na těchto stránkách zaznamenána.

Byl jsem v elegantní a velice vzdělané společnosti. Měli jsme na sobě nejlepší šaty, mluvili jsme vybraně a všichni, kromě dvou mladých mužů — byli to studenti, kteří se právě vrátili z Německa — jsme byli velice šťastni. Ti dva byli obyčejní mladíci a zdálo se, že jsou netrpěliví a rozmrzelí, a jako by se nudili. Popravdě jsme byli pro ně příliš chytří. Na naše vtipné, ale vybrané rozhovory a na náš vytříbený vkus prostě nestačili. Nehodili se mezi nás. Vůbec tam nepatřili. Na tom jsme se později všichni shodli.

Hráli jsme morceaux slavných německých mistrů. Hovořili jsme o filosofii a o etice. Flirtovali jsme s půvabnou důstojností. Byli jsme i veselí — velmi vybraným způsobem.

Po večeři někdo přednesl francouzskou báseň a my jsme prohlásili, že je krásná. Potom jedna dáma španělsky zazpívala sentimentální baladu, po níž někteří z nás zaplakali — tak byla ta balada dojemná. Potom ti dva mladíci vstali a zeptali se, jestli jsme někdy slyšeli pana Slossenn Boschena (který právě přišel a je dole v jídelně) zpívat jeho znamenitou německou komickou píseň.

Pokud jsme se mohli upamatovat, nikdo z nás ji neslyšel.

Mladíci řekli, že je to nejveselejší píseň, jaká kdy byla napsána, a že, chceme-li, požádají pana Slossenn Boschena, jehož velmi dobře znají, aby ji zazpíval. Je prý tak směšná, že když ji pan Slossenn Boschen jednou zpíval před německým císařem, museli ho (německého císaře) odnést a položit do postele.

Nikdo prý ji nedovede zazpívat tak jako pan Slossenn Boschen. Je při tom od začátku do konce tak strašně vážný, že byste řekli, že přednáší nějakou tragédii, což ovšem té písni dodává ještě větší směšnosti. Ani přízvukem, ani chováním prý nedá najevo, že zpívá něco směšného — tím by všechno zkazil. Je to jeho vážný, téměř dojímavý výraz, který tuto píseň činí tak neodolatelně zábavnou. Prohlásili jsme, že toužíme tu píseň uslyšet a že bychom se rádi pořádně zasmáli. Šli tedy dolů pro pana Slossenn Boschena.

Zdálo se, že píseň zazpívá velmi rád, neboť ihned přišel nahoru a bez řečí usedl k pianu.

„To se pobavíte! To se nasmějete!“ šeptali oba mladíci, když přecházeli pokoj, aby zaujali nenápadné postavení za profesorovými zády.

Herr Slossenn Boschen se doprovázel sám. Předehra zrovna nenaznačovala, že jde o komickou píseň. Byla to tajemná, strašidelná melodie. Skoro nám naskakovala husí kůže, ale šeptem jsme se ujišťovali, že je to německý způsob, a těšili jsme se, jak se pobavíme.

Já sám německy nerozumím. Učil jsem se němčině ve škole, ale za dva roky potom, co jsem školu opustil, jsem všechno zapomněl, a od té doby mi bylo líp. Přesto jsem však nechtěl, aby přítomní zpozorovali mou nevědomost, vymyslel jsem si tedy něco, co jsem pokládal za velmi dobrý nápad. Nespouštěl jsem z těch dvou studentů oka a dělal jsem to, co oni. Když se pochechtávali, pochechtával jsem se také, když zařičeli smíchem, i já jsem zařičel a chvílemi jsem ještě sám od sebe navíc přidal lehký úsměv, jako bych zachytil zrnko humoru, které ostatním uniklo. To jsem považoval za obzvlášť důmyslné.

Jak píseň pokračovala, všiml jsem si,

Nebo opět jinak — z čeho ona „civilní střídmost, myšlenková určitost, lakoničnost" a v neposlední řadě smysl pro humor Taubova zralého herectví pramení, čeho je to všechno výsledkem.

VALTR TAUB, ČLOVĚK, KTERÝ ZAŽIL V ŽIVOTĚ PŘÍLIŠ MNOHO, NEŽ ABY HRÁL JEN TAK

Na obálce Taubovy monografie zaznamenává Zdeněk Heřman: „... před válkou vystupoval Taub na německých jevištích. Začal v Ostravě, účinkoval ve Vídni, v Karlových Varech, v Teplicích. Těžiště jeho tvorby však patří Praze. Od roku 1931 tu hrál i režíroval, byly mu blízké snahy avantgardy, pokrokové umělecké vyznání šlo ruku v ruce s pokrokovým postojem občanským. Fašistická okupace byla samozřejmě signálem k odchodu do emigrace. Válečná léta prožil Taub ve Švédsku, vrátil se k práci, kterou kdysi vlastně začínal, k novinářství. Návrat k umělecké tvorbě, nedobrovolně přerušené v době, kdy herci bylo málo přes třicet let, nebyl jednoduchý. Ve smutně proslulém období kultu osobnosti byl Taub nucen pracovat mimo divadlo a teprve v roce 1954 ..."

Jak málo mohou suchá fakta postihnout pravdu o jedinečnosti lidského života! Avšak je nezbytně třeba je znát? Není důležitější okamžik, ve kterém divák objeví „prostotu" velikosti postavy, kterou mu byl znalý herec-zkušený člověk, schopen předvést v úplnosti? Není zákonem, že jen skrze znalost a zkušenost, že jen skrze život naplněný strádáním, hledáním, bídou nenalézání, úzkostí a nadějí může herec vytvořit postavu, které by divák uvěřil? Jednoznačně, nechtěně, s teprve dodatečnou otázkou, „jak to?", „proč jsem tak bezprostředně pochopil?"

Když jsem se Valtra Tauba zeptala, které role by si přál hrát, odpověděl chvilkou zaváhání. Ne proto, že by to byla otázka tak neobvyklá, aby na ni nemohl mít připravenu okamžitou odpověď (najmě, ptala-li jsem se v souvislosti s jeho červnovými šedesátinami). To zaváhání mělo příčinu jinde.

Řekli-li jsme totiž, že MEDAILON vlastní dvě strany, mezi nimiž se nalézá prostor k uložení příslušného, ponejvíce drahocenného, materiálu, sledovali jsme sice labilní, ale přece jen cíl. (Tento prostor totiž voní tajemstvím, voní neopakovatelností osobnosti, která si do něj na základě přiznaného vlastnictví vnějších součástí medaile má právo uložit své nejčistší soukromí, svá nejbolestnější poznání, své nejdrobnější výhry.) A je jen pochopitelné, že tenhle prostor není na ukazování. Nahlédnout do něj — to si nechá líbit, vlastně může nechat líbit, jen málokdo. Valtr Taub je jedním z nich.

