

amatérská scéna

ROČNÍK II
ŘÍJEN 1965
ČÍSLO 10





vyhlašují na návrh poroty tři vítězné soubory (jsou uvedeny v tom sledu, v jakém v Hronově vystupovaly):

DIVADELNÍ STUDIO JOSEFA SKŘIVANA ZK ZKL BRNO s inscenací Mrožkových aktovek Na širém moři a Mučednictví Petra Oheye.

DIVADELNÍ STUDIO JULIA ZEYERA PKO ČESKÉ BUDĚJOVICE s inscenací hry G. Hofmanna Starosta.

DIVADELNÍ SOUBOR OB BRATISLAVA-NIVY s inscenací: Hans Sachs, Samopašné hry, vyhlašují dále těchto sedm nejlepších jednotlivců:

INŽ. MIROSLAV HOUŠŤEK za režii Tylovy hry Tvrdohlavá žena a za příkladné vedení studia mladých.

ANTONÍN BROUSEK za podnětnou přípravu scénické montáže Díky, žes nestál.

LEOŠ WALLEZKY za režii Mrožkových aktovek a za herecký výkon v roli Tlustého trošečníka v aktovce Na širém moři.

EVA MAŠKOVÁ ze herecký výkon v roli Oheyové v Mrožkově aktovce Mučednictví Petra Oheye.

ANTONÍN BAŠTA za herecký výkon v roli Nachtigalla ve hře G. Hofmanna Starosta.

EUBOMÍR VAJDIČKA za režii inscenace Samopašné hry.

VIOLA KOVÁČOVÁ za herecké výkony v představení Samopašné hry.

Udělují jedno z nejvyšších ocenění čs. ochotnického souboru, účastnický diplom Jiráskova Hronova, souborům:

DIVADELNÍ STUDIO KULTURNÍHO STŘEDISKA V NÁCHODĚ za inscenaci Tylovy Tvrdohlavé ženy • KLUB PREROV za inscenaci kabaretu Nedohraná partie • DIVADLO POEZIE

RUZYŇE za provedení scénické montáže Díky, žes nestál • DIVADELNÍ SOUBOR SYMPOSION JKP TŘEBECHOVICE POD OREBEM za inscenaci hry bratří Čapků Ze života

hmyzu • HANÁČKÁ SCÉNA OB KOJETÍN za inscenaci hry J. Broszkiewiczze Skandál v Hellbergu • DIVADELNÍ STUDIO MEDIKA RK ROH MŮNZ PLZEŇ za inscenaci hry

Fr. Langra Dvaasedmdesátka • SKUPINA ŠVÉDSKÝCH AMATÉRŮ za provedení hry S. Andersson—Torsö Samota.



E. MAŠKOVÁ



V. KOVÁČOVÁ



A. BAŠTA



L. WALLEZKY



ENERGIČTĚJI

NEŽ

DOSUD!

ZÁVĚREČNÝ PROJEV 35. JIRÁSKOVA HRONOVA

Od tohoto Hronova očekával snad každý účastník něco jiného. Jedni vzorové ukázky, kam až může amatérské divadlo ve svých vrcholech dospět, umělecké zážitky. Druhá skupina reálné zrcadlo stavu ochotnického divadla, podněty k řešení jeho problémů a k práci v souborech, neformální školení přinášející radost z poznávání nového. Konečně třetí, největší skupina hezké počasí, setkání s přáteli stejných zájmů, příjemně prožitou dovolenou. Každý byl s něčím spokojen a něčím zklamán: nádherné sluneční počasí se bez přechodu střídalo s deštivou zimou úplně stejně, jako vynikající inscenace, nadýmající prsa pýchou nad příslušností k takovému hnutí, s představeními vnucujícími znepokojivou otázku, zda takového ochotnické divadlo má budoucnost. Domnívám se, že tyto rozpory a kontrasty jsou v současné etapě vývoje našeho amatérského divadelnictví a v dosavadní organizační roztržitém STMP zjevem celkem přirozeným a logickým a že kritické reakce na hronovská představení jsou výrazem živé touhy ochotníků po divadle novém, dnešním, současném, společensky platném.

Také 35. Jiráskův Hronov byl školou ochotníků, ve svých krajských diskusních klubech možná lepší než v minulých letech, také letos přijelo několik stovek amatérů, ochotných účastnit se všech akcí do roztrhání těla, možná ještě ochotnějších a nadšenějších než v posledních letech — ale to vše už tady bylo, stejně jako střídání úspěchů s neúspěchy a touha poznávat charakterizovaly i Hronovy minulosti. Pokusme se však hledat to nové, příznačné právě pro letošní ročník, ty rysy, charakterizující právě jeho pětatřicátnickou tvář.

K prvnímu charakteristickému rysu dojdeme, když uvažujeme o příčinách tak diametrálně rozličných a navzájem naprosto nesouměřitelných výsledků, jakých jsme byli za týden na tomto jevišti svědky. Je dobré uvědomit si, že současné čl. amatérské divadelnictví existuje v bohaté škále typů, které vznikají z různých společenských potřeb, pracují za různých podmínek, mají každý jinde těžiště svého společenského významu a každý pochopitelně jiné jevištní výsledky, které sice můžeme z metodických důvodů navzájem poměřovat stejným kritickým (estetickým) metrem, ale postihnout jejich faktický společenský význam se nám takto stejně nepodaří. Copak může sebesolidnější hronovský rozbor vystihnout význam představení Ze života hmyzu pro kulturní a společenský život Třebouchovic, copak může rozbor dejme tomu postavy Madlenky z Tvrdohlavé ženy zachytit, co znamenala práce na Tylově postavě pro život jednoho náchodského děvčete?

Neměli jsme v Hronově příležitost vidět divadlo dětí, neocenitelného a nedoceňovaného pomocníka učitele při elementární výchově, ale viděli jsme dokonce několik typů divadla mladých lidí. Náchodský kolektiv je krystalicky čistý typ *studia mladých*, v němž se mladí lidé pod zkušeným vedením amatérského režiséra-pedagoga učí nejen poznávat sami sebe, divadlo a jeho prostřednictvím svět, ale v němž také inscenací šťastně adaptované klasické

hry vyjadřují vedle přirozené hravosti i svůj vztah ke klasickému odkazu a k některým znepokojivým úkazům našeho současného společenského života.

Viděli jsme v programu dva a mimo hlavní program třetí *vojenský soubor*. Vedoucí jednoho z nich, mladý básník Antonín Brousek, rozmnožil umělecké přínosy letošního Hronova tvůrčím scénářem divadla poezie, poctivě hledajícím odpověď na jeden z bolavých problémů mladých lidí dneška, na rozpor bombastických lží padesátých let s dnešními skutečnostmi. Brousek nám na diskusi řekl, že jeho malý vojenský kolektiv dal dohromady „pud sebezáchovy“, rozuměj, hlad po poezii a touha sebe vyjádřit v podmínkách vojenského života. *Celkový rozhodný*

L. Brabcová v úloze Ohegyovy dcery z Mučednictví Petra Ohegye.
— Hořejší snímek z inscenace druhé Mrožkovy aktovky Na širém moři.



Autory snímků z 35. Jiráskova Hronova jsou Karel Minc a Jiří Pražák. Zachytili na této stránce kojetínskou inscenaci Skandálu v Hellbergu a L. Puchingerovou (Julča) a M. Plase (Kníže) z plzeňské Dvaasedmdesátky (snímek dole).

Na protější straně v první řadě V. Novotný v roli Gelehrta (Skandál v Hellbergu) a dva snímky z Mučednictví Petra Oheye (uprostřed v titulní roli E. Vinohradský, Z. Wallezská jako Šéf diplomatického protokolu),

v prostřední řadě Ze života hmyzu (v roli Tuláka R. Faltejsek) a snímky z inscenací Starosty a Samopašných her,

vlevo dole jedna z úspěšných scén bratislavské inscenace Hanse Sachse, vpravo manželé Mollovi (J. Baštová a L. Huml) z českobudějovického Starosty a dole Tereška (S. Boldyrovová) a představitelka titulní role z náhodské inscenace Tvrdohlavé ženy K. Sušická.

úspěch vystoupení armádních souborů na 35. Jiráskově Hronovu vede nás k závěrečné formulaci požadavku, aby opět v naší lidové armádě byla takováto přirozená touha mladých lidí nejen shovívavě trpěna, ale s citlivým porozuměním podporována a neformálně, cílevědomě rozvíjena. Obrovský přínos, který by z toho mohl vzniknout pro celou oblast naší amatérské umělecké tvořivosti, je tak jasný, že o něm není třeba dále hovořit.

V představení bratislavského souboru jsme viděli zase jiný typ divadla mladých lidí — studentské divadlo. Jeho výrazný a nečekaný úspěch s aktovkami Hanse Sachse zapůsobil v předposlední hronovský den jako puma — jenže její následky neničily lidi, ale rozjasnily jejich tváře šťastným úsměvem. Představení dokumentovalo opomíjené dramaturgické možnosti mladého divadla, objevilo pro naše divadelnictví nový, neobyčejně výrazný režisérský talent a celkovou uměleckou úroveň se zařadilo mezi tři vrcholky letošního Jiráskova Hronova.

Celkovou účast různých typů divadla mladých lidí na Hronově lze tedy hodnotit velmi kladně. V situaci, kdy společenský význam amatérských uměleckých snah se s rozšiřováním forem a okruhu působení profesionálního umění na diváka přesouvá více směrem k subjektu amatéra a jeho výchově, v této situaci je bohaté zastoupení různých (a zdaleka ne ještě všech) typů divadla mladých jevem zákonitým a jeho celkový úspěch tím nejradostnějším poznatkem, který si odvezeme domů. Ale nejde jen o poznatek, jde o závazek právě tyto typy amatérské divadelní práce masově rozvíjet, jejich zkvalitňování věnovat nejvyšší péči a nevyzrálejší síly zkušenější generace. Neboť tady se hraje o budoucnost ochotnického divadla, o jeho podobu a kvalitu, o jeho význam pro budoucí společnost.

Druhým vyhraněným souborovým typem, který předvedl výsledky své práce v Hronově, byly ochotnické scény z Třebechovic a Kojetína. U tohoto rozšířeného typu jsou vznik kolektivu, formy jeho činnosti, volba repertoáru atd. významně spolupodmíněny jednak tradicí, jednak kulturně společenskými potřebami příslušného místa, zpravidla menšího města bez profesionálního divadla; úroveň, na níž se pracuje, odpovídá požadavkům a nárokům konkrétních diváků, s nimiž bývají jednotlivá představení nerozlučně spjata. Na celé sérii Jiráskových Hronovů se přesvědčujeme, jak svízelné je přenést tyto inscenace z jejich domácí živné půdy před specifické publikum Jiráskova Hronova, jak je to zazlíváno těm, kdož takový obyčejný soubor do Hronova vyberou (což není podstatné) — a jak na to doplácí soubory samotné (což je podstatně horší). V této situaci vznikl názor: Hronovy jsou přehlídka jen vskutku uměleckých výsledků amatérské práce, proto je nutno přizpůsobovat délku programu počtu výjimečných



uměleckých inscenací, které budeme v hnutí v té které době mít. Neboť víte patrně stejně dobře jako já, že kolektivní úroveň brněnských Skřivanů spočítáme pohodlně a s rezervami na prstech jedné ruky, kdežto oněch kolektivů, které jsem nazval scénami, máme desítky, patrně i stovky. Zmíněný názor na redukci Hronovů nepostrádá logiky. Přesto se mi nelíbí, je demobilizující. Je přece ještě jiná cesta: pořádně soutěžit, líp pomáhat souborům, nejen slovy vytvářet předpoklady pro růst většího počtu uměleckých amatérských inscenací, učit se správněji odhadovat vývojové možnosti vybíraných inscenací a v hronovských kuloárech nečekat od představení zázraky, ale reálné výsledky práce, odpovídající možnostem a péči, která se dnes našemu ochotnickému divadlu věnuje.

Ovšem zavírat oči nad problémy tradičních ochotnických scén byl by patrně stejný nesmysl, jako nevidět jejich trvajících kulturně politický význam, zvláště pokud zajíždějí nebo dokonce přímo působí na vesnicích. Také ve světle letošních hronovských zkušeností se nám zdá, že nejpálčivější je otázka výchovy režisérů těchto scén — neboť tam, kde bude stát v čele kolektivů opravdu režisér, nebude tak velký problém ani otázka forem práce a repertoáru. On najde pro dané herecké možnosti úkoly splnitelné i inspirující, hry, jimiž dokáže v daných podmínkách vyslovit svůj vztah k životu a společnosti způsobem, který přejde rampu. Kde takové režiséry vzít v situaci, kdy i naše profesionální divadlo stůně na nedostatek tvůrčích režisérských osobností, to je ovšem otázka, ale neměli bychom při jejím kladení zapomínat, že jsme vlastně ještě skoro nic neudělali pro výchovu takových režisérů, že spadla skoro pod stůl slibná myšlenka amatérských studií profesionálních divadel, že zůstává nadále snem vysoké školy nebo jemu odpovídající odborné studium nejen vospělých amatérských režisérů, ale i metodických kádrů, a že naše takzvaná školení režisérů jsou ve většině případů více neškodným pobesedováním starých známých nežli vážnou formou studia. Jestliže za těchto podmínek vyrostou na ochotnických prknech režiséři typu Wallezského nebo Bašty, sotva to lze označovat za výsledek naší péče o ochotnické divadlo.