MIKROMONOLOG NA POŽÁDÁNÍ

„V Hamburku teď hraju Mora ve stejnojmenné Camusově hře, v Berlíně Scapinova šibalství, v Realistickém divadle Millera v Schillerových Úkladech a lásce (kdysi jsem v této hře hrál Wurma). Na podzim se chystají premiéry Ustinovovy nové hry V půli cestě na strom (Realist. divadlo) a Kafkova Procesu v Hamburku. V obou mám hrát hlavní roli. Mimo to se jedná o pohostinská vystoupení v Berlíně, o televizní film k mým narozeninám a vůbec o dost další práce, ke které jakožto takové, totiž k rolím, mám zcela zvláštní vztah. Na některé je už pozdě, připadám si mezi nimi jako otec, kterému se ztratilo nebo emigrovalo dítě. Jiné bych si přál zopakovat. Třeba Zdravého nemocného nebo Galileiho; časový odstup mi dodává důvěru, že bych to teď třeba uměl líp. A nebo jako v případě Švejka, kterého jsem kdysi ve Švédsku předčítal, nebo Lessingova Moudrého Nathana, bych se chtěl dobrat sdělení onoho hlubokého humanismu, oné zásadní tolerance, kterézto hodnoty se mi zdají právě v těchto rolích obsaženy přímo výsostně.

Ano, kdysi jsem i režíroval, dokonce *hodně, ale vždycky jsem se zmítal ve* spoustě komplexů, překážek, rozhodování. A tak, i když po této formě sebeuplatnění nepřestávám toužit, věnuji raději svou „bojovnou" náturu nelacinému zápasu o diváky. Působení i mimo domácí scénu Realistického divadla k tomu dává všechny předpoklady ..."

•

Takže co nám k posouzení, vlastně spíš obdivu a úctě k zásluhám, jimiž si Valtr Taub svůj medailon zasloužil, zbývá?

Snad jen najít tu vhodnou stuhu nebo řetěz na zavěšení a poprosit pana Tauba o laskavé propůjčení krku, tedy oné součásti MEDAILONU, která je v našem případě víc než zasloužená.

LÍDA ENGELOVÁ

JEROME KLAPKA JEROME

že i mnoho jiných lidí upírá zrak na ty dva mladé muže, zrovna jako já. Také oni se pochechtávali, když se mladíci pochechtávali, a řehtali se, když se mladíci řehtali. A poněvadž se ti dva mladíci pochechtávali, řehtali a vybuchovali smíchem bez přestání po celou píseň, všechno šlo jako na drátku.

A přece se zdálo, že ten německý profesor není spokojen. Zpočátku, když jsme se začali smát, objevil se na jeho obličeji výraz krajního překvapení, jako by smích byl to poslední, co očekával jako odezvu na svůj výkon. Bylo nám to velmi k smíchu. Říkali jsme si, že jeho vážné chování vydá za polovici celé té legrace. Nejmenší náznak z jeho strany, že ví, jak je směšný, by všechno pokazil. Když jsme se nepřestávali smát, jeho překvapení ustoupilo rozmrzelosti a opovržení. Mračil se na nás na všechny (vyjma těch dvou mladíků, kteří stáli za ním a které nemohl vidět). Svíjeli jsme se smíchem. Navzájem jsme se ujišťovali, že tahle píseň bude naše smrt. Tvrdili jsme, že už sama její slova stačí, aby u nás vyvolala křeče smíchu, a k tomu ještě ta předstíraná vážnost — ne, to bylo přespříliš!

Při poslední sloce překonal sám sebe. Vrhal na nás pohledy tak soustředěné zuřivosti, že nebýt předchozího upozornění, že je to německý způsob přednesu komické písně, byli bychom z toho znervózněli. Naplnil strašidelný nápěv tak tklivým výrazem bolesti, že bychom se byli rozplakali, kdybychom byli nevěděli, že se jedná o komickou píseň.

Skončil za burácivého smíchu. Shodli jsme se, že je to nejsměšnější píseň, jakou jsme v životě slyšeli. Divili jsme se, jak je možné, že si lidé všeobecně myslí, že Němci nemají smysl pro humor, když mají takové písně. Zeptali jsme se profesora, proč nepřeložil píseň do angličtiny, aby ji rozuměli i prostí lidé a aby poznali, jak má komická píseň opravdu vypadat.

V tu chvíli Herr Slossenn Boschen vstal a začal zuřit. Nadával nám německy (z čehož jsem usoudil, že je to pro ten účel zvlášť vhodný jazyk), vyskakoval, hrozil pěstmi a zahrnul nás všemi anglickými nadávkami, které znal. V celém životě se mu prý nedostalo takové urážky.

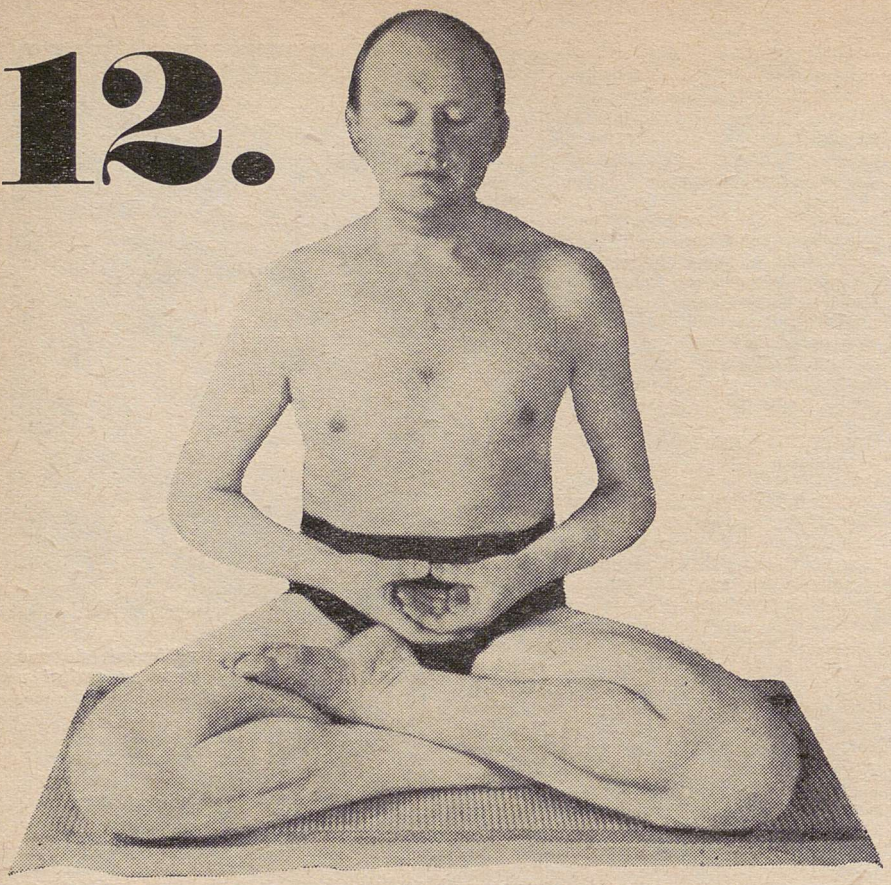
Ukázalo se, že ta píseň vůbec nebyla komická. Vyprávěla o mladé dívce, která žila v Harckém pohoří a obětovala život, aby zachránila duši svého milence, milenec umřel a potkal její duši ve vzduchu, v poslední sloce ji však nechal a odešel s jinou duší — další podrobnosti mi nejsou známy, vím však, že to bylo velmi smutné. Herr Boschen řekl, že tu píseň zpíval jednou německému císaři a on (německý císař) vzlykal jako malé dítě. On (Herr Boschen) řekl, že tato píseň je obecně považována za jednu z nejtragičtějších a nejdojemnějších německých písní.

Byla to pro nás trapná situace — velice trapná. Nevěděli jsme, co říci. Hledali jsme ty dva mladíky, kteří to spiskali, ale ti nenápadně opustili dům okamžitě, jakmile píseň dozněla.

To byl konec toho večírku. Nikdy jsem neviděl společnost rozejít se tak tiše a neformálně. Ani jsme se jeden s druhým nerozloučili. Odcházeli jsme dolů po jednom, opatrně našlapujíce a držíce se ve stínu. Šeptem jsme požádali sluhu o klobouky a kabáty, sami jsme si otevřeli dveře, vyklouzli ven a rychle zahnuli za roh, vyhýbajíce se pokud možno jeden druhému. Od té doby jsem se nikdy mnoho nezajímal o německé písně.

EX: J. K. Jerome: Tři muži ve člunu o psu nemluvě SNDK Praha 1966

12.



JÓGA
A JEJÍ PRAXE

PhDr KAREL WERNER

O duševní jógické praxi (2)

Čtenář, který vyzkoušel v uplynulém měsíci své schopnosti v pokusech o první kroky na cestě duševní jógy, jistě shledal, že sedět delší dobu zcela nehybně na židli není jednoduché. Jedním z neodolatelných impulsů jistě byla touha pohnout nohama. To zcela odpadá při orientálním způsobu sedění, a proto opravdu doporučujeme každému začínajícímu „jóginovi", aby se nevzdával naděje a pravidelně se cvičil v sedění tímto způsobem. Dobře se nacvičuje na tvrdších matracích moderního gauče. Pro ulehčení si můžeme ještě sednout na malý polštářek nebo deku, složenou na malý čtverečeк. Nácvik musí být povlovný a nenásilný, ale pravidelný, jako u všech ásanů. Dobu nácviku můžeme využít i k četbě nebo pozorování televizního programu. K meditaci použijeme tento způsob sedění až tehdy, když nás neruší žádný pocit v nohách.

Úplně stačí zvládnout minule popsaný sukhásan nebo samásan I, ovšem je-li chuť můžeme nacvičovat dále: samásan II, svastikásan, případně i siddhásan a padmásan.

Siddhásan (dokonalá pozice) je v Indii od pradávna velmi ceněn. Provedeme jej tak, že ohneme vsedě jednu nohu a umístíme ji patou v rozkroku. Noha je natolik ohnuta, že se lýtko a stehno navzájem dotýkají. Pak umístíme i druhou nohu stejně svrchu na první. Paty a kotníky obou nohou musí být přesně nad sebou (obr. 1).

Nejkrásnější orientální polohou je bezesporu padmásan (lotosová pozice), ale nežli se o ni pokusíme, musíme si nacvičit oboustranně nejprve poloviční lotosovou polohu (ardhapadmásan). Jednu ohnutou nohu přiložíme chodidlem na stehno druhé nohy a tuto druhou nohu po ohnutí položíme nártem na stehno první nohy. Na snímku v záhlaví je vidíme s rukama v meditační poloze, obvyklé v japonských střediscích zen. Úplný padmásan provedeme tak, že ohneme jednu nohu a položíme ji nártem na stehno druhé nohy, kterou umístíme obdobně svrchu přes první nohu. Paty se dotýkají břicha (obr. 2).

Jen výjimečně dokáží někteří, zejména mladí lidé tuto polohu bez nesnází zaujmout. Proto cvičí-li s námi jógu děti, neopomeňme je vést k tomuto velmi zdravému způsobu sedění. Dovedou jej obvykle hravě. Můžeme je takto pomalu vést k návyku sebepozorování a počátkům meditace. Protože však od nich nemůžeme očekávat schopnost nehybně sedět v uvolnění, použijeme pro ně jednoduchou mudru, čili symbolické gesto rukou (sami muder při meditaci nepoužívejme, neboť by nás to rušilo v zaměření na pozorovaný předmět). Pro děti je provedení takového statického gesta zajímavé a přitažlivé. Ony nedovedou ještě zaměřit svou snahu na zjednodušení obsahů vědomí, kdežto nutnost udržovat ruce v zaujatém gestu dává jejich pozornosti konkrétní obsah, na kterém dovedou po kratší dobu setrvat. Takové sedění má na ně významný vliv výchovný i uklidňující. Nesmí se ale stát povinností, prodlužovanou nad jejich kapacitu. Na obr. 3 vidíme jednoduchou mudru „namaskár", výraz úcty či pozdrav (používaný také Indy místo našeho podání ruky). Rozdílný výraz obličeje mladé interpretky na obr. 2 a 3 jasně ukazuje vliv mudry na stav mysli.

V úvodních úvahách našeho seriálu jsme se již zmínili o tom, že jóga není záležitostí několika volných chvil, které bychom jí byli ochotni obětovat, nýbrž že je to otázka celého života či způsobu života, životního stylu. Nové zaměření, nový životní směr, který dává celému našemu životu smysl a který se zračí v každém počínání, v hovoru i v myšlení, musí nezbytně převládat nad dosavadním neujasněným způsobem života. Jistě že staré stereotypy ještě často prorazí a ovládnou naše jednání, mluvu i myšlení, ale naším úkolem je navodit u sebe:

Vědomé řízení duševního života

Víme již, že podstatou jógy je povýšení životního procesu do poloh plně uvědomovaného žití, proniknutí a trvalé spontánní setrvávání v dimenzi zjasněného toku uvědomovacího procesu. Zpočátku ovšem jde o „úkol", cvičení, experiment. Jde o to, aby si člověk byl vždy vědom toho, co dělá, mluví, co myslí, cítí, touží, chce, co je — krátce řečeno — právě obsahem jeho mysli. Na první pohled to není těžký požadavek. Což není člvěk vědomá bytost, či snad jedná, mluví a myslí v bezvědomí? Jenže již první kroky v experimentování s následnou myšlenkovou analýzou nám ukáží, že věc není tak samozřejmá.

Jak často něco uděláme nebo řekneme a třeba hned v zápětí toho litujeme nebo se i stydíme a omlouváme se: Neuvědomil jsem si, co dělám, co říkám. A myšlení? Když nám konvence nebo strach brání bezprostředně a „neuvědoměle" se projevit činem nebo slovem, nahradíme si to v myšlenkách — o sousedovi, o nadřízeném apod. Někdy vedeme v duchu dlouhé, až směšné imaginární rozhovory a rozvíjíme situace, v nichž jsme se nedovedli nebo nesměli projevit, podle své tužby. Když si za chvíli opravdu uvědomíme, co v mysli děláme, zpravidla toho hned necháme. Cítíme, že to je čas zcela zahozený, energie přišlá vniveč.

Mezi vědomým životem a bezvědomím je tedy několik mezistupňů, kdy jednáme, mluvíme a myslíme nikoli bezvědomě (i když třeba „bezhlavě"), ale také ne s plným vědomím, nýbrž neuvědoměle, bezděčně, polovědomě. Obsahy mysli citového a volního charakteru při tom sice prožíváme, ale v dané chvíli si je neuvědomujeme, aspoň ne plně (i když třeba hned za chvíli je dovedeme v retrospekci analyzovat).