Dvě ze tří nejsilnějších inscenací letošního Hronova byly vytvořeny na základě textů, jež svým způsobem patří do široké a těžko definovatelné oblasti tzv. absurdní dramatiky. Naštěstí to neznámá opožděný projev módní vlny v amatérském repertoáru a doufáme, že účastníci





četných hronovských diskusí neodjíždějí domů s falešným zdáním, že není v divadle modernosti mimo oblast absurdity. Především texty, o nichž se zmiňuji, patří do této oblasti opravdu jen svým způsobem, Mrožkovy aktovky osobitě protestují proti dogmatům, zmechanizovanému myšlení, proti lži, demagogii, nátlaku, frázi — a Hofmannův Starosta v českobudějovické inscenaci, to není ani čisté absurdní divadlo, ani agitka o zrodu fašisty z německého měšťáčka, nýbrž vzácně stylově jednotné jevištní dílo, výborná zábava, otřesný zážitek a současně neformální apel na zdravý lidský rozum a jeho odpor vůči všemu nelidskému. *Pohybujeme se tedy u obou her a u obou inscenací nikoli na půdě skeptického výrazu absolutní absurdity lidské existence, nýbrž na poli kritické víry v člověka, v naši společnost a její zdravé síly. Neobyčejné apelativnosti obou inscenací, podobně jako celé řady dalších letos na Hronově, je dosahováno divadelními prostředky moderními, často přímo protitradičními a provokativními.* Tedy v obojím naznačeném směru, v okruhu obsahů předváděných děl i v okruhu jejich formálního zvládnutí, zaznívá z jubilejního Jiráskova Hronova silný tón modernosti, zapojující se do malé symfonie nejprogresivnějších snah současného českého a slovenského umění. Tak se pokouší i nejvyspělejší předvoj čl. amatérského divadelnictví reagovat na složitou situaci současného světa — a jestliže přitom pochopitelně také tápe, hledá, často se mylí a v tomto smyslu slova prožívá období krize, tj. uzlového vývojového bodu, nutného znaku každého vývoje — měli bychom to už jednou v celé šíři pochopit a přestat v tomto označení vidět strašáka, v jehož jménu se hází flinta do žita, zatracuje ochotnické divadlo a hlavně — přestává se pro ně něco dělat.

Dovolte mi ještě zmínit se o zajímavém vystoupení sympatického švédského kolektivu, které nám ledacos napovídalo o divadle a tím i o životě Švédska, a hlavně, dává nám do budoucna naději na stále častější konfrontaci našich zkušeností a problémů s amatéry na celém světě. Nevíme toho o nich zatím o moc víc, než že jsou užiti stejně jako my hadem z ráje, že podobně jako my hledají cesty moderního amatérského divadla atomového věku a že touží ve světě bez válečné hysterie hrát dobré divadlo pro radost sobě i svým divákům. Chceme totéž, proto jsme je a vzácné delegace z dalších zemí přijali jako své rodné.

Ještě o jednom charakteristickém rysu 35. Jiráskova Hronova bych se chtěl zmínit. Zapojili jsme jej do oslav 20. výročí. Byl to Hronov skromný, neokázalý, slavnostně se neřečnilo, spíše se diskutovalo o problémech, zmizely beze zbytku okázalé exhibice porotců, podstatně ubylo siláckého řečňování při veřejných příležitostech. Byla to prostě taková samozřejmá a obyčejná dílna, kde se nedá moc žvanit, protože na to není čas. Myslím si, že i pro tento svůj rys a právě pro něj jsme zapojili 35. Jiráskův Hronov do oslav 20. výročí opravdu dobře.

A na závěr. — Jeden soubor, který zde měl původně



vystoupit, nám napsal, že tradice našich Hronovů je „zelela zničená“. Dovolte mi říci, že Hronov s tolika výraznými inscenačními úspěchy moderního divadla, které byly vcelku jednoznačně přijaty i takzvanými starými ochotníky, Hronov s takovým nástupem mladých lidí a různých forem jejich amatérské divadelní práce — že takový Jiráskův Hronov neznamenaá totální zničení tradic, nýbrž jejich důstojné rozvíjení, navázání na jejich nejprogresivnější znaky, přihlášení se k jejich nejvzácnější součásti, k jejich pozitivnímu odkazu.

Hra národního umělce Františka Langra Dvaasedmdesátka, která před hodinou dozněla na tomto jevišti, může být jednou svou myšlenkou dobrým hronovským epilogem i prologem naší další práce. Mám na mysli myšlenku, že umění má schopnost odhalovat ty složky osobnosti člověka, které si sám neuvědomuje a které nedokáže běžnými vyjadřovacími prostředky sdělit. V tomto smyslu lze tedy Dvaasedmdesátku chápat jako oslavu schopnosti divadelního umění zasahovat do našeho života. Nevím, zda by bylo správné označovat tím vznešeným názvem umělec amatéry, kteří po sedm dní na těchto prknech vyjadřovali sami sebe, své sny, naděje, svou hořkost i svůj zdravý smích. Ale nebudu lhát, když je označím za poctivé a nadšené milovníky divadelního umění, oné kruté bohyně Thálie, která se jim za jejich vytrvalý kult odměňuje přece jenom jedním darem vpravdě božským: zasahuje do jejich života krásou a rozkoší z poznávání. To stojí za to, abychom dělali dál.

Není právě nejideálnější doba pro amatérské múzy. Život je překotný, chaotický, vyčerpávající, volného času je málo. Dělat dnes ochotnické divadlo také neznamenaá vyhřívát se na sluníčku veřejného uznání, ba často právě naopak. Otevřené problémy amatérské umělecké tvorivosti, jejího řízení, organizování, metodické pomoci atd., jejichž řešení se rok od roku odkládá, ztěžují práci a otravují lidi.

Ale Jiří Mahen napsal v době ještě daleko horší situace našeho divadelnictví slova, která neztratila svou platnost: „...divadlo je součástí národní kultury, zaručuje i kus výchovy společenské, je kulturní povinností, poněvadž znamená hodnoty... Divadlo se zkrátka nesmí opouštět beztrestně. Věřte-li v divadlo, musíte vytrvat. Všichni musíme pracovat energičtěji nežli dosud!“

Velká postava historie českého divadla se snad v hrobě neobráťí za to, že její 30 let starý apel se ideálně hodí ochotníkům Jiráskova Hronova 1965.

Ať žije tvůrčí poslání československého amatérského divadla!

JIRÍ BENEŠ



Nahoře Clythia (J. Pavlíková) a Felix (J. Bahník) z třebochovické inscenace Ze života hmyzu, dole Moll (L. Huml) a Nightigall (A. Bašta) z českobudějovického Starosty. Foto Minc

HRONOV JUBILEJNÍ-NEJUBILEJNÍ

Věřme, že nemusíme mít obavy z toho, že by se Jiří Mahen obracel v hrobě, protože jeho výrok byl citován v závěru letošního Hronova. Vždyť také letos, a právě letos, se tu sešlo víc než dost těch, kteří v divadlo — i amatérské — věří a vytrvat chtějí. Ti všichni, kteří v týdnu od 7. do 15. srpna zaplňovali jak jeviště a hlediště hronovského divadla, tak učebny, rezervované pro diskusní kluby, i sál ZK MAJ (pamětníky i nepamětníky ovšem zvaný tradičně Slávie), vyhrazený pro zahajovací shromáždění a dvě volné tribuny (a samozřejmě pro každodenní — případně každonoční — rozptýlení) — tedy ti všichni se sem nesjeli jenom z důvodů pietních, anebo jenom proto, aby oslavovali, že ten letošní Hronov byl předznamenán zakrouhlenou číslicí.

Přestože reflektor veřejného i funkcionářského zájmu, svého času právě na Hronov (nebo jsem měl napsat: z celého ochotnického divadelnictví alespoň na Hronov — ?) tak silně zaostřený, jakoby pohasíná — hlavními pořadateli byly tentokrát na rozdíl od dřívějších ročníků orgány krajské, okresní a místní — podržel si prakticky i pětatřicátý Hronov charakter přehlídky ústřední. A jako takový dokumentoval nejúspěšnější výsledky, jichž se může divadelní soubor i v amatérských podmínkách dopracovat — stejně jako několika inscenacemi připomenul, že ještě zdaleka nemáme dost důvodů být se současnou situací amatérského divadla plně spokojeni.

Ačkoli výběr představení nebyl nijak snadný — zvláště když jednak pořadatelé byli vedeni snahou o program možná až příliš rozsáhlý, jednak některé původně navržené soubory se účasti na Hronově zřekly — podařilo se shromáždit desítku inscenací, které nejen představovaly defilé souborů několika rozličných typů, ale hlavně vytvořily pořad, jehož repertoárová skladba byla žánrově pestrá, stejně jako dramaturgicky zajímavá.

Byla tu zastoupena klasika domácí i cizí, dvakrát české drama z období mezi dvěma válkami a třikrát současná moderní dramatická tvorba; nechyběly ukázky tzv. malých forem a divadla poezie. (Postrádali jsme ovšem představení pro děti a mládež — což je jenom dotvrzením trvale neutěšené situace na tomto poli.) A pohostinské vystoupení skupiny švédských ochotníků, jež završilo celkový počet uvedených inscenací na jedenáct, jsme uvítali nejen proto, že znamenalo zablýsknutí na lepší časy ve stycích našeho amatérského divadla se zahraničím, ale i proto, že bylo dokladem ochotnické práce zcela jiného typu i zajímavou ukázkou dramatické literatury, kterou prakticky neznáme.

SACHS - TYL

Obě inscenace klasických autorů, které se na Hronově sešly, mají jeden společný rys — a tím je úsilí inscenovat známý text zcela nekonvenčně. K tomuto cíli si oba soubory hledají svou vlastní cestu, která vychází z jejich podmínek a možností.

Divadelní sůbor OB Bratislava-Nivy se díky shodě okolností, která způsobila, že místo původně ohlášeného Fuxova Hamleta IV. uvedl v Hronově SAMOPAŠNÉ HRY (Masopustní hry) Hanse Sachse, zařadil mezi tři nejúspěšnější soubory hronovské přehlídky. Jeho inscenace čtyř Sachsovyh aktovek (Potulný scholar v raji — Ostrý dym — Žeravé železo — Potulný scholar, čo diabla vyhánal), zdrařile přeložených M. Dedinským, je pozoruhodná a příkladná po všech stránkách. Především zaujme originální a překvapující režijní koncepcí: režisér L. Vajdička, studující AMU, se nedává textem svést k žánrové drobnokresbě, ale nachází si svérázné pojetí — tanečně pantomimické. Představitelů jednotlivých postav vede k výrazné stylizaci, jeviště, oprostěné od kulís i nábytku, zaplňuje neustálým pohybem, aranžovaným tak, že je účelně a účinně využito každíčkého místa na půlkruhové scéně ohraničené pouze jednobarevným závěsem. Nevadí, že herecké schopnosti jednotlivých interpretů nejsou na stejné úrovni (vedle

profesionálního herce Mistríka vyniká zvláště V. Kováčová) — představení jako celek je dokonale vyvážené a ani na okamžik mu nedochází síla plně zaujmout diváka.

Jiná je cesta, jakou se ve snaze o netradiční pojetí Tylovy TVRDOHLAVÉ ŽENY dává *Divadelní studio Náhodského kulturního střediska*. Jeho vedoucí a režisér M. Houštěk, aby zapojil do práce co nejvíce mladých členů souboru, inscenuje celou báchorku jako divadlo na divadle. Připsaný rámec i vsuvky, jimiž je Tylův text proložen (studenti chystají majáles) — to je vcelku logický podklad pro vpád party mladých lidí na jeviště, na němž se pak tento kompars prolíná s postavami Tylova děje. Inscenace tím dostává nejen vzruch a živost, nýbrž i kontakt s dneškem v těch místech, kde Tyl v době vzniku hry



Mincův záběr z inscenace souboru OB Bratislava-Nivy: Hans Sachs, Samopasné hry.

satiricky reagoval na odliv revoluční vlny a nástup reakce. Je jen škoda, že zmíněný vzruch, živost a kontakt s dneškem se nedaří vždy důsledně udržet i tam, kde kompars do hry nezasahuje. Je to způsobeno patrně nevyrovnaností v hereckých výkonech, které ne vždy postihují citové bohatství Tylových postav a nuance jejich vztahů. Vzhledem k tomu, že obsazení je voleno tak, aby každý interpret byl své postavě co možná nejbližší, a že režie hledí zachovat přirozenost projevu, nepocituje divák tuto nevyrovnanost tak tíživě a představení ve svém celku působí jako jednotné.



ČAPKOVÉ - LANGER

Ne už tak zdařile vyšli v hronovském repertoáru autoři, které můžeme právě tak dobře počítat mezi klasiky jako mezi dramatiky současné. Mrzí to tím víc, že jde právě o autory, jejichž díla stále patří z celé naší dramatické literatury k nejvyzrálejší. Je ovšem známo, že jsou to zároveň autoři, kteří před inscenátory stavějí nemalé a ne snadno řešitelné problémy.

Jak je obtížné vyložit a tlumočit myšlenky alegorické komedie bratří Čapků *ZE ŽIVOTA HMYZU*, toho jsme už na Hronově byli i v nedávné době svědky, když o to usilovaly tak vyspělé soubory, jako jsou brněnští Skřivani (1958) anebo pražská Tatrovka (1962). Nepřekvapilo tedy příliš, když se ukázalo, že soubor *Symposion z Třebechovic p. O.* zatím na tak složitou hru nestačí. Soubor disponuje několika zkušenějšími a mnoha méně zkušenými herci, kteří se sice poctivě a ze všech sil snaží vyhovět nárokům, jaké na ně předloha klade, avšak výsledek lze těžko označit příznivěji než jen jako slušné reprodukování textu, které nemá vyšší ambice. Dr. Obst na volné tribuně,



věnované otázkám herecké tvorby, formuloval hlavní problém třebechovické inscenace tak, že „herecká tvořivost je převršena a utlumena velikostí úkolu“. A i když se tu objeví některé solidně založené výkony (zvláště dobře je vytvořena Chrobačka J. Královou), nemůže to inscenaci zachránit; už proto ne, že její slabiny nespočívají jenom v práci herecké, ale také v režii, což se projevuje hlavně absencí rytmu.

O Langrově *DVAASEDMDESÁTCE* v nastudování *plzeňského Divadelního studia Medika* jsem už psal v poznámkách z Krajských divadelních dnů v Klatovech (Amatérská scéna č. 8). Nemyslím, že po hronovském představení mohu něco podstatnějšího dodat. Je pravda, že oproti premiéře jsou vesměs daleko lépe vykresleny některé drobnější postavy, avšak i nadále zde ještě zůstávají značné disproporce. A stejně tak ještě zůstávají autorovi mnoho dlužní jak představitelé ústředních postav hry (včetně hlavní hrdinky), tak režie, která nedokázala z tolik vděčné a ryze divadelní předlohy vytěžit vše, co se nabízelo.

BROSKIEWICZ - HOFMANN - MROŽEK

Třemi inscenacemi hronovská přehlídka doložila zájem amatérských divadelníků o aktuální a myšlenkově průbojnou tvorbu současných dramatiků — o tvorbu, která klade nezvyklé nároky právě tak na vnímavost diváků jako na fantazii inscenátorů. Jestliže je příjemné už zjištění, že naše amatérské divadlo nezůstává stranou moderních divadelních proudů, pak ještě více potěšitelný je fakt, že právě dvě z těchto inscenací patří k největším úspěchům letošního Hronova, že znamenají opravdu tvůrčí a průrazné činy.

Nelze to bohužel říci o představení *Hanácké scény OB Kojetín*, která uvedla Broszkiewiczův *SKANDÁL V HELLBERGU*. Jestliže na krajské přehlídce odvedl soubor neucelenější práci tím, že cílevědomě sdělil první plán hry, potenciální nebezpečí zla v člověku — jak se o kojetínské inscenaci vyslovil Z. Kokta (Amatérská scéna č. 8) — ukázalo se, že v hronovských podmínkách a v hronovské konkurenci to už zdaleka nestačí. Naopak zde markantně vystoupily všechny nedostatky inscenace, počínaje ne právě šťastným obsazením některých rolí a konče problematicky řešenou výpravou. Slovem: další svědectví o „nepřenositelnosti“ mnohých inscenací mimo obvod vlastního působení, kde ovšem soubor může i s umělecky ne zcela zralým představením plnit úlohy v podstatě přijatelné...

Hofmannův *STAROSTA* v nastudování *Divadelního studia J. Zeyer při PKO v Č. Budějovicích* (v režii M. Fridricha) i Mrožkovy *ABSURDNÍ KOMEDIE* (Na širém moři — Mučednictví Petra Oheye) v nastudování *Divadelního studia J. Skřivana při ZK ZKL v Brně* (v režii L. Walleitzkého) byly na stránkách našeho časopisu náležitě oceněny hned po svých premiérách (Amatérská scéna č. 4 a 5) a znovu pak po uvedení na Divadelním máji v Krnově (Amatérská scéna č. 7). Je tedy spíše nutno vyzvednout zde další práci, která se od té doby na obou inscenacích udělala, a znatelný vývoj k tvaru ještě detailněji promyšlenému a ještě přesněji naplněnému. Jestliže např. ještě v krnovském představení Starosty Nachtigall vysoko přerůstal dvojici manželů Mollových, byly už postavy v hronovském představení daleko vyrovnanější, třebaže Baštův výkon celé inscenaci dominuje. Podobně se zpřesnily i postavy tří trosečníků v brněnské inscenaci Mrožka. Rád také konstatuji i neustálý vývoj k lepšímu u Oheye (E. Vinohradský), jak jsem jej zaznamenal od premiéry až po Hronov. A mohl bych vy počítat celou řadu nových nápadů, které se objevily v budějovické inscenaci na podporu její koncepce, s níž je sice možno polemizovat, ale již je zároveň nutno přiznat, že je stoprocentně naplněna; stejně jako bych mohl uvést, jak výrazně jsou dopracovány mnohé scény v inscenaci brněnské.

Jde tu v obou případech už o opravdu uměleckou tvorbu, která se nespokojuje s prvním dosaženým výsledkem, ale neustále hledá a staví si cíle stále vyšší a náročnější. A jde tu v obou případech o práci tak výjimečně vysoké úrovně,

Na této straně Mincovy záběry z představení *Mučednictví Petra Oheye* (soubor J. Skřivana ZK ZKL Brno, foto nahoře) a *Samo-pašné hry* (OB Bratislava-Nivy),

na vedlejší straně Pražákovy snímky z aktovky *Na širém moři* (Skřivani, Brno) a z plzeňské inscenace *Dvaasedmdesátky* (v titulní roli H. Fricková).

že opravdu nelze dobře říci, které z inscenací dát přednost; proto také hronovská porota ocenila obě — zároveň s bratislavskými Samopašnými hrami — v jedné řadě.

KABARETY A DIVADLO POEZIE

Tzv. malé formy a divadla poezie byly na Hronově reprezentovány letos výlučně soubory armádními, jež tu předvedly pořady nejen rozdílného zaměření, ale i nesrovnatelné úrovně.

Jen vyloženým nedorozuměním se mohlo stát, že se zde (ovšem mimo hlavní program) objevil nedomyšlený a nezralý pokus *slánského vojenského souboru* o literární kabaret (APOGRIFY), vycházející sice z hodnotných předloh (Čapek, Hašek aj.), avšak interpretovaný jen diletantsky a beze stopy po nějakém záměru, jemuž by byl podřízen výběr textů a písní i jejich vzájemné seřazení. Jedinými světlejšími stránkami tohoto vystoupení byly scénická hudba a výprava — což je ovšem na literární pásmo dost málo. Naštěstí tento pořad — podle sdělení vedoucího souboru daný dohromady během jednoho týdne (!) — proběhl jen jakoby mimochodem na pobočné scéně, a tudíž stranou většího zájmu.

NEDOHRANÁ PARTIE J. Ratkina, uvedená souborem *Le-tištního klubu z Přerova*, už představuje určité kvality. A jestliže ještě nedosahuje té úrovně jako nejlepší pořady této žánrové oblasti, jak je známe např. ze Šrámkova Písku i z jiných přehlídek, pak je to zejména proto, že celé pásmo není vystavěno na zcela přirozeném a spontánním projevu, ale je jakoby sešňorováno předem danou osnovou, která dělá dojem umělé sestrojené konstrukce, třebaže základní nápad, využívající motivů šachové hry, je sám o sobě s dostatek nosný. Nepříjemně ovšem působí, když na některých místech zaznívá z jeviště tón až mentorský — a ještě nepříjemněji, když se nejednou, a zbytečně, zabrousí do oblasti humoru hodně přízemního.

A tak z této armádní série jediným opravdu pozoruhodným a výrazným tvůrčím činem zůstává scénická montáž A. Brouska a Š. Felixe, uvedená pod názvem DÍKY, ŽES NESTÁL! *vojenským souborem z Ruzyně*. (Pod názvem Slepá ramena vyšel text tohoto pásma v 8. čísle Repertoáru malé scény.) Promyšlený a jasný autorský záměr zde staví do účinného protikladu nejenom takypoezii z nedávného období schematicismu a verše skutečných současných básníků, ale hlavně dva rozdílné způsoby myšlení, charakterizované na jedné straně rozmáchlou frází, životně pravdivými fakty na straně druhé. Režie R. Vašinky tento kontrast ještě zvýrazňuje odsazením ukřičeného a ostře stylizovanými gesty karikovaného projevu od zcela prostého a upřímného přednesu. Věci však trochu ublížilo zařazení pásma na scénu Jiráskova divadla: tento typ pořadu vyžaduje prostředí komornější a intimnější.

MANNISKORS MÖTE

Tak se jmenuje v originále jednoaktová hra švédského autora S. Anderssona-Torsö SAMOTA, kterou v jeho režii uvedli na Hronově hosté ze Severu. Je to jakási psychologická etuda starce, který se v hostinci setkává s vrahem své vnučky. Na náš vkus působí dost rozvláchným dojmem, podobně jako herecký projev švédských ochotníků, který si dává záležet hlavně na slovech, až příliš často prokládaných kratšími i delšími pauzami. Více si však hodnotit netroufám, neboť blíže neznám ani švédskou dramatickou literaturu, ani celkovou úroveň švédského ochotnického divadla.

Bilanci, jaký tedy vlastně byl 35. Hronov, si jistě udělá každý sám — ať už se Hronova zúčastnil osobně, anebo si o něm jenom přečetl — a bude přitom záležet hlavně na tom, zda zaregistroval především několik inscenací slabších, anebo především několik inscenací úspěšných.

Samozřejmě nikdy nechybějí hlasy, že by Hronov měl zahrnovat jediné inscenace vynikající, aby zde amatérští divadelníci našli opravdové vzory a inspirativní příklady. (A konec konců je pravda, že výběrová porota nemívá ve všem všudy šťastnou ruku: nelze snad pochybovat např. o tom, že by takové inklema dopadlo na letošním hronovském fóru líp než leckterý ze zařazených souborů.) Avšak i když pomineme skutečnost, že umělecké dílo vzniká v amatérských podmínkách jen výjimečně — a že se tudíž nedá sklízet mnoho tam, kde se jen málo urodí — je tu



ještě druhá strana té nablýskané mince, jakou by byl Hronov samých skvělých úspěchů.

Mohl by pak totiž snadno vzbuzovat iluzi, že je tedy v našem amatérském divadelnictví všechno v ohromném pořádku, a prakticky by už vůbec neobrázel skutečný stav; byla by to jakási ušlechtilé pěstěná zahrádka stojící zcela stranou neupraveného porostu, jež by reprezentovala.

A tak si myslím, že vůbec není na škodu, když si na Hronovech neukazujeme jenom lesklá a lákavá těšínská jablíčka. Zvláště když — a to si přiznejme — i ty inscenace, které v Hronově postihla tvrdá a někdy až zdrcující kritika, jsou přes všechny své zřetelné chyby a nedostatky, které tam každého bijí do očí, přece jenom mnohem a mnohem dokonalejší, než je drtivá většina těch, jež se od začátku do konce sezóny objevují v krajích a okresech. Zeptejme se tedy raději: Kdy nás to začne doma bít do očí stejně jako v hledišti hronovského divadla?

JAROSLAV VEDRAL





DR. FRANTIŠEK LANGER

Dílo národního umělce dr. Františka Langra, který zemřel v pondělí 2. srpna 1965, zhodnotili herci, literáti, kritikové v tisku, v rozhlasu i v televizi ve dnech, které následovaly po smrti. Přátelé se zpovídali ze své úcty k dramatikovi, vzpomínali na osobní zážitky, na setkání s ním, s člověkem ryzího charakteru, a Jan Werich připomněl jednu naši hloupou vlastnost, podle níž se tak dlouho nepsal skoro nic nebo jen málo také o Františku Langrovi. Ale byla to právě amatérská scéna, která se tehdy rozhodla hrát Langrovi Periferii a poslala mě k němu, abych ho vyzpovídal, co si myslí o ochotnících.

Seděli jsme v jeho pracovně, on v hlubokém ušatém křesle temně zelené barvy, já na židli proti němu, a mezi námi nízký taburet s šálky černé kávy. Bokem u okna stál psací stůl s rozevřeným přenosným psacím strojem — zřejmě denně u něho sedával a psal — na desce rozložené papíry, korespondence a taky jeden malíčký soukenný velbloud. Těch bylo vidět velmi mnoho ještě ve vitrinách knihovny — dostával je od přátel, od hereckých souborů, které nastudovaly jeho Velblouda uchem jehly, a byli to velbloudi docela malíčkí, ale i větší a z nejrůznějších materiálů. Knihovna byla zaplněna od země až vysoko nad hlavu ve všech příhrádkách knihami českými, německými i anglickými.