A v této poloze jakéhosi polovědomého fungování probíhá větší část našeho života a naší činnosti během dne, pokud její povaha nevyžaduje určitého soustředění, jako při některých pracovních úkonech nebo při cílevědomé činnosti, na které mnoho pro nás závisí. Jinými slovy tedy právě ta část našeho života, kterou považujeme za své soukromí a kdy se cítíme volnější, svobodnější, je vlastně většinou v přítmí polovědomí, ve vleku bez-

děčnosti a neujasněnosti. Duševní život, chování a slovní projev při tom bývá většinou produktem slepé automatiky podnět-reakce. Tím lze vysvětlit, proč tak mnoho lidí dovede být dobrými pracovníky v zaměstnání, kde vládne dobrá organizace a pracovní kázeň, a v soukromém životě mají neutěšené poměry, neumějí si rozvrhnout výdaje nebo čas k různým účelům apod. a jsou proto nešťastni.

Jóga mění způsob života tím, že do něj vnáší prvek uvědomění, aniž jej usměrňuje pevnými formami nebo konvencemi. To, co děláme s plným a jasným vědomím, zpravidla děláme také dobře a účelně a podobně je to i s mluvením a myšlením. A když na něco naše schopnosti nebo znalosti nestačí a my si to včas uvědomíme, snadno pak od příslušné činnosti upustíme. Jasné uvědomění toho, co děláme, mluvíme, myslíme, je spolehlivým regulátorem naší činnosti i nečinnosti. Často je účelnější (ale o to pro bezděčně zaujatého těžší) upustit od činu, slova nebo úsudku (který by byl třeba jen předsudkem). Prvek uvědomění, zakotvený v našem duševním životě, ovlivní nenásilně i náš život citový a afektivní a projevy instinktních a pudových složek naší osobnosti, z nichž právě nejčastěji pramení jednání, slova a duševní stavy, které se nám později jeví jako nežádoucí.

Regulující působení uvědomění na náš duševní život je naprosto nenásilné a liší se tak zcela od jiných sebevýchovných metod. Nedochází tu k potlačování nežádoucích stavů mysli, k jejich zatlačování do podvědomí a tím snad vytváření komplexů, jež by později mohly být příčinou konfliktů, neuróz nebo i psychóz, nýbrž právě naopak tyto stavy se dostávají do světla plného uvědomění ještě dříve, než se plně zmocní vlády v našem vědomí. Nemohou se pak stát automaticky bezděčným motivem našeho jednání či smýšlení ani nepovšimnuty zapadnout. Nepochybně představuje rozvinutí prvku uvědomění perspektivu dalšího vývoje lidské psychiky po dosavadním rozvinutí schopnosti myšlení, přímočaré myšlenkové práce, která již dosáhla svého optima.

Zkušenost ukazuje, že k praktickému vyzkoušení naší metodiky se zpočátku nejlépe hodí silné a živelné stavy mysli, kterým občas podléháme. Zjistíme tedy, zda podléháme nejsnáze návalům zlosti, hněvu, závisti, žárlivosti, chtivosti, nenávisti nebo i domýšlivosti, pýchy či panovačnosti, nadměrné chuti k jídlu nebo kouření, a vybereme si jeden takový svůj rys, na kterém se začneme cvičit.

Pro účely našeho popisu si vybereme příklad hněvu, který je jevem „univerzálním". Každý zažije během dne nějaký nával hněvu, zlosti nebo rozladění a jeho vznik připisuje obvykle nějaké vnější příčině a tou jej ospravedlňuje. Při troše úvahy však si přiznáme, že za týchž okolností se jeden člověk rozhořčí a druhý nikoli a za obdobných okolností my sami se někdy rozzlobíme a jindy ne. A víme, že je-li při tom třeba jednat, klidný člověk, který si zachoval soudnost, jedná v drtivé většině případů správněji a účelněji než člověk rozzlobený.

Když jsme si pro své pokusy vybrali hněv, zaměříme se nyní na to, abychom každý vznikající afekt hněvu zpozorovali co nejdříve. Dáme si úkol nikoli hněv potlačovat, odsuzovat, kárat se za něj, nýbrž pouze v každém případě jeho výskyt v sobě pouze zjistit, prostě konstatovat, že tu je nebo že se rodí, a pozorovat jeho průběh. Více nic.

Jistě se nám to nepodaří napoprvé. V nestřežené chvíli, kdy na nás zaútočí nějaký vnější podnět, nás „popadne vztek" a uděláme nebo řekneme hned něco, aniž si uvědomíme, že nás k tomu vede právě ona reakce hněvu na podnět. Až v následujícím pohledu zpět si uvědomíme, že tu pracovala automatika, zvyk takto reagovat. Nepokládejme to za neúspěch. Je to pro nás cenná zkušenost, když se takto brzy po činu přistihneme jako otroci slepé automatiky podnět-reakce. V retrospektivní úvaze tento mechanismus nestranně zhodnotíme (např.; ten a ten se nás slovem „dotkl"; bez uvažování o oprávněnosti jeho poznámky v nás vzniklo jako reakce pobouření, z nějž ihned vyplynulo to a to naše slovo, které nyní neschvalujeme). Vidíme, jak slepý, neživý, ba strojový je tento mechanismus reagování, ale jak se k svému vyžití zmocní celé naší osobnosti, která je živým organismem, aby se vybil, proměnil svou stínovou existenci v plnokrevné vyžití afektem prostřednictvím naší osobnosti. A pak zapadne a zmizí a my se divíme, čeho jsme schopni. Probíhá-li tento mechanismus častěji, přestaneme se divit a hněvivost se stane živou součástí naší osobnosti. Žádný vyžitý afekt totiž nemizí beze stopy. Zanechá v našem organismu tendenci ke stejnému projevu za obdobných okolností v budoucnu. Takto se při neuvědomělém žití buduje rozervaná osobnost, rys za rysem. Je tedy zcela mylný názor, že je prospěšné dát občas průchod hněvu činem (například ranou do stolu) k odreagování vzniklého afektu.

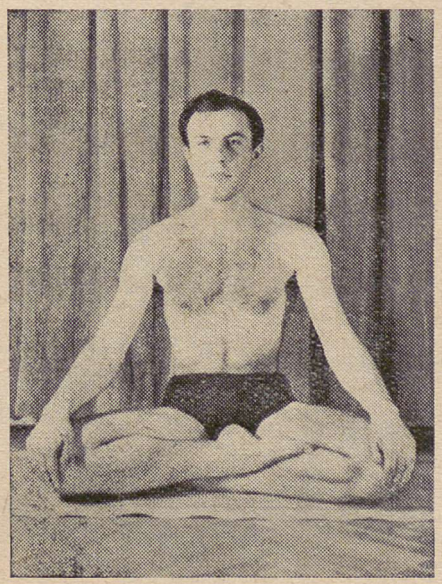
Nezdar včasného zpozorování rodícího se afektu se bude ovšem opakovat vícekrát, ale použijeme-li vždy popsané retrospektivní analýzy, přijde neomylně chvíle, kdy se nám to podaří. Např. náš synek něco vyvede, rodičovský hněv je tu jako reakce vzápětí a ruka již se napřahá, aby jej ztrestala, ale tu „zpozorujeme", co se vlastně děje. Do té chvíle slepě prožívaný hněv se stane uvědoměným obsahem mysli. Nepotlačíme jej, ale podržíme si tento cenný moment a vnitřně pozorujeme vzniklý hněv sám o sobě. Dáme mu příležitost, aby dělal, co dovede udělat v plném světle pozorujícího vědomí. Co se stane?