„Vás mívají a mají dodnes ochotníci ze starších dob, zejména z údobí první republiky, moc rádi. Vaše hry jim výborně „seděly“ a vím, že vždy je hráli s chutí — máte, pane doktore, nějaký přehled, kde se kdy co hrálo?“

„To nemám — ale těší mne zájem ochotníků. Divadelní agentury sice sledovaly pečlivě každé provedení, a tak jsem už dávno slyšel, že Velbloud uchem jehly se hrál přes 2000krát, Periferie už taky měla více jak tisíc repríz a nejhranější byla Jízdní hlídka. Ta měla už před druhou světovou válkou na kontě asi 3000 představení.“

Ani nepovažuji za nutné ptát se ještě na Grandhotel Nevada, na Dvaasedmdesátku, na Obrácení Ferdyše Pištory a usužuji, že jen málokterí dramatici pronikli tak hluboko do vědomí ochotníků jako právě Langer.

„K ochotníkům chovám nejhezčí přátelství,“ odpovídá mi na přímou otázku, „a to není nějak nové. Mám je rád nejméně čtyřicet let. Ne proto, že hráli moje hry, ale že mají k nim srdečnější, bezprostřednější vztah. Vyplývá u nás z vrozené záliby ve hraní divadla. Ochotnictví, to je velký poklad národa, kulturní poklad. Když jsem byl za války v Anglii, přednášel jsem na toto téma. V Anglii totiž moc nevěděli, co je to ochotnické vystoupení divadelního souboru. Oni tam mají hlavně herce profesionály a jen někdy hrají divadla vysokoškolská v kolejiích. To, co se vidí u nás, že třeba soustružník, prodavačka, švadlena, kancelářská síla, plánovač, telefonista, ba i tajemník ředitele podniku, elektrikář, jeřábčík — jmenujte jakoukoli profesi chcete — pracuje osm hodin během dne a ve své soukromé volné chvíli večer jde na divadelní zkoušku, to jinde téměř nevidíte. Ochotnictví neexistuje v tom

HRONOVSKÉ SETKÁNÍ SE

UMĚNÍM PROTI SAMOTĚ

Pana Einara H. Bergvina jsme na letošním Hronově nepotkali u nás poprvé. Navštívil hronovskou přehlídku amatérských divadel již předloni; tentokrát však přijeli švédští přátelé nejen jako diváci a diskutéři, ale také proto, aby přehlídku obohatili vlastním představením.

„Naši hrou jsme chtěli vyjádřit také poděkování za přátelské přijetí, jehož se švédské studijní skupině dostalo v Hronově před lety,“ sdělil nám vedoucí skupiny E. H. Bergvin v úvodu našeho rozhovoru.

Co říci o autorovi, jehož hru jste pro hronovské obecnstvo vybrali?

„Sture Andersson-Torsö je mladý dramatik, básník a současně přednáší v kursech, sloužících mimoškolnímu vzdělání dospělých. Ve svém díle se nevyhýbá problémům, tížícím současnou společnost. Z tohoto postoje vyplývá i jeho hra *Samota*, kterou jsme v Hronově uvedli. Je to pokus o psychologickou studii mladého člověka, vykořeleného nedostatkem citové péče až za hranici kriminality, pokus charakterizovat pokřivené vztahy jedince ke společnosti. Hra získala první cenu v dramatické soutěži, vypsané divadlem Norrby a novinami vestmanlanského kraje. Autor je tu ostatně s námi a sám představení režíroval.“

A nyní dovoluete otázku: jak se vám v Hronově vystupovalo?

„Napřed několik slov úvodem. Skupina, která na vaši přehlídku přijela, není složena z členů jediného souboru. Dva hlavní představitelé jsou z divadla Norrby, které *Samotu* uvedlo ve Švédsku, v dalších rolích vystoupili členové tří různých souborů, kteří své úlohy nastudovali teprve tady, u vás. Všem dohromady se nám však hrálo výborně, hronovské obecnstvo je pozorné a vnímavé, i když muselo překonávat jazykovou překážku, která právě v psychologické studii klade na diváka značné nároky.“

Hovořil jste o tom, že vaše devatenáctičlenná výprava je složena ze členů několika souborů. Jaká je situace v těchto kolektivech a ve švédském amatérském divadelnictví vůbec?

„Amatérské divadlo ve Švédsku má několik studijních organizací, jež pečují o odborné poučení vedoucích divadelních kolektivů, nejčastěji formou krátkodobějších kursů. Sloužily hlavně začátečníkům k důkladnějšímu poznání praxe na jevišti. Jako experiment jsme zavedli i internátní školu pro divadelní vedoucí s opakovanými týdenními běhy. Nyní jsme se soustředili na čtrnáctidenní kursy se specifikovanou tematikou pro herce, režiséry, výtvarníky, dekoratéry, osvětlovače, v nichž se část hodin věnuje teorii, část praxi. Při našem Norrby Teater, kde pracuji amatérsky jako vedoucí, se nám podařilo vytvořit dlouhodobý dvouletý kurs, jenž má 68 hodin v podzimním a 80 hodin v jarním semestru. Ovšem, to je jenom část naší amatérské praxe, na níž se účastním. V naší zemi však existují ještě další způsoby; dosud jsme totiž neměli jednotnou organizaci amatérského divadla. Teprve nyní se rodí pod názvem Teaterforum, ale o výsledcích její práce vám budu moci povědět až na některém z příštích setkání.“

Mincovy záběry z inscenace *Samoty*, kterou uvedli v Hronově amatéři ze Švédska. Na protější straně Einar H. Bergvin v úvodní scéně hry.



ŠVÉDSKÝMI DIVADELNÍKY



Naše Hronovy — to ovšem nejsou jen odpolední a večerní představení v divadelním sále. Ostatně, byl jste sám svědkem, že jsou současně v nesčetných diskusích školou našich divadelníků . . .

„V tomto smyslu hronovské dny nesmírně oceňuji; líbila se mi verva, s níž jednotliví divadelní tvůrci hájí svá stanoviska. Je zřejmé, že Hronov jim dává především nepřeberné množství nových tvůrčích podnětů, že je posiluje v jejich snaze hledat nové, nepoznané, a to je myslím pro amatérského a konec konců i pro profesionálního umělce vklad nejennější. Rád bych se však při této příležitosti zmínil také o družném prostředí a o velké ceně nových přátelství, která se tu uzavírají. Naše skupina měla šťastnou možnost úžeji spolupracovat s vynikajícím brněnským souborem J. Skřivana, jemuž budeme přát vše nejlepší při jejich vystoupení na mezinárodní přehlídce v Monaku. Se zájmem jsme sledovali jejich práci, z níž si odnášíme domů mnoho důležitých poznatků pro vlastní práci. A v této souvislosti musím podotknout, že podobná mezinárodní spolupráce amatérského divadla by se měla rozrůstat do šíře a do hloubky i nadále a ujišťuji vaše divadelníky, že je rádi uvítáme v naší zemi.“

Jaké povolání mají členové vaší skupiny?

„Jsou to lidé z různých končin naší země, ze severu od polárního kruhu přes střední Švédsko až po jih země, Malmö. Pokud jde o jejich zaměstnání, jsou zde zastoupena ze dvou třetin intelektuální a z jedné třetiny manuální povolání. Jsou mezi námi učitelé, osvětoví pracovníci, novináři, úředníci, samostatní podnikatelé, ale i automechanik, elektrikář, stolař a noční hlídač. Myslím však, že nezáleží na povolání, důležitý je úmysl a cíl.“

To rozhodně. A splnil se váš cíl?

„Splnil. Při teoretickém a praktickém školení, kdy nám partnery byli někteří členové Divadelního studia J. Skřivana z Brna, jsme získali mnoho. Zprvu dělал trochu potíže překlad přednášek, ale pak se to dobře rozběhlo, zvláště když většina našich přátel z Brna hovořila dobře německy a anglicky. A viděli jsme všechna představení letošního Hronova a to pro nás znamenalo opravdu mnoho.“

Jakým dojmem na vás zapůsobilo Československo?

„Byl jsem zde před dvěma roky a tak snad mohu trochu porovnávat. Velmi mnoho se tu stalo, všude pěkné budovy, snad by mohly být přece jen trochu modernější. Krajina je stále stejně úchvatná a také lidé se nezměnili. Jsou srdeční, milí, ochotní a přátelští. Přistupovali k nám bez předsudků, otevřeně. Mnohé jsme si zamilovali. Budeme se k vám rádi vracet a navázaná přátelství nikdy nepřerušíme. Nakonec první české slovo, které jsme se u vás naučili: AHOJ!“

rozsahu jako u nás nikde jinde na světě. Myslím, že to přináší našemu národu velký dar rozšíváním kulturních semínek.“

„I v dnešní době, kdy kulturní semínka se pokouší rozšívát film, rozhlas i televize — a to v masovém měřítku dopadu na milióny a milióny v kterékoli denní a noční době?“

„I dnes — a snad ještě s vlivem a s účinkem umocněným. Lidé jsou dnes příliš zaboření do svých úkolů, jimiž je zcela zaplněno jejich osmihodinové pracovní úsilí. Místo oddychu, aby se načerpaly nové síly pro příští den, vězí jim v hlavách úkoly i ve chvílích oddechu. Nenastává žádoucí uvolnění — relaxace — jak říká lékař, a lidé jdou zítra do nové práce nezotavení na sto procent, abych mluvil jako vy ve výrobě, kdy všechno chcete plnit na těch rovných sto, nebo ještě desetinkou přes. Jsem přesvědčen, že lidé s osobní zálibou, s koníčkem jsou oddechem uvolněnější, i když ochotnictví (ať tím myslíme divadlo, fotografii, rybičkáření, filumenii, filatelistiku) vyžaduje též velkého soustředění. Ovšem to zdaleka není jediný důvod, proč má ochotnictví — teď se taky slyší výraz amatérství — veliký význam i v dnešní době, a právě v dnešní době. Soudím, že ochotnictví vychovává k ušlechtilějšímu přemýšlení, k uvědomělejšímu skutkům, vylepšuje, vyhraňuje osoby, pomáhá trochu tvořit osobnost. Vždyť každá hra něco říká dobrého k člověku jako takovému — a každá myšlenka z ní utkvívá hlouběji v mysli jak ochotníka, tak jeho diváka. U televize tomu tak zdaleka není. Sedí-li člověk v papučích nebo dokonce polosvlečený či poloooblečený před obrazovkou, nebývá to vnímavý divák, ale jenom konzument, který si v duchu říká: „Hele, televize, jsem tady, bav mě!“ Jdu-li na ochotnické představení, neočekávám ani zdaleka, že se budu jen bavit. Spíš očekávám, že budu vnímat a rozbírat, jak druzí chápou život, jak se vžívají do světů autora a jeho hrdinů, jak myslí dramatik a co chce hrou projevít. To je strašně složité — a přitom tolik krásné.“

Ríkal to tehdy tak přesvědčivě, tak upřímně, z těch slov číselo opravdovost. Měl jsem co dělat, abych si přesně poznamenal nahozené myšlenky, jakési pravdy, kterým — bohužel — není dnes přáno, aby pronikly do hlav těch, kteří chodí po lese a nechávají ječet u boku tranzistorové rádio. Ale těch sto tisíc amatérů — a možná že je jich ještě o moc víc — stojí za to, aby se flinta pevně držela v ruce — v žitu nemá co dělat.

Ještě se zeptáme: „Když jste psal svoje hry, myslel jste vždy na konkrétní osoby, které to budou hrát?“

„Měl jsem sice jasnou představu, kdo by kterou roli měl hrát na Vinohradech — kde byla většina mých premiérů —, ale vždycky jsem hru stavěl obsazením i myšlenkami tak, aby se dala provádět také na malých jevištích menšími soubory a bez obrovské divadelní mašinérie, jakou dnes vidíme na scénách. Dnes si autoři vymýšlejí fantastické obrazy, utopii převádějí v realitu a divadelní technik dumá a staví jeviště, vybavené jako technický zázrak. A proto je nyní podstatně méně her vhodných k provedení ochotnickými soubory. Mám osobně velkou radost z toho, že se vracejí k starším věcem . . .“

Text i snímky: Edvard Ceněk



ZÁSADY

Ústřední soutěžní komise STMP vydala Zásady soutěží tvořivosti mládeže a pracujících pro léta 1965-67, které jsou závazné pro všechny obory. Zvláštní řady a pokyny jsou nebo v nejbližší době budou vydány pro jednotlivé umělecké obory. Poslání soutěží je dáno těmito zásadami:

1. Podněcovat zájem dětí, mládeže a pracujících o umění, obohacovat formy jejich kulturního a společenského života, působit k rozšíření a zkvalitnění jejich vlastní umělecké tvořivé činnosti, vést k zakládání nových kolektivů lidové umělecké tvořivosti v závodech, učňovských střediscích, ve školách a na vesnicích.

2. Posilovat péči o obsahovou stránku amatérské činnosti, pomáhat zvyšovat její ideovou účinnost a uměleckou úroveň, umožňovat tvůrčí diskuse a výměnu zkušeností, posilovat živé spojení mezi profesionálními umělci a amatéry.

A další velmi důležitý bod zásad, jehož naplnění i úspěšný výsledek je do značné části v rukách ochotníků samých:

Komise STMP na všech stupních zřizují pro soutěže v jednotlivých oborech *oborové sekce* jako své odborné, pracovní a iniciativní orgány. Práci sekcí zabezpečí příslušná osvětová zařízení. Jejich členy jmenuje ředitel zařízení po dohodě s komisí STMP z řad členů dosavadních poradních sborů, vyspělých amatérů a dalších odborníků a organizátorů. Tyto sekce navrhuji komisím vyhlášení oborových soutěží, zpracovávají jejich řady, odpovídají za jejich organizační a odborné zabezpečení, navrhuji složení porot atd. Odpovídají i za odborně metodickou stránku

NOVÉ

dětské části STMP (podle potřeby pověřují tímto úkolem některé své členy).

Návrh *celostátní soutěže amatérských divadelních souborů pro období 1965-67* připravil ÚDLUT ve spolupráci s ústředním poradním sborem pro divadlo a Osvětovým ústavem v Bratislavě, konzultoval jej s metodiky krajských osvětových středisek a byl v červnu v zásadě schválen Ústřední soutěžní komisí. Na 35. Jiráskově Hronovu byli s návrhem účastníci seznámeni na veřejné tribuně. Při zpracování jsme vycházeli z pokud možno důsledného zachování soutěžních momentů, i když dvouleté období poněkud situaci komplikuje (v termínech krajských přehlídek, v organizačním zajišťování jednotlivých akcí, v delší životnosti soutěžních inscenací apod.). Jak tedy soutěžní řád pro amatérské divadelní soubory vypadá?

Soutěže se mohou zúčastnit všechny divadelní amatérské soubory (samozřejmě i soubory malých jevištních forem). Soubory odevzdají do 30. 11. 1965 *soutěžní list* příslušnému osvětovému domu. Tento list půjde se souborem od okresního kola a jeho trojí vyhotovení bude současně sloužit evidenčním účelům pro okres, kraj i Ústřední soutěžní komisi.

Důsledné zachování soutěžních momentů předpokládá vytvoření *kruhu vyspělých souborů* na základě návrhů KOS, krajských sekcí a komisí. Tento kruh (tři až pět souborů z kraje) by vyrovnával určité disproporce v úrovni dosud společně soutěžících souborů.

Meziokresní i krajské přehlídky budou zpravidla spojovány se semináři na odborná témata a součástí přehlídek na všech stupních budou diskuse porot se soubory.

SOUTĚŽE

Vzhledem k dosavadnímu stavu a výsledkům bude nutné v rámci celé soutěže věnovat zvláštní pozornost představením dospělých pro děti a mládež. — Pro děti a mládež do 15 let bude soutěž končit každým rokem v okresním kole a může vrcholit k MDD či podobné akci. Výjimečné a podnětné představení může být vybráno na meziokresní přehlídku. V této kategorii nepůjde jen o divadlo, ale o široké možnosti jevištní práce dětí (pásma s recitací, scénky a podobně). Okresní komise STMP ve spolupráci s odbornými sekcemi a přízváním pedagogických pracovníků LŠU apod. připraví organizaci a zajistí průběh akce. V roce, kdy není *ústřední soutěžní přehlídka* (1966), uspořádá pověřený kraj přehlídku jevištní práce dětí s event. přízváním souboru z jiného kraje v rozsahu dvou — třech dnů, kde by vybraná představení nebo ukázky byly pouze podnětem pro ústřední seminář o estetické výchově a problemě dětské jevištní tvořivosti. Stejným způsobem bude možné každý rok organizovat v jednom pověřeném kraji přehlídkový seminář v oboru malých jevištních forem v rozsahu dvou třech dnů s ústřední pomocí.

Jaký bude časový průběh soutěže?

Podzim 1965 — bude věnován přípravě. V dohodě s krajskými komisemi KOS a odbornými sekcemi bude proveden výběr kruhu vyspělých souborů, dohodnuta organizace a místo meziokresních přehlídek, zajištěna propagace soutěže v souborech, tisku, krajských rozhlasích. V tomto období budou instruovány i poroty, přičemž pro okresní kola a meziokresní přehlídky je možné využít členů kruhu vyspělých souborů. Do konce listopadu odevzdají soubory soutěžní přihlášky.

Do 31. března 1966 skončí okresní kola a nejlepší představení budou navržena pro meziokresní přehlídky. Do stejného termínu odešlou soubory, zařazené do kruhu vyspělých, přihlášky krajským soutěžním komisím, protože začínají soutěž až od krajských kol. Při uspořádání meziokresních přehlídek se závěrečným termínem 30. června bude jistě možné využít desítek festivalových míst. Pod slovem *meziokresní* máme představu rozdělení kraje na několik vhodných oblastí s okruhem dvou až čtyř okresů. Těchto přehlídek se zúčastní i zástupci krajských orgánů vzhledem k výběru nejlepších na přehlídky krajské. V tomto jarním období musejí být přirozeně už permanentně sledovány krajskými porotami inscenace kruhu vyspělých souborů. Podle výsledků budou jejich představení porovnávána s nejlepšími z meziokresních akcí a na základě toho proveden výběr na *krajské přehlídce*. Krajské přehlídky budou uspořádány na *podzim 1966* s určením pořadí vítězů, stejně jako v meziokresních přehlídkách. Zúčastní se jich nejlepší soubory, vybrané z meziokresních přehlídek, a nejlepší inscenace kruhu vyspělých souborů. Podle výsledků doplní krajské komise na návrh poroty a odborné sekce kruh vyspělých souborů o nejlepší kolektivy z meziokresních přehlídek a zase nejslabší soubory z kruhu vyspělých doporučí od příštího soutěžního období k sestupu do nižší kategorie, tj. k soutěži od okresního kola.

Na *jaře 1967* budou uspořádány tři *mezikrajské přehlídky* s určením pořadí vítězů, v Čechách, na Moravě a na Slovensku. Zúčastní se jich vítězné soubory z krajských přehlídek. Pro uspořádání těchto akcí jsou předpoklady v řadě festivalových míst s dobrou tradicí, návštěvností i schopnými organizátory, např. Jaroměř, Humpolec, Libochovice, Krnov, Spišská Nová Ves a další. V tomto období se mohou pochopitelně konat i další již obvyklé a tradiční festivaly, vesnické přehlídky a jiné okresní či místní akce s nesoutěžním charakterem podle iniciativy a možnosti místních organizátorů. A v létě téhož roku bude uspořádána *ústřední přehlídka* s určením pořadí vítězů, na kterou vybere představení ústřední porota ve spolupráci s ústřední odbornou sekcí a v soulase s Ústř. soutěžní komisí STMP z nejlepších a nejpodnětnějších představení na mezikrajských přehlídkách.

Podzim 1967 by už byl opět věnován přípravě další soutěže, obdobně jako byl podzim 1965.

To je tedy návrh nové divadelní soutěže. Není pochyb o tom, že průběh i výsledky budou závislé na těch, kteří ochotnické divadlo dělají. Na nich především bude záležet, zda a jak budou zásady nové soutěže uvedeny v život. Letošní průběh přehlídek, festivalů i 35. Jiráskova Hronova dávají oprávněné naděje.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

SILNÝ PROUD

MILOŠ SMETANA

V procesu diferenciacie české dramatické tvorby, probíhající od druhé poloviny padesátých let, sehrála velmi podstatnou úlohu činohra Národního divadla v Praze, v letech 1957–1962 vedená Otomarem Krejčou. Vznikla tu v pravém slova smyslu vyhraněná tvůrčí dílna. Zásadou vedoucích osobností (Otomar Krejča a dramaturgové Karel Kraus a Otokar Fencel) dramaturgická, režijní i herecká tvorba byla organizována a uskutečňována na jiných, kvalitativně nových principech. „Snahy zaměřit repertoár převážně ke klasice se nikdy natrvalo neujaly a dnes přímo odporují našemu požadavku jednoznačné společenské angažovanosti umění. Ústrojné a pevné vztahy mezi životem českého lidu a činností jeho první scény se vytvářely jak v době vzniku Národního divadla, tak i často v jeho historii, především v oblasti kulturně politické a nikoli pouze v oblasti ryze umělecké. Je to zvláštní a ve světovém divadelnictví ojedinělá skutečnost.“ — bylo řečeno v programní stati činohry Národního divadla v roce 1959. „Tím spíše je dnes povinno Národní divadlo dobývat a vyjevovat z těsného sepětí se životem myšlenky, které vyjadřují soudobé naděje, zápasy, tužby a cíle našeho lidu, krásu dnešního života — tím méně je jeho dnešním úkolem pouze uchovávat a opakovat pravdu a krásu už dávno došazenou, odžitou.“

Bylo to novum Krejčovy koncepce, že chápal činohru Národního divadla jako — řečeno velmi apodikticky — divadlo současného dramatu. I výběr klasických textů byl totiž podřízen tomuto pojetí a byly voleny takové klasické hry, které mohly promluvit k současnosti, což bylo při jejich interpretaci inscenací ještě zdůrazňováno, mnohdy až polemicky.

Bylo by však mylné domnívat se, že Krejčova práce vycházela z iniciativy výhradně dramaturgické. Právě jednotě dramaturgického záměru a inscenačního výsledku byl přisouzen zcela rozhodující význam, neboť nové vedení pochopilo, že vysoká umělecká úroveň může být nejlepší pobídkou pro získání autorů, a koneckonců i normou náročnosti na jejich práci. A opravdu — dramaturgie Národního divadla získala nové autory, objevila umělecké osobnosti, potenciální dramatiky, schopné vyjádřit právě to, o čem tvůrci ND usilovali. Noví autoři — František Hrubín, Josef Topol, Milan Kundera, později František Pavlíček a Zdeněk Mahler — přinesli nejen nové umělecké postupy, ale i jejich myslitelské zpracování látky se vyhýbalo konvencím a schematismu, nehledě už na to, že tito umělci měli za sebou důkladnou literární zkušenost, což se naráz projevilo v úrovni slovesné stránky her.

Dramaturgie ND vytyčila „tvrdé normy“, byla náročná na myslitelskou i uměleckou úroveň her, místo povrchní a často efemérní aktuálnosti žádala uměleckou kvalitu, která neztratí aktuálnost za několik měsíců po premiéře, místo publicistického nebo roztěkaného skicování žádala důkladné zpracování zvolené látky.

Prvním plodem této dramaturgické iniciativy a spolupráce byla Hrubínova *Srpnová neděle*. Hra způsobila značné překvapení, přinesla tematiku „skromnější“, než bylo zvykem v době, kdy téma rozhodovalo vše nebo téměř všechno; vlastně její tematika sama o sobě nebyla tím, čím chtěla Hrubínova hra promluvit k divákům. Mezi kritiky zavládá nepokoj. Vedle odmítavých hlasů těch, kdo vůbec nepochopili poslání hry a její uměleckou strukturu a měřili ji zastaralými hledisky, bylo i v kladných referátech dost rozpačitosti, možná víc úcty k básníkovi než

uznání jeho dramatické prvotině. Tyto spory o nové hry se budou ostatně opakovat při uvedení všech novinek z dílny ND.

Abychom si lépe a přesněji uvědomili význam práce Národního divadla za Krejčova vedení, měli bychom snad i zde psát o situaci a postavení Národního divadla v historii české divadelní kultury. Dovolte mi však předpokládat, že čtenář je informován o těchto svého času tak horlivě v tisku diskutovaných věcech. Krejča sám se méně ohlížel do minulosti, méně se zabýval spekulativními a historickými aspekty ideje Národního divadla, rázně ji zbavil obrozeneckého patriotismu i konzervatismu, a budoval moderní divadlo, obrácené k současnosti. A právě tím bylo ND reprezentativním divadlem: tvořivou prací, uměleckým neklidem a hledáním, soustředěným zkoumáním problémů společenských i uměleckých. Krejčovo cílevědomé, energické i citižádostivé vedení přineslo velký obrát v poválečné historii činohry ND a bylo inspirativní pro celé české divadelní umění, neboť jeho výsledky zvyšovaly normy na všechny inscenace i na kvalitu původní dramatické tvorby. V Národním divadle — tedy na půdě oficiální — podařilo se po několik sezón budovat moderní, průbojné divadlo, které neustále vyvolávalo polemické odezvy i odvety, silo neklid a zvedalo laťku náročnosti.

V roce 1959 Svaz čs. divadelních umělců uspořádal festival a seminář Národního divadla v Karlových Varech. Při slavnostním zahájení řekl Otomar Krejča: „Nechat se informovat o hotové pravdě a přijmout ji jako pohodlné vozidlo — to patří trubcům života, nikoli jeho tvůrcům. Umělec jde vždycky za pravdou svého konání pěšky a na vlastní útraty... Ten, kdo měl vždycky pravdu, nemohl být nikdy umělcem — tvůrcem nových hodnot. Za pravdou se jde. To znamená hledat cestu. To také znamená mýlit

Mincův záběr z kabaretu Nedohraná partě.