Zjistíme přímo, empiricky, „hmatatelně", že tak živý, intenzívní a konkrétní zážitek, jakým je hněv, dostane pojednou docela nejasné „kontury", je jaksi nezachytitelný a rozplývá se v nepojmenovatelné nic. Zmizí poměrně v krátké chvíli bez potlačování, jaksi sám od sebe („vyhasne", „dosáhne nirvány") a na jeho místě zbude radost z nového zážitku a poznatku s přídechem osvobození, úlevy. Současně se vrátí rozvaha a schopnost dořešit situaci přiměřeně (např. uváženě uloženým trestem).

Tak budeme pokračovat se střídavým zdarem a nezdarem, ale při vytrvalosti bude počet úspěchů růst a časem zjistíme, že sklon k hněvivosti je v nás slabší (a řídčí může posléze také zcela vyhasnout). Začneme také rozšiřovat okruh obsahů mysli, kterým budeme věnovat tuto pozornost, na další afekty, na slabší citové obsahy a posléze i na myšlenky, úmysly atd. Přetvořující vliv této vynikající duševní praxe na naše jednání, růst charakteru, bystrost mysli, pohotovost i úspěšnost v řešení životních situací a problémů bude neobyčejný. Pochopíme, že život může začít nabývat hlubší smysl a budeme vidět i směr, kde tento smysl leží, a tím směrem se náš život začne ubírat. Je to směr, který vede z neujasnění k vyjasněnosti, z neuvědomělosti k uvědomění, z chmurných ladění mysli k radosti a tvořivosti i v obyčejném denním životě.

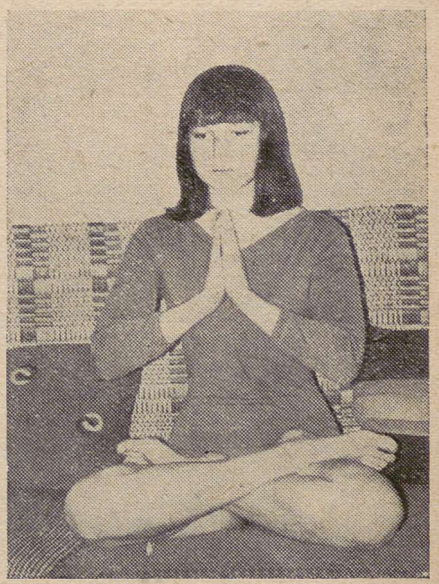
Jistě je tu jasná úzká souvislost mezi užší praxí duševního cvičení v ústraní a touto celodenní snahou o vyvinutí schopnosti vědomě žít. Situace, které v denním životě vyvolávají v nás nežádoucí reakce, jsou obdobné rušivým vlivům z okolí při meditacích. A způsob, jakým se s těmito vlivy a reakcemi na ně vypořádáváme, je v obou případech obdobný. Obojí druh snažení se tak vzájemně doplňuje.

Když učiníme několik opravdových kroků na cestě vývinu naší mysli popsanými způsoby a potrvá to nějakou dobu, nebudeme již ani moci zpět. I kdybychom dočasně stagnovali nebo i opustili cvičení, přijde opět chvíle, kdy se k němu „kajícně" vrátíme. Nenajdeme již uspokojení v primitivnějších zábavách, zaměřených na otupení a uspání mysli, neuspokojí nás zavírat oči nad starostmi nebo vážnějšími nesplněnými úkoly apod. Uvedli jsme prostě v chod nový vnitřní pochod — organický růst nové osobnosti a probuzení vnitřní inteligence. A přesto, že můžeme ještě počítat s dočasnými zastávkami na této cestě, občasnou nechutí i „nudou" ze snah po zdánlivě nemožném, přijdou také chvíle jasu a čisté radosti z dílčích úspěchů, kdy budeme jasně vidět reálné perspektivy, jaké nám může probouzení schopnosti plně vědomého života poskytnout. **(Pokračování)**



1

2



3

PŘED MĚLNICKOU PŘEHLÍDKOU

Z Mělníka je to do Prahy pouhých pár km. Autem tuto vzdálenost urazíte za necelou hodinku. A jelikož je Mělnicko krajem bohatým, není výjimkou případ, kdy na vesnici mají auto v každém třetím stavení. O motorkách ani nemluvě. Síť autobusových a vlakových spojů směřujících do Prahy je poměrně hustá. K tomu všemu připočtěte televizor, který je dnes v každé domácnosti, renovovaný Kulturní dům kpt. Jaroše v Mělníku, nové společenské středisko „Vltava" v Kralupech n. Vlt., kde pravidelně hostuje Národní divadlo, Městská divadla pražská, Divadlo J. Průchy z Kladna a řada profesionálních estrádních skupin, a uděláte si obrázek o tom, jak obtížná je pozice ochotnického divadla, najmě na vesnici. Vezmeme-li k tomu všemu na přetřes otázku volného času, kterého je na venkově od jara do podzimu opravdu poskrovnu, nebude se nám zdát jedenáct venkovských, aktivně činných divadelních souborů málo. Všechny tyto soubory, z nichž nejmenší (Chrást) má 8 členů a největší (M. Vtelno) kolem 30 členů, pracují průběžně po celý rok. (Soubor z Mělnického Vtelna má ročně průměrně 4 premiéry.) Přirozeně, že těžiště práce těchto souborů se koncentruje do zimních měsíců, kdy mají venkovští ochotníci poměrně nejvíce volného času. Není však výjimkou, že soubor zajišťuje estrádní vystoupení uprostřed žní, lidé přicházejí domů unaveni a spěchají rychle na zkoušky nebo na představení. Co tyto soubory hrají? Výběr hry pro každý jednotlivý soubor je podmíněn mnoha ukazateli. Jeden soubor hledá hru, kde je převaha ženských rolí, jiný soubor se potýká s nedostatkem mladých herců, další nemá režiséra atd. V této sezóně sehráli venkovští ochotníci mělnického okresu doposavad tyto hry: Srdce pirátky (5×), Ženitba (3×), Paní Piperová zasahuje (1×), Vojnarka (4×), Než opustíme starou školu (3×), Jak přišla basa do nebe (5×), Manželství na zkoušku (3×), Charleyova teta (3×), Pan Hašler přijímá (6×). Repertoár tedy vskutku pestrý a rozmanitý. Úroveň jednotlivých inscenací je různá, podle hodnocení okresního poradního sboru většinou průměrná. (S výjimkou představení souboru „Štěňata" — Pan Hašler přijímá, které dostalo ocenění na krajské přehlídce STMP ve Vlašimi.) Jednou z potíží, kterou ochotníci těžce přenášejí přes srdce, je nízká reprízovost jednotlivých představení. Hra se v mnoha případech odehraje dvakrát nebo třikrát a veškeré úsilí vynaložené na její nastudování je to tam. Není kde hrát. Okresní dům osvěty v Mělníku spolu se ZK ROH Vitana v Byšicích proto uspořádaly pro tyto venkovské soubory přehlídku venkovských souborů. Tematicky tato přehlídka není nikterak omezena, přihlíží se pouze ke kvalitám jednotlivých představení. Všichni ochotníci přivítali tuto možnost s nadějí, že budou mít příležitost konfrontovat vzájemně výsledky svých snah a poradit se o další práci, především o možnosti výměnných představení. O výsledcích přehlídky budeme v časopisu informovat.