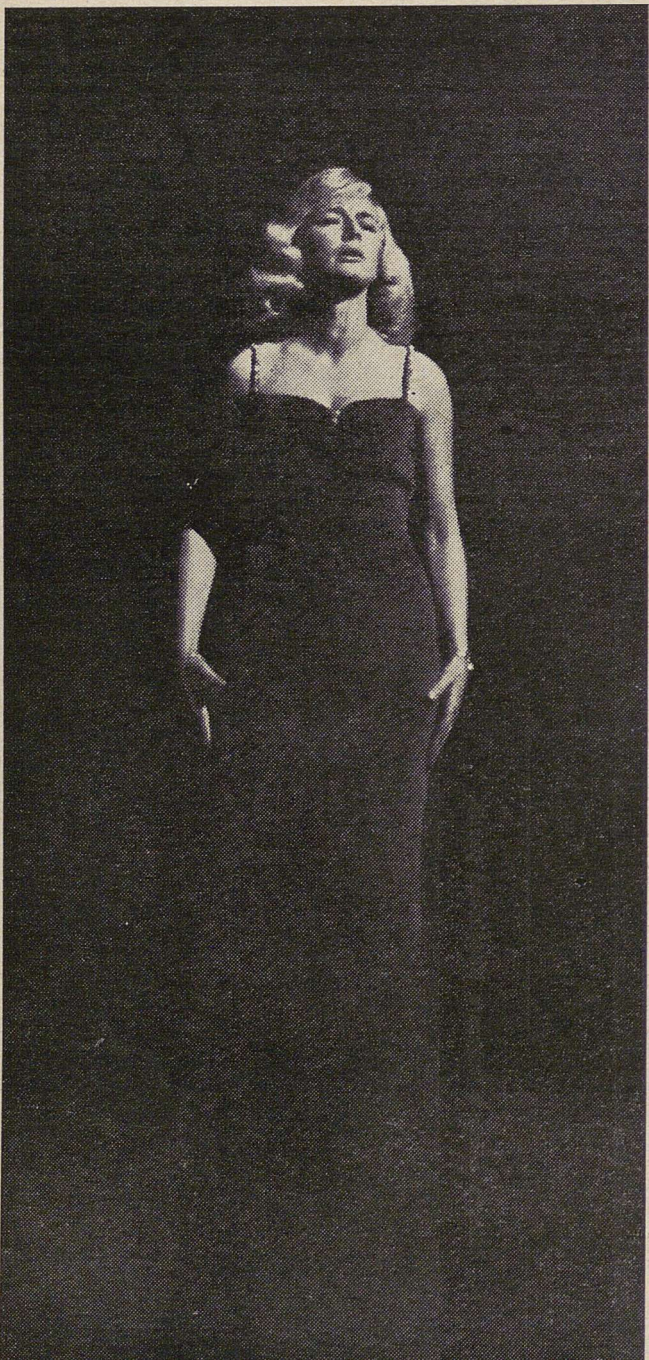




Pražákovy snímky z aktovky Na širém moři (scéna „předvolební agitace“) a z Dvaasedmdesátky (vstupní monolog Marty-H. Frickové),

na protější straně nahoře Mincův záběr jedné z komparsových scén náchodské inscenace Tvrdohlavé ženy, uprostřed Oheyová-E. Mašková (Mučednictví Petra Oheye, foto Pražák),

dole Mincův záběr z Brouskovy scénické montáže poezie, uvedená v Hronově pod názvem Díky, žes nestál.



se. S usilováním o nejcennější uměleckou pravdu je tomu stejně jako se vztahem k člověku, pro kterého a skrze kterého je všechno na světě.“

SLOVA A SKUTKY

Na karlovarském festivalu se v programovém prohlášení činohry ND dále pravitelo: „Naše poválečné drama má za sebou údobí čestné a cenné: s velikým nadšením a v kvantitativní hojnosti, ruku v ruce se svým divákem, snažilo se zmapovat novou životní skutečnost. Ale prudký společenský vývoj je předběhl dnes už velmi znatelně a je třeba — nikoli pro minulost, ale pro budoucí potřebu — uvědomit si nedostatky tohoto úsilí našich autorů a neopakovat je. Naše nové drama těžko nalézá pro údernou a potřebnou myšlenku adekvátní sdělovací prostředky, které by ji účinně, vzrušivě a přesvědčivě donesly k divákovi, nedovede se dost důkladně poučit ani na některých dobrých postupech prověřených divadlem buržoazním, a nedovedlo se také trvaleji rozhořet revolučním vzмахem, k němuž sovětskou dramatikou inspirovala Říjnová revoluce. Navazovalo na uměleckou techniku minulého století, zaměřovalo často kritický realismus s naturalismem a jeho nápodobu vydávalo pak nejednou za realismus socialistický. Utěšovalo se často představou, že myšlenky uvedené v skutečnost vítězstvím dělnické třídy a spojené do zjednodušených, přičesaných obrazů života na jevišti, pomohou k neselehávajícímu účinku i těm dílům, která jen přestěhovala měšťácký životně morální obzor a citový svět z pokoje do kuchyně.“

Hned od lyrické Hrubínovy Srpnové neděle zahájila činohra ND tvrdý a krutý boj proti tomu „měšťáckému morálnímu obzoru“, a to nejen proti něčemu, co je minulé, nebo proti třeba tzv. přežitkům, ale proti měšťáctví, které žilo a žije v lidech, jako zbabělost, pokrytectví, sobectví a prospěchářství, jako malost, která znehodnocuje každé úsilí společenské i lidské. Od analýzy Moráka a Vachových v Srpnové neděli až k paní Pražce zahájilo velký zápas proti malosti i proti trubcům života. Bez rétoričnosti, bez agitací halasení, bez žurnalistické těkavosti jsou vykreslováni lidé, v nichž žije měšťáctví, jsou obráceni tvářmi do publika, aby se diváci mohli poznávat, neboť dramatici neukazovali tyto postavy jako typy dávno odbyté a vyřízené. Proti Vachovým, Krůtovým, staré Strunové či Charvátovi, představujícím demonstrativní, hotové typy strnulého českého maloměstáka se vším všudy, který se zabydlel i uprostřed budování socialismu, dramaturgie objevuje nové podoby měšťáctví i tam, kde bychom to nejméně čekali: v postavách ředitele Dohnala v *Jejich dnu* nebo ředitele Lukáše v *Zápasu s andělem*. Dohnal i Lukáš patří k lidem, kteří se zasloužili o budování socialismu, ale i na jejich zásluhu je najednou vrženo nečekané nemilosrdné světlo odhalení: jejich nitro ve skutečnosti okoralo, nešlo s pokrokem, který proklamují, ale vidíme, že v nich rozbujelo staré ctižádostivé kariérnictví a autoritativnost, vyjevuje se vlastně jejich malost, která nestačí na stále složitější problémy nového života. Místo objevování a řešení otázek Dohnal i Lukáš raději praskají bičem, v podstatě hájí svůj prospěch a své postavení. Hry z dílny Národního divadla tak nově objevují měšťáctví ne jako mrtvou a odbytou záležitost, která se nás netýká, ale právě to dnešní měšťáctví, jež žije v nás.

Velmi přesně o tom píše dramatik Peter Karvaš ve své vynikající studii O dramaturgickém kontrastu (Slovenské pohľady, 1965, č. 6): „Je zákonité, že počátky naší socialistické dramaturgie zobrazily měšťáka, zachytily ho v akci; nejlepší práce Králíka nebo Cacha ukázaly měšťáka jako organizátora lidské bíd, přistihly ho při vykořisťování a odhalily, usvědčily jeho dravčí povahu. Jeho činnost byl boj o udržení moci, jeho denní práci útlak, jeho charakterové vlastnosti byly podlé a hanebné v každém etickém kontextu. Byla to ohromující pravda a byli to oni. My jsme se s hněvem a opovržením distancovali.“

Společenská kritika dramatických děl, zúrodněných, řečeno stručně, obrozujícím se kriticismem tvořivého myšlení, vycházela už z poznatku, že frontová čára mezi dvěma třídními morálkami nevede jen mezi námi a nimi, ale i skrze nás, že hlavní etické bojiště je hluboko uvnitř, že důležité a palčivé a nebezpečné je, co je nedobrojozané, a že toho vůbec není málo. Ukázalo se, že mocensky vyřešený spor mezi námi a nimi často nám sloužil na zakrývání nevyřešených sporů, které máme mezi sebou, a hlavně každý sám se sebou. Upřímnost jako vysoká revo-

luční ctnost občana, ale i dramatu, byla znovu objevena.

Hrubín, Topol, Kundera monumentalizují měšťáka ne jako sociální nebezpečí, ale jako hanbu lidskosti; nesledují tak, co dělá, ale to, co se z něho stalo a kam to až došel; jeho úklady nespočívají v tom, co kuje, ale čím se mu podobáme; je obludný už ne svou mocí, ale svou malostí, potvorná a zákeřná je jeho tupost, jeho nevкус; společenské zlo, které produkuje, není už sociální bída, ale mravní špína; už není nahoře, ale je dole, ale v mnohém nejsme, zdá se, vůbec ještě tak vysoko nad ním.

A je velmi přirozené, že v hrách z dílny Národního divadla často se objevuje generační konflikt, a to zase hned od Srpnové neděle, od postav Jirky a Zuzky, která vyzývavě říká na adresu starých: tak nám ukažte něco krásného, něco v sobě. — Mladí vystupují ve všech hrách, a vždycky tito mladí — jakkoli ještě třeba nehotoví, zbrklí, zmatení — přinášejí vzácný a potřebný mravní imperativ čistoty a lidskosti, tak protikladný měšťácké morálce. Mladí přinášejí zrovna básnickou nesnášenlivost vůči malosti a mravní špině.

Je nepochybné, že tento generační postoj mladých — v hrách různě pregnantně formulovaný a forzírovaný — byl vlastně i jakýmsi základním pohledem tvůrců činohry ND. Tyto čisté oči mládí, vysoké požadavky na život lidí i společnosti, ideály mravnosti, nedefinovaného socialismu byly v samých kořenech vši práce činohry. Je správné dodat, že tento postoj najdeme i při inscenacích klasických textů, jejichž tematika byla ozvučena a zesoučasněna právě tímto postojem, např. v inscenaci Hamleta, Racka nebo později Romea a Julie.

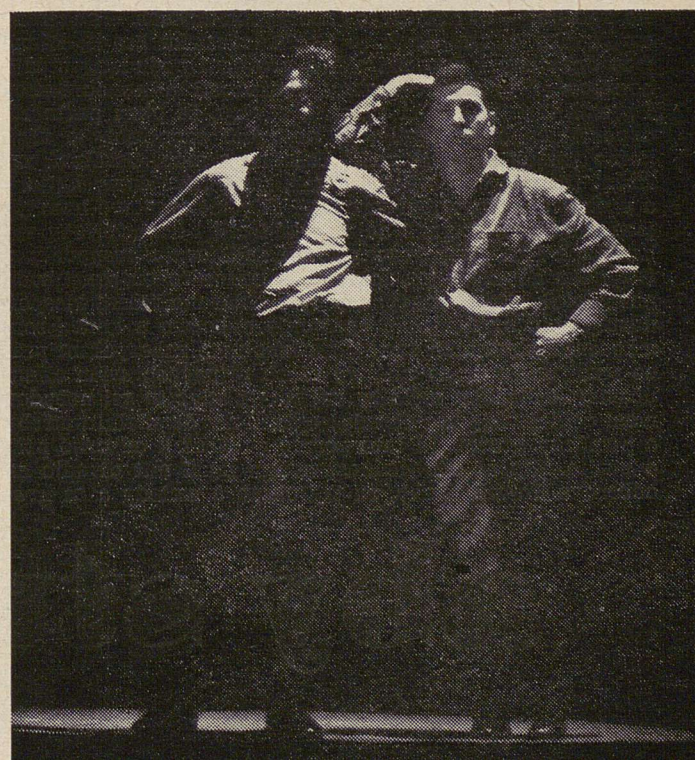
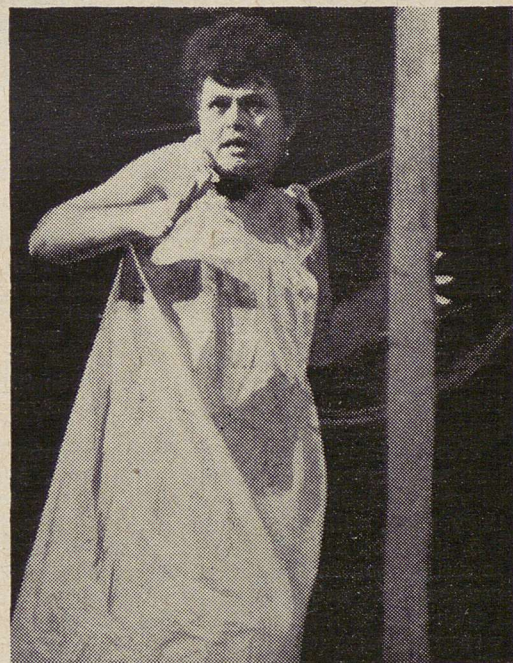
Z toho všeho se nám teprve rýsuje — v hlavních bodech — programová koncepce činohry ND pod Krejčovým vedením. Bývá připomenout, že ono generační hledisko nebylo jen prostým konfliktem generačním, rodičů a dětí, ale nabývalo síly a významu tím, že vyjadřovalo — symbolizovalo — závažnější konflikt celospolečenský, který se po odhalení XX. sjezdu KSSS jen vyostřil. V nedůtklivém postoji mladých byla horoucí snaha — vyslovená či nevyslovená — nepřipustit už nikdy takové omyly a tragédie, zněla tu upřímná snaha žít v lepší budoucnosti, což samozřejmě znamenalo i trpké odmítnutí minulosti. To zase vyvolávalo a vyvolává spory a mnohou nevoli.