VÁCLAV VODRÁŽKA

Manželství na zkoušku (OB Chrást), Charleyova teta (OB Cítov) a Pan Hašler přijímá („Štěňata").

V BUDĚJOVICÍCH PRO DĚTI

Jdete-li v sezóně po českobudějovické hlavní tepně z nádraží k náměstí, narazíte téměř pravidelně při vchodu do jihočeských energetických závodů na ručně malovaný plakát, oznamující premiéru nebo reprízu pohádkové hry pro děti. V záhlaví plakátu: Divadlo J. K. Tyla Rudého koutku JEZ; dole: předprodej vstupenek ve vrátnici.

Letos už soubor sehrál Pasáčka vepřů M. Voglové a Vyměněnou princeznu O. Lichardové a M. Lokvencové, v březnu měl premiéru Královnin prsten (M. Holková) a v polovině dubna věrné dětské publikum potěšila Zbořilova adaptace Čapkovy Princezny Solimánské, psaná původně pro loutky a upravená pro herecké divadlo vedoucím souboru Bohuslavem Vaďurou.

Jak název souboru napovídá, jde o amatérský kolektiv s velkou tradicí, která sahá až do prvních let našeho století. V roce 1952 se dosavadní ochotnický spolek přičlenil k Rudému koutku závodu, a jak ukazuje pečlivě vedená kronika, navázal organicky na starou tradici a srostl s mateřským podnikem. Má jeho plnou podporu, mj. proto, že jedna třetina z 20 aktivních dospělých členů se rekrutuje z řad zaměstnanců podniku. V kolektivní smlouvě má soubor zajištěny dva dny v týdnu pro pravidelné zkoušky v útulném sálku (má 150 míst), s menším, ale dostatečně hlubokým jevištěm. Sál, k němuž patří i klubovní místnost vhodná pro čtené zkoušky a jiná souborová posezení, úsporně řešená šatna a rekvizitárna, je brigádnickým dílem, při němž vydatně pomohli právě členové amatérského kolektivu. Dnes by nikoho nenapadlo, že tu kdysi bývalo skladiště.

„Dospělý" soubor, který má za sebou i inscenace četných her Tylových, Čechovova Višňového sadu, Molièrova Tartuffa a několika her Oldřicha Daňka, pokračuje v činnosti i dnes 1—2 premiérami ročně. Bohaté kulturní možnosti jihočeské metropole však mají v posledních letech nepříznivý vliv na návštěvnost, proto méně premiér a větší starosti s atraktivní dramaturgií: loni Goldoniho Mirandolina a v letošní sezóně detektivka Arthura Watkyna a Ernesta Dudleye Dům u dvou vražd aneb Smrt prochází tmou.

Proto těžiště činnosti přechází stále více k inscenacím pro děti. Tady návštěvnická krize neexistuje, naopak: bez větší propagace se může každá pohádka reprízovat 3—4krát a vždy je předem vyprodáno. Nic nevadí, že téměř za rohem sídlí profesionální Malé divadlo (býv. loutkové), hrající každou neděli odpoledne pro děti, nepůsobí ani „konkurence" občasných dětských představení v kamenném jihočeském divadle. Jen nové potvrzení faktu, jak dítě touží po zážitcích z jevištního projevu a jak stále málo děláme pro uspokojení tohoto společensky kladného a žádoucího dětského zájmu.

Do r. 1964 měl „dětský soubor" vlastní vedení, pracoval zcela samostatně, nezávisle na „dospělé" části. To vedlo dokonce k nezdravé praxi obsazování „dospělých" rolí dětmi. Vladislavova Pohádka z kufru v r. 1964 znamená obrat. Na inscenacích dětských her se podílejí herci dětští i dospělí. Je to pochopitelně i obrat k vyšší kvalitě.

Zájem dětí o hraní divadla je veliký. O dětské herce není nouze. Soubor jich má k dispozici neustále kolem 40, z toho asi jedna čtvrtina jsou opět děti zaměstnanců. Vedení hledí, aby se v průběhu sezóny všechny uplatnily. Vzhledem k dostatečné členské základně a příznivým materiálním podmínkám si může soubor dovolit věnovat nácviku každé hry po-

Dilia

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

Novinky pro malé soubory

A. Volodin: OPTIMISTICKÁ KOMEDIE. Komedie o 3 dějstvích. Přeložil Leoš Suchařípa. 4 m, 6 ž, k.; náznaková dekorace.

M. Brett: KLÍČ K ZÁHADĚ. Detektivní hra o 3 dějstvích. Přeložila Věra Šedá. 6 m, 5 ž; kancelář. VÁZANÉ.

S. Berciu: HYPNÓZA. Detektivní divadelní kus o 3 dějstvích. Přeložil Karel Paťha. 9 m, 7 ž; dva náznakové prostory (simultánní scéna).

N. Rusev: OSMNÁCTIKARÁTOVÁ TABATĚRKA. Komedie o 2 dějstvích. Přeložil Miloš Vojta. 5 m, 4 ž; bouda.

A. Christie: HERCULE POIROT ZASAHUJE (Vražda v Domě na útesu). Detektivní hra o 6 obrazech. Přeložil Jaroslav Chuchvalec. Upravila Helena Šimáčková. 6 m, 5 ž; terasa, hala vily.

pro soubory hrající pro děti a s dětmi

L. Luknár: DOBRODRUŽSTVÍ JANKA PÍSNIČKÁŘE. Pohádková hra o 2 částech s prologem. Přeložily V. Schorovská a V. Šedá. 9 m. 2 ž; poušť, síň v bohatém domě.

I. Taller: JAK ZMIZELO VODNICKÉ POVOLÁNÍ. Pohádková hra pro děti s použitím motivů K. Čapka. 3 m, 2 ž; náznaková dekorace.

M. Pařízková: OD JARA DO ZIMY. Pásmo poezie pro děti.

třebný čas, nemusí premiéry uspěchat. Průměrně se pro nastudování jedné pohádky počítá s 18—20 zkouškami.

Kromě obětavého vedoucího jsou k dispozici další tři režiséři, takže ani po této stránce nedochází ke kumulování funkcí a přetěžování jednotlivců.

Soubor budějovických energetiků a kronika jeho činnosti opravňují ke dvěma obecněji platným závěrům: že úspěch „dětských" inscenací je podmíněn stejnou péčí, jakou věnujeme přípravě her pro dospělé, a že dobrý soubor tohoto typu má své oprávnění a předpoklady k životu i ve větším kultur. centru. E. V.

SMĚREM K MLADÝM

Často se diskutuje o tom, jak vzbudit u mládeže větší zájem o umění. Zdá se, že v Týnci nad Labem už našli odpověď na tuto otázku.

I tady bylo na začátku více zájmu a ochoty než odborných znalostí. Je to logické — vždyť nejmladšímu členu souboru bylo osmnáct a nejstaršímu dvaadvacet. Soubor však všechny objektivní potíže dovedl překonávat, protože s nimi počítal. Členové souboru jsou pro divadlo zapáleni. To není fráze: režisér Procházka a jeho spolupracovníci ze závodu Strojírny potravinářského průmyslu věnují volné soboty a neděle malování kulis, v červnu se pustili do adaptace jeviště a nákladem asi pěti tisíc korun vybudují nový horizont, oponu, tahy, podlahu, osvětlovací lávku s kompletním osvětlovacím pultem atd.

Těžko by se v okrese Kolín našel druhý soubor, který by měl tolik stálých štací (Velký Osek, Plaňany, Konárovice, Lošany a další) jako Týnečtí. Navíc zájezdy utužují kolektiv.

Oba mladí režiséři — Jan Procházka a Horymír Žmolil — nepovažují ochotničinu jen za záležitost hlasové či pohybové techniky. Usilují o to, aby v souboru pracovali aktivní, tvořiví lidé. „Dělat divadlo s mladými a pro mladé — to je neobyčejně náročný kumšt, v němž je třeba vystihnout vlastní smysl amatérské tvořivosti: radost — hra — a to »účinkování« se musí vzájemně podmiňovat," říká Jan Procházka. Režiséři si vedou o každém herci podrobné záznamy — jakýsi pedagogický deník — v němž zachycují nejen jeho umělecké schopnosti, ale i přístup k divadelní práci, umělecký růst, vývoj atd.

Letos uvedl soubor na místní scéně druhou hru — Charleyovu tetu. Přišlo se na ni podívat 606 diváků. V příštím roce oslaví v Týnci n. Labem sté výročí divadelní tradice v městě. Vedle historického dramatu Jan Hus uvidí publikum hru V+W Robin zbojník, uvažuje se o švédském dramatu Kočky a o výpravné zpěvohře Muzikantská Liduška. Oslav se zúčastní ochotnické soubory z celého okresu.

Píšeme-li dnes o práci týneckého souboru, musíme připomenout ještě jeden sympatický fakt: kolektivu nechybí nezištná pomoc rodičů, MNV, společenských organizací (zejména tělovýchovné jednoty), vedení průmyslového závodu a hlavně — profesionální scény Oblastního divadla v Kolíně. Tento poslední partner má největší zásluhy o to, že do původního živelného herectví se dostává stále více uměleckého uvědomění a odborného přístupu.

ZDENĚK HICL

KONFERENCE OCHOTNÍKŮ ŠUMPERSKÉHO OKRESU

Je-li 60 lidí různého věku a povolání ochotno věnovat volnou sobotu a neděli konferenci o ochotnickém divadle, kterou svolal Okresní dům osvěty v Šumperku na 8. a 9. dubna do Kout nad Desnou, pak nemůže být řeč o soumraku ochotnických scén. Lidé začínají opět vycházet ze své izolace, mají touhu se scházet a žít společensky. A tak jsme svědky toho, že 18 souborů v okrese připravuje ještě do prázdnin premiéru a chystá vhodné inscenace pro oslavu 50. výročí VŘSR.

Po hlavním referátu vedoucího redaktora Amatérské scény Jiřího Beneše, zabývajícího se významem, životaschopností a opodstatněním amatérského divadla u nás, rozdělili se účastníci do kroužků. Diskutovali o problémech dramaturgie, režie i scénografie. Vyprávěli o svých zkušenostech a bylo zajímavé vyslechnout, jaké důvody mnohdy vedly k obnově ochotnické práce. Např. v Lipince začali hrát hlavně proto, aby zaměstnali své děti, které z dlouhé chvíle začaly dělat nepříjemné „vylomeniny". Pro vesnické soubory např. v Lukavici, Libině, Rohli, Vidnavě, Lipince aj., které se daly po delší přestávce do práce s novými lidmi, bylo velkým přínosem přímé seznámení s členy okresní divadelní sekce, kteří přislíbili pomoc, budou-li o ni požádání. Vyskytují se totiž případy, kdy se soubory obklopí nepřístupnou zdí a zakrní ve vlastní samolibosti. Potěšitelný je i zájem věnovaný dětskému divadlu ve Václavově u Zábřeha n. Mor. a ve Velkých Losinách.

A neméně potěšitelné je to, že cizí lidé, přijíždějící na konferenci, odjížděli jako přátelé.

PAVEL LENDA

Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Komenského nám. 6, prodá starší mechanické el. stavědlo s regulačním autotransformátorem. Cena 5000 Kčs.

Polský TEATR LUDOWY, měsíčník Svazu amatérských divadel, má více než úctyhodnou tradici. Letos vstoupil do svého již pětačtyřicátého ročníku! Zabývá se z nejrůznějších hledisek problematikou amat. divadelnictví v nejširším smyslu slova, o čemž výmluvně svědčí úvodní článek letošního lednového čísla, hovořící o pokladech staropolské lidové dramatiky (St. Czernik: Małe formy ludowe). Stefan Papée se v tomto čísle zabývá funkcí amatérského divadla v současné škole. Marta Piviňska píše o vztahu spisovatele starší generace Jaroslawa Iwaszkiewicze k divadlu, Anna Zalewska referuje o loňském Mezinárodním festivalu studentských divadel v Záhřebu. Vedle textu původní tříaktové hry Jerzyho Dudzice Powrót marnotrawnego (Návrat marnotratného) z prostředí dnešního polského maloměsta tu nalézáme recenze několika polských her, otištěných na stránkách měsíčníku Dialog. Celá řada článků se zabývá nejrůznějšími problémy činnosti amatérských divadelníků na nejrůznějších místech Polska. Významné místo je věnováno divadelní aktivitě polské vesnice. V souvislostech současné polské divadelní publicistiky, která má vysokou úroveň, zaujímá Teatr Ludowy se svým specifickým zaměřením místo velmi čestné.

(ta)

Péčí kult. klubu JZD uspořádali ve Slatině n. Zd. i letos při vyprodaném hledišti okresní přehlídku divadelních souborů. Na programu bylo Osm žen, Muži v ofsajdu, Kolébka a Nebezpečný věk.

V Karlových Varech připravuje režisér M. Honsa hru E. Roblès Montserrat, ve které vystoupí nejlepší herci souborů z Karlových Var, Ostrova a Nejdku. Ve výběru na krajské a mezikrajové přehlídky se téměř neobjevilo divadlo pro děti nebo divadlo hrané mládeží. A přece zprávy z některých okresů ukazují, že tato oblast není zrovna chudá. Neví se tedy o nich, nebo úroveň není dobrá? Např. jen v poslední době uvedlo divadelní studio „D 3" v Karlových Varech hru Princezna Lipový květ, mladí v Radnicích Heslo Kalif, na přehlídce v Sedlčanech hrálo 6 školních divadelních souborů, v Novém Městě n. Metují měla už v březnu premiéru hra Tygří bratrstvo v provedení studentů dvanáctiletky, dětské soubory na Jičínsku pracují v 9 obcích, festival dětských her připravili v Jirkově. V Budyni n. Ohří sehráli Zkoušky čerta Belínka, v Mnetěši na Litoměřicku Babičku. A dalších 12 her hrají nebo připravují v okrese Žďár n. Sázavou. A to jde vlastně jen o 7 okresů!

Stálá divadelní scéna v Klatovech připravila okresní přehlídku, jejíž inscenace se objeví v Klatovech, v Plánici a Nýrsku.