Proti dramatické z dílny činohry ND bylo totiž vznášeno mnoho nejrůznějších výhrad, které často vyjadřovaly spíš podrážděnost posuzovatele než zasahovaly skutečný stav věcí: že dramatika, která se píše pro ND, je nehratelná v jiných souborech (copak se málo hrála Srpnová neděle, Křišťálová noc, Majitelé klíčů, Konec masopustu?), že dramaturgie nivelizuje a znásilňuje autorský rukopis, že je jednostranná a zastaralá, že se drží iluzivního divadla, atd. Velké spory se vždy vedly o pojetí optimismu a pesimismu, o termín „krušného“ optimismu, který razila činohra. Dramatické se vytýkala převaha „krušnosti“ a hry se zdály mnohým kritikům tehdy málo optimistické a bojovné. Také generační hledisko, které představovalo ovšem složitější a širší společenský názor, bylo neustále předmětem výhrad a sporů, jež vyvrcholily proti Pavlíčkovu Zápasu s andělem. Kritika volala: Slepá ulička českého dramatu!

V mnohých kritických referátech se skrývalo překvapení nad nečekanou proměnou dramatiky, neochota nebo i neschopnost rozeznat její přínos, a mnohdy také malá odvaha přijmout nemilosrdný pohled tvůrců, kteří se vydali na cestu za objevováním pravdy. Jejich hry nebyly už kaširovanými obrazy života, nepřikrášlovaly skutečnost, snažily se zobrazit společenské problémy v celé protikladnosti. Některým lidem připadaly tyto hry jednostranné. Ovšem, dramatici z dílny činohry ND jako by nechtěli nikdy říci víc, než jen to, za čím mohli plně stát. Raději to řekli nehalasivě, bez velkých gest a slov.

V závěru kapitolky věnované tvorbě dramatiků kolem činohry Národního divadla chtěl bych říci, že má slova nebyla míněna jako glorifikace tohoto jednoho po čtyřech letech násilně přerušného proudu české dramatiky, nebo dokonce tak, že bych tuto dramatiku uznával jako jediný model pro české divadlo. Byla to slova uznání a úcty k závažným uměleckým výsledkům, které představují — domnívám se — významný přínos pro českou poválečnou dramatiku.

(Pokracování příště)





O amatérských studiích profesionálních divadel byla napsána už pěkná řádka článků za ta čtyři léta, co existují. Nechci tu proto opakovat v obměnách, co už bylo řečeno a prodiskutováno. Chci se soustředit na ty problémy, o kterých se mluvilo zatím poměrně málo, a chci psát také o tom, co studium zatím ještě chybí. Ne proto, abych studia kritizovala, ale abychom si uvědomili, kolik práce ještě zbývá, než je budeme moci považovat za instituci pevnou a ustálenou.

Přes všechny rozdílnosti v organizačním uspořádání a hmotném zabezpečení studií výchovná instituce už vznikla spontánním vývojem a má i svůj charakteristický znak, odlišující ji od jiných (od lidových konzervatoří, lidových škol umění, od kursů osvětových domů): je to skutečnost, že za ni v určitém poměru nesou *spoluodpovědnost* osvětové zařízení a profesionální divadlo. Míra i druh této odpovědnosti u jednotlivých partnerů je a byla v různých případech různá. Někde se osvětové zařízení podílelo jen velmi malým podílem (např. v Brně prakticky hlavně při náboru), jinde byla převaha iniciativy a pracovního zatížení — i v některých odborných otázkách — na straně osvětového domu (např. ve Východočeském kraji). Různé jsou upraveny i hospodářské a provozní podmínky studií, honorování lektorů. Všechny zkušenosti a konec konců i prostá logická úvaha vedou k závěru, že obou partnerů, odpovídajících za studia, je nezbytně zapotřebí, je však nutno jasněji vymezit podíl každého z nich. Osvětová zařízení (ať jsou to osvětové domy, respektive domy kultury a vzdělávání, domy kultury ROH či větší osvětové besedy) jsou v každém případě nejlépe kádrově i hospodářsky vybavena k tomu, aby provoz studií zajišťovala hospodářsky (zejména honoráře pro lektory — honorářovou praxi bude nutno však sjednotit tak, aby bylo nalezeno řešení alespoň důstojné) a organizačně (počínaje nábořem a konče rozmnožením studijních textů). Na hmotném zabezpečení práce studií měla by se však ve všech případech svým dílem účastnit i divadla: měla by zajistit (i když to asi nebudou moci udělat vždy bez úhrady) specificky divadelní potřeby a pomůcky provozu. I tato pomoc patří už k odborné péči o studio. Hlavní odpovědnost ovšem musí mít divadlo za odbornou úroveň výuky, za její obsah a metody a za kva-

litu učitelů, a to i tehdy, když postupuje podle převzatých učebních plánů osnov a metod a jestliže ve studiu vyučují kromě členů divadla i odborníci odjinud. V odborných otázkách (a patří sem např. i rozhodování o přijetí posluchačů, výběr studijního repertoáru) je, myslím, nutno dát divadlu právo veta, přestože studio není jeho „majetkem“ po hospodářské stránce.

Pedagogickými pracovníky studií mohou být přirozeně jen kvalifikovaní profesionální divadelní umělci a další odborníci — profesionálové. A je nutno trvat na tom, aby to byli vždy profesionální divadelníci kvalitní, seriózní, vzdělaní, aby vedle uměleckých nebo jiných odborných předpokladů pro výkonnou divadelní práci měli také ještě alespoň základní znalosti z divadelní teorie (to nenajdete u každého profesionálního herce!) a aby měli ochotu a schopnost v teorii se dále vzdělávat. Žádat, aby krom toho měli ještě pedagogické znalosti, bylo by za dnešní situace maximalistické. Zatím se spokojme s tím, že budou mít alespoň tzv. pedagogický takt a přirozené osobní předpoklady pro výchovnou práci — schopnost zaujmout a zainteresovat, schopnost sdělovat poznatky, pochopení pro začátečníky a trpělivost vést posluchače podle jejich potřeb, nikoli podle svých vlastních zájmů.

Komplikovanější už je vytyčit požadavky na posluchače studií. Myslím, že do studia se může přihlásit kdokoli, bez ohledu na to, zda pracuje či pracoval v ochotnickém souboru, a na to, zda v skrytu duše či veřejně počítá v budoucnosti se studiem na vysoké divadelní škole. Myslím totiž, že dobře vedená studia při profesionálních divadlech mohou mít za určité situace (zvláště pro mladé lidi) mnohem větší přitažlivost (a samozřejmě i význam) než mnohý takzvaný tradiční (rozuměj v tomto případě: zastaralý) ochotnický soubor. Že tedy někdy prostřednictvím studií získáme pro amatérské divadlo řadu hluboce zainteresovaných, poučených zájemců. Nemyslím také, že se stane něco špatného, přijde-li do studia mladý člověk s cílem připravit se v něm pod odborným vedením ke zkoušce na vysokou divadelní školu nebo si třeba jen ověřit, zda by se na ni vůbec mohl hlásit. Z této *možnosti* se nemůže přirozeně stát účel a zásada, stejně jako z možnosti, že případně některý talentovaný posluchač bude „objeven“ a přímo angažován k divadlu. Nečinně těmto možnostem umělé překážky, není k tomu žádný důvod.

Myslím, že je v každém případě nutný *výběr posluchačů*, a to ve dvou etapách. První z nich je možno nazvat etapou náborovou, to je ta, kdy zřizovatelé studia (především osvětové zařízení) aktivně vyhledávají předpokládané posluchače podle znalostí okruhu své působnosti, podle potřeb souborů, a kdy propagují připravované studio v některých vybraných skupinách (např. ve školách, internátech mládeže, organizacích ČSM apod). Po této etapě by však měla vždy následovat ještě druhá: etapa vylučovací. Přirozeně že v průběhu prvních měsíců nebo prvního ročníku vždycky dojde k výběru tzv. přirozenou cestou — ztrátou zájmu, změnou životních podmínek, uvědoměním si nedostatečnosti svých schopností atd. atd. Je tomu tak v každé formě studia, jemuž se účastníci věnují vedle své denní práce či docházky do školy. Tomu by ale mělo předcházet i objektivní posouzení talentu uchazeče, jeho vývojových možností, znalostí i hloubky zájmu. V uměleckých oborech nebývají talentové zkoušky vždycky zcela spolehlivé: i nejkrušnější a nejfundovanější zkušební komise se mýlí někdy v kladném i záporném úsudku. Myslím ale, že práce ve studiu je velmi náročná pro posluchače i pro učitele, že tedy není možno hazardovat prostředky i časem tam, kde lze evidentně málo schopné zájemce vyloučit už při výběru. Navíc máme v ochotnických kursech a školních specifický problém: každý, kdo kdy do amatérského kursu či semináře přišel aspoň jedenkrát, setkal se s oněmi věčně ochotnými účastníky všech školení, kteří do všech docházejí a všechna jsou jim stejně málo platná, dílem pro nedostatek schopnosti růstu, dílem proto, že kursy považují za „nalejváry“ a nejeví ochotu věnovat se studiu hlouběji. V tomto jevu vidím jednu z podstatných příčin toho, že tolik školení má výsledek malý či žádný: tyto „mrtvé duše“ nejenže pak v praxi nemohou uplatnit nic, protože nic nezískali, ale navíc zatěžují práci kursu, zdržují učitele i spolužáky a vnášejí do kursu nedobrou a netvůrčí atmosféru.

tvůrčími dílnami

aby studia byla

tvůrčími dílnami

A tím se dostávám k dalším důležitým složkám: k cíli a výsledku výchovy ve studiích při profesionálních divadlech. V tom je, jak ukazují diskuse i praxe, zcela nejasno a existují názory rozdílné a protichůdné. V obecné rovině je sice zcela zřejmé, že cílem práce studií je zvýšení umělecké a ideové úrovně ochotnické práce; *konkrétněji* však sotva jsme schopni stejně pohotově formulovat, co mají studia řešit. Jde tu o řadu dílčích, ale velmi důležitých otázek (všechny je přirozeně ani nevyjmenuji): do jaké míry chceme zvýšit úroveň práce divadelních amatérů? V jakém směru, v které ze složek divadelní práce? Odkud začít a jak pokračovat? V dosavadní praxi i ve všech diskusích objevoval se jeden základní rozpor: v otázce, zda studia mají sloužit především výchově režisérů (jichž je stále v souborech nedostatek a kteří stále ještě nemají takovou úroveň, jakou by amatérské divadlo potřebovalo, a kteří jsou snad nejdůležitějším činitelem v divadelním organismu, rozhodujícím o úspěšnosti či neúspěšnosti práce souboru), či zda studia mají sloužit výchově herců, pro niž jsou zřejmě předurčena celým svým vnitřním ustrojením, tím, že jsou napolo součástí divadelního organismu, že je vedou praktičtí divadelníci, pro něž metoda práce na inscenaci je metodou nejbližší a nejpřirozenější. Kloním se k této druhé možnosti a myslím, že problém výchovy režisérů bude nutno řešit jinými, vhodnějšími učebními formami.

Tím ovšem ještě otázka cíle není vyčerpána. Rozhodneme-li se, že cílem bude výchova herců, musíme ještě říci k čemu, k jaké úrovni. Zatím není možné dát konečnou a všeobecně platnou odpověď. V této otázce bude nutno případ od případu vycházet z úrovně přijatých posluchačů, která bude v různých místech různá. Bylo by ovšem možno postupovat opačně — stanovit mez úrovně absolutně a z ní pak odvodit kritéria přijímání. To by však zatím asi velmi zabrzdlilo práci studií. Je však možno stanovit obecná kritéria zvýšení úrovně (zcela nutně: pochopení podstaty tvůrčí práce, podstaty umění, zejména divadelního, osvojení uvědomělého přístupu k divadelní činnosti, seznámení s vnitřní i vnější hereckou technikou a zvládnutí některých „řemeslných“ složek herecké práce, jako je jevištní řeč a jevištní pohyb). Míru těchto kritérií bude nutno stanovit v každém případě zvlášť.*

Na řešení otázek cíle těsně navazují otázky obsahu vzdělávací práce ve studiích, tj. otázka učební látky, učiva, učebních předmětů. Některé části učiva se zdají být dány jaksi samy sebou: rozbor divadelního textu a postavy, seznámení s hereckými prostředky, pohybová výchova, jevištní řeč atd. Konec konců ani nauka o scénografii, o ličení, o základech režie pro herce nestanou se pravděpodobně jablkem sváru. Hůře už je s tzv. teoretickými předměty, tj. s tím, co bývá dosti často tímto termínem označováno: dějiny divadla, kulturní dějiny, kulturní politika, estetika, teorie dramatu, teorie divadla, praktická dramaturgie. Již z výčtu je patrné, že označení „teoretické“ není jen nepřesné: je nesprávné. Zpravidla se odpůrci „teoretizování“ snaží zdůraznit, že v takových formách školení, jako je studio, máme vychovávat výkonné divadelní umělce-amatéry, a ne teoretiky-amatéry. Že teoretické výchově slouží jiné formy, jako jsou lidové university. Mají pravdu. Ale nemají pravdu, jestliže odmítají přítomnost teorie v praktické výchově. Teorie je zcela nezbytná, když ne jinak, tedy alespoň jako základ, východisko osnov a metod. Určitá teoretická koncepce totiž určuje celý ráz výchovy herce. Teoretické základy avantgardního divadla mezi dvěma válkami vedly E. F. Buriana k tomu, že nutně musel (chtěl-li vychovat herce pro divadlo toho druhu, které tvořil) zařadit do výchovy herců ve svém studiu i zpěv, tanec, výtvarnictví, že musel od posluchačů požadovat, aby prošli všemi divadelními profesemi, i pomocnými i technickými. Výuka vedená dogmaticky podle systému Stanislavského bezpodmínečně vyžaduje i značnou výchovu rozumové složky (pro rozbor) i znalosti dějin, reálií, kostýmnictví atp. (pro realistický typ divadla). Pro-

* Poznámku na okraj tohoto problému: zpravidla hovoříme o „zvýšení úrovně ochotnické práce“ i tehdy, když nehodnotíme celý vývoj, ale kdy koncipujeme konkrétní akci, např. třeba právě činnost nějaké vzdělávací instituce. Kdybychom hovořili o „zvýšení odborné umělecké úrovně účastníků, posluchačů, lidí“, daleko konkrétněji bychom uměli stanovit i náplň práce a její metodu.

to tedy musí mít pedagog vyřešeny základní otázky divadelní estetiky, aby vůbec mohl stanovit obsah výuky.