Okresního festivalu v Kamenici n. L. se zúčastnily kromě domácích soubory z Pelhřimova a Humpolce.

Letošní Klicperův Chlumec k 175. výročí narození V. K. Klicpery bude zahájen v červnu, skončí v srpnu. Letos nebudou na programu jen divadelní inscenace, ale i výstavy, estrádní pořady a koncerty.

Za 22 let připravili v Lipníku na Třebíčsku 39 premiér a 150 představení. Fidlovačka, Ukradené štěstí, Lakomec, Půlnoční mše, Paličova dcera, to jsou dramaturgická aktiva souboru.

V dubnu odjel vysokoškolský soubor při Domě pionýrů a mlád. v Praze Škleble na zájezd do Lodže se hrou Slavomíra Mrožka Krocan. Ve stejném měsíci odjela do Nancy divadelní skupina Pedagogické fakulty z Ostravy na festival studentských souborů.

Konečného záběr z Dostálova Případu Grendwal v provedení olomouckého souboru Petra Bezruče.

Z OBSAHU

Miroslav I. Křovák: Strakonický dudák a současné divadlo 1
Dr. Miloslav Valvoda: O divadlo lidové fantazie 4
Karel Roubík: Severočeský experiment 6
Zdeněk Kokta: Těžkosti se soutěží 9
Aleš Fuchs: PRŮHLEDY — Divadlo faktů 10
Jiří Bílý - Karel Minc: Obrazová bilance 15 let 12
Wolfgang Hildesheimer: Rivalové (ukázka) 15
Antonín Vorel: Jak se dá dělat výprava, II 16
PhDr Karel Werner: Jóga a její praxe, 12 20

amatérská scéna

ročník IV (Ochotnické divadlo, roč. XIII), číslo 6, červen 1967. Vydává ministerstvo kultury a informací v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Pavel Bošek, Marie Vašinková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Petr Průša, Karel Roubík, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Miroslav Šmolík, Jiří Valenta, Jaroslav Vedral, Jan Voráček, Leonard Walletzký — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 2, Vinohradská 2 — Tiskne Knihtisk, 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 úzávěrku koncem dubna 1967.

F-10*70303

© Nakladatelství Orbis, n. p., Praha, 1967

ČTEME → ČTETE → ČTOU

V Mladé frontě z 24. III. byl zveřejněn článek Miroslava Langáška Amatérská umělecká činnost včera a dnes, z něhož citujeme:

A o to jde nyní především, abychom v amatérské umělecké činnosti spatřovali jeden z důležitých a účinných nástrojů pro aktivizaci lidí, pro účelné vyplnění jejich volného času. Nic více, ale ani nic méně. Narůstající podíl pasívního přijímání kultury a pasívních druhů zábavy má své důsledky zejména ve venkovských podmínkách v tom, že rapidně klesl společenský život na vesnici až téměř na nulu a je oživován jen injekcemi schůzovní činnosti. Nechtěl bych tvrdit, že amatérská umělecká činnost je samospasitelným lékem, ale přece jen lze doložit z praxe, že v řadě obcí se stává cílevědomě vedený soubor hybnou pákou veškerého kulturního a společenského života.

Nejde však zdaleka jen o venkov... Rovněž na školách se vybíjí kulturní a společenská aktivita studentů v ojedinělých akcích, jimž chybí hlubší smysl a soustavnost. A obdobné problémy bychom objevili i na učilištích a městských sídlištích, kde se pro nedostatek vhodných místností perspektiva jakéhokoli kulturního a společenského života vzdaluje až do nedohledna. Specifický význam pak má v současných podmínkách estetické výchovy žáků v rámci vyučování umělecká aktivita dětí...

Avšak i v životě dospělých má amatérská umělecká činnost význam. Mnohým z nich nabízí příležitost čelit nepříznivým vlivům současného stavu dělby práce, znemožňujícího uplatnění tvořivých schopností. Pro jiné je lákavá svou funkcí rekreativní anebo vzdělávací. (Z jistého aspektu lze totiž tuto činnost pojímat i jako svérázný a svébytný druh mimoškolního vzdělávání.) Ať jsou však motivy účasti v různých souborech a kroužcích z hlediska jednotlivce seberozmanitější, z hlediska společnosti je nesporné, že amatérská umělecká činnost je neodmyslitelnou součástí celkové kulturní úrovně. Je proto účelné a žádoucí ji dále podporovat a rozvíjet.

Ubuovský svět jako „smetiště", ovládané všežravým a vždy vítězícím měšťáctvím, není naše koncepce světa; není to reálný a úhrnný obraz světa, ale obraz hypotetický. Tedy obraz záměrně umělý, skorem laboratorní, který vypreparovává určitý lidský a společenský fenomén a vsazuje ho do oněch klimaticky výhodných podmínek, kde může vytvořit svůj kosmos a zákony jeho chodu. V tomto principu byla pro nás největší síla a přitažlivost absurdního, a tedy i jarryovského divadla: je to divadlo brutální, analytické, šokující a bezohledné. Neposkytuje řešení. Ne však na základě jistoty, že řešení neexistuje, ale spíš z přesvědčení, že nám řešení nebude nikdy a nikde a nikým a nijak dáno. Jestliže má být divadlo lékařem, nechce toto divadlo léčit obligátními recepty, ale tak, že pacienta konfrontuje co nejdrastičtěji s jeho kdykoli možnou zkázou. Ne, aby zkázu přivolalo, ale aby jí zabránilo.

Dnes v čísle citáty z Grossmanova rozboru inscenace Krále Ubu v Divadle Na zábradlí. Vydal Divadelní ústav

UDÁLOSTI

Radokova inscenace Lorcovy hry DŮM DONI BERNARDY byla divadelní událostí jarní Prahy. Kritik Pavel Grym o ní do Lidové demokracie mj. napsal: „Radok se vzdal všech „laterně magických" pomůcek. Neinscenoval básnickou poému o smutném domě osamělých žen, ale psychologické drama sobecky kruté, despotické lásky a nenávisti, spalující a zlomené touhy po volnosti. Prozkoumal, zvážil a naruby zpřevracel všechny akcenty a nejedné zdánlivě jednoduché replice dal vedle prvotního znění i zcela protichůdný smysl. Hovoří se tu o radosti, ale ze slov prýští nekonečný smutek, touha je vykupována křečovitou závistí a nenávistí, hovoří se tu o lásce a vzájemných sympatiích, ale přitom se osoby dramatu bezúčastně, tragicky uzavřeny samy v sobě, míjejí... Ze všech postav tu tryská zoufalá touha i vědomí marného odporu. Díky tvůrčímu přístupu režiséra, jenž dokázal vyprovokovat soustředěnou hereckou tvořivost a nenásilně ji svést do řečiště svých záměrů, vzniklo sugestivní drama sobecké lásky, smutku, zla a zlomené touhy, jedno z mála představení skutečně hodné Lorcova jména a jeviště Národního divadla."

JÓGA A JEJÍ PRAXE

Baddhapadmásan — uzavřená lotosová poloha — se nazývá tento obtížný cvik, velmi prospěšný zádovým svalům, páteři, kloubům a pro správný vývin hrudního koše.

Dana Medřická v Radokově inscenaci Domu doni Bernardy. Foto Sochůrek