Teorie musí však být ve výuce přítomna i v podobě zobecňujících závěrů a vývodů z praktických poznatků a pokusů. Bez těchto závěrů ztrácí výchovná práce svůj efekt: nejde o to, aby se posluchač naučil hrát Romea, ale aby se naučil na Romeovi tvořit hereckou postavu. Nelze ponechat na náhodě a na jeho vlastních schopnostech, zda bude umět aplikovat získané poznatky a zkušenosti v další praxi.

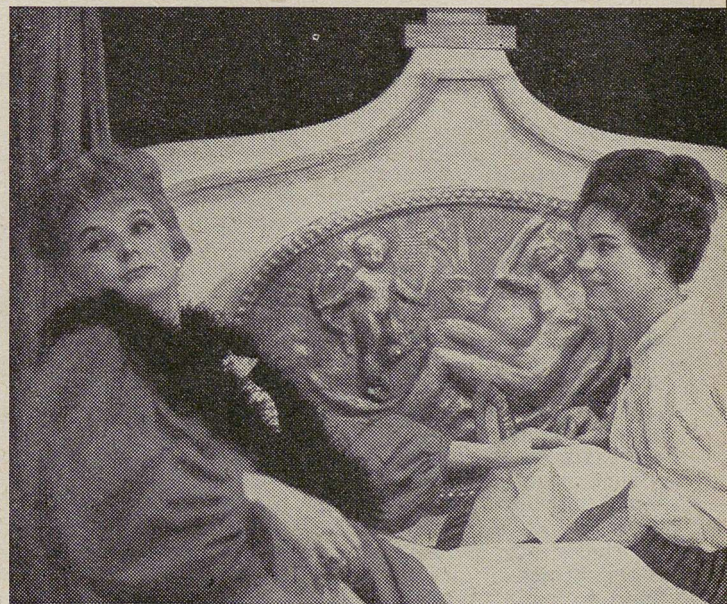
O „teorii“ se však mnohdy mluví i tehdy, jde-li o to, zda má ve výuce převažovat praktické cvičení či přednášky. Tady však už vůbec nejde o otázku poměru teorie a praxe, ale o otázku učebních metod. Přirozeně, že metoda se musí podřítit psychickým zvláštnostem posluchačů (to neznamená ale podřítit se bezvýhradně požadavkům a přáním posluchačů, které někdy bývají neuvědomělé a nepodstatné), ale také cíli a obsahu výuky. Neexistuje univerzální metoda, již by bylo možno učit kterémukoli předmětu. Nemůžeme ji přirozeně ani zaměnit s obsahem a cílem, spokojit se s jejích stanovením a metodu volit nepromyšleně a náhodně podle situace chvíle.

Ze všech těchto otázek, jichž jsem se zde dotkla, jsou, myslím, nejbližší reálnému řešení otázky instituce, posluchačů a učitelů. Je dále možno (a bude to i nutné!) stanovit i cíl výchovné práce ve studiích. Všechny tyto složky lze obecně určit prostřednictvím rámcového statu-tu, který by přesně (byť v obecné rovině) a závazně vymezil základní požadavky, jež také statutární formou vymezit lze: kdo je zřizovatelem studia, kdo je financuje, kdo zodpovídá za odborné vedení, jaké kvality mají mít učitelé, jaká práva a povinnosti mají posluchači, za jakých podmínek je možno stát se účastníkem studia. Statut je ovšem nemyslitelný bez vymezení poslání zřizované instituce. K tomu tedy bude třeba předně formulovat cíl. Není nemožné takový statut vypracovat. Jeho vydání je ovšem závislé na nadřízených orgánech, především na ministerstvu školství a kultury i na SČDFU.

Mnohem obtížnější bude vyrovnat se se zpracováním a vymezením obsahu výchovné práce, tj. s vypracováním vzorových učebních plánů a rámcových osnov a zejména pak se zpracováním metodiky jednotlivých učebních předmětů. Této práci bude muset předcházet důkladné studium všech dosavadních výsledků divadelní pedagogiky, učebních plánů, osnov i metod vysokých divadelních škol i zahraničních učilišť. Tuto práci nelze „strhnout“ ze dne na den, neměla by žádný význam. Není to ovšem nemožné a nezvládnutelné. Zatím jsme na počátku této etapy.

EVA MACHKOVÁ

Na snímcích K. Konečného na protější straně ochotnice J. Bělašková v roli Maryši, zde záběr z jejího pochestinského vystoupení v Divadle O. Stibora v Maughamově frašce Kouzlo domova. Hrála manikýrku Denisu, na snímku je s představitelkou Viktorie M. Hradskou.



Karel Novák

Řekli jsme si už, že Millerova hra PŘÍPAD VE VICHY je především dramatickou diskusí, v níž se bez velkých dramatických efektů řeší otázky postoje k probíhajícím událostem, problém odpovědnosti, viny a spoluvin, pasivity a vůle k odporu a k oběti. Dramatik podává o svých postavách výpověď mnohdy jen dílčí a nutně neúplnou, neboť omezuje svůj pohled na nejmarkantnější osobní vlastnosti svých hrdinů, vystupující pod tlakem dané situace do popředí. Charakteristiky jsou nutně poněkud jednostranné, jako by postavy byly ozářeny silným světlem z jedné strany a řada jejich vlastností zůstala ve stínu. Tento zúžený zorný úhel nutí režiséra a herce soustředit se na několik výrazných rysů; nikterak to ovšem neznamená, že by bylo možno spokojit se schematickými tvářemi. Právě v kontrastu plných a přesvědčivých charakterů tkví totiž dramatický náboj Millerovy hry. Millerův text je dostatečným vodítkem k vytváření přesných charakteristik hrdinů; tam, kde autor o svých postavách nehovoří přímo, můžeme jejich charakter, ba i jejich předcházející život odvozovat z jejich bezprostředního jednání. Každý z účastníků příběhu se podílí na rozmanitém rejstříku charakterů svým osobitým, nezaměnitelným, přesně určeným tónem. Tak je tomu, i když v míře ne vždy stejné, i v hereckém souboru Divadla E. F. Buriana v Novákově inscenaci Millerovy hry.

Například herec Monceau (Jaroslav Vágner) není jen povrchním a domýšlivým pozérem. V jeho projevu dominuje hraná hrdost, teatrální gesto i přízvuk, samolibý a trochu přezíravý pohled na ostatní, nedbale zdůrazňovaná elegance (péče o šaty, pozice na lavici, držení klobouku) — ale pod tím vším se skrývá nostalgický, nekonečný, ochromující smutek a strach. Monceau se nedovede ani bránit, ani utéci. Přijímá zlo jako nutnost, ale s teatrální pózou, v zoufalé snaze o zachování dojmu důstojnosti výsměšně bagatelizuje získané informace a špatné zprávy (obr. č. 1), s úsměškem, jež nadsazená jistota usvědčuje z nepravdy, komentuje situaci a s tragikomicky pozérským gestem odchází k vyšetřování. Když ho Leduc chvíli předtím usvědčuje, že jeho srdce je už dobytým územím, láme se jeho hrdá póza a Monceau zdrceně klesá na lavici, schoulen a přikrčen, deprimován tímto odhalením. To je však také jediný okamžik zjevné rezignace. Dá se říci, že ani umělecky není formátem, za jaký se vydává, ale malým hercem, který si hraje na umělce, umělcem druhého řádu, který si z ješitnosti hraje na suveréna. Tak pochopil Monceaua režisér a tak ho také, se silně zdůrazněnou teatrálností projevu, hraje Jaroslav Vágner.

Elektrikář Bayard (Jan Bartoš) je prostý, přímočarý chlapec, trochu domýšlivý na to, že chápe historické souvislosti lépe než ostatní; hovoří slovníkem, odvozeným z politických brožur, a to ho od ostatních trochu odděluje. (Obr. č. 2.) Ve srovnání s ním je malíř Lebeau (Václav Bouška) zdánlivě mnohem bezprostřednější a živější, ale to je jen povrchní zdání, protože malíř je i přes svou neustálou, ostatně celkem bezvýznamnou agilitu, neposednost a glosování událostí nepříliš činorodý živel. (Obr. č. 2.) Veškerá jeho energie, podněcovaná nervozitou, se vybijí neustálým neklidem, vrtěním a nepříliš významným řečením a navazováním povrchních kontaktů s ostatními; jakmile jde do tuhého, ztrácí odvahu.

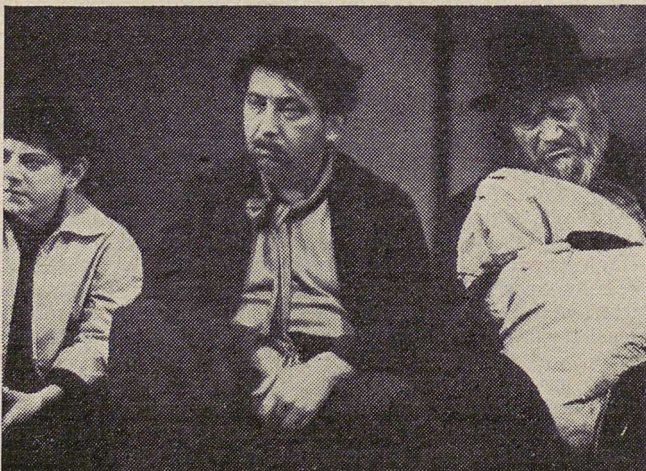
O některých postavách se ze hry samotné dovídáme skutečně jen velmi málo. V podstatě epizodní role cikána (L. Kopřiva, obr. č. 3) dovoluje herci rozehrát jen cikánovu osamělost a strach. I mezi ostatními zadržnými je výlučným živlem, nikomu nevěří, cítí se osamělý a nejistý, situaci nerozumí a prostředím ho tísní. Nikterak ovšem není zapotřebí podtrhávat výlučnost postavy. Tento postup se lépe vyplácí u postavy starého židovského obchodníka (V. Huber, obr. č. 3), který beze slova ztělesňuje patriarchální ortodoxní židovství, až po ono mystické opovržení tímto světem a vysloveně apatický vztah k událostem. Jen



1



2



3



4

jedno zjevné pouto ke světu tu je: pytel s peřím, který starý žid neustále chrání, úzkostlivě přidržuje a o který také zoufale bojuje. Jeň dvěma tóny, samolibostí a sebevědomím, je určena role obchodníka (B. Křížek, obr. č. 4) a mnoho se nedovídáme ani o číšníkově beze jména (F. Krůta, obr. č. 4); z jeho ustrašeného a servilního chování si však dovedeme odvodit jeho primitivní život, plný rutinované zdvořilosti a ustrašeného žebření o přízeň zákazníků.

Postava německého profesora (J. Langmiller, obr. č. 5) je v podstatě jednoduchým prototypem, jaký už dobře známe. Znovu je však zapotřebí v souvislosti s touto rolí poznamenat, že střízlivost a decentnost, s níž herec nacistického „vědce“ hraje, dává postavě věrohodnější tvář, než by jí dalo naturalisticky zkreslující pojetí bestialního vraha. Historie nás ostatně poučila, že i nemilosrdní uskutěčňovatelé vyhlazovacích plánů mohou být aspoň navenek zdvořilí a elegantní, i když zároveň nepřístupní a odpudivě studení jako Langmillerův profesor, zdánlivě neosobní a nezúčastněný tónem řeči, odměřený v gestu i v kantorský upjatý chůzi. Německý major (J. Větrovec, obr. č. 5) zosobňuje vnitřní zmatek subjektivně snad čestného (přínejmenším přímého) frontového vojáka, donuceného vykonávat úlohu kata, která je mu proti mysli, pokud se neposilí alkoholem a nezačne bezbranným vězňům svesepě dokazovat svou převahu. Mezi majorem a profesorem zůstává i potom osten nenávisti a nedůvěry. Herec zdůrazňuje vojenskou profesi přímým držetím těla (vlivem zraněné nohy poněkud toporným) a úsečnou i pánovitou řečí. Záleží jen na režii a na herci, jak prohloubí jeho subjektivní tragédii. V Divadle E. F. Buriana máme dojem, že gesto knížete vzbuzuje v majorovi úžas — není tu však ani stopy po hněvu nebo bezděčně vysloveném obdivu.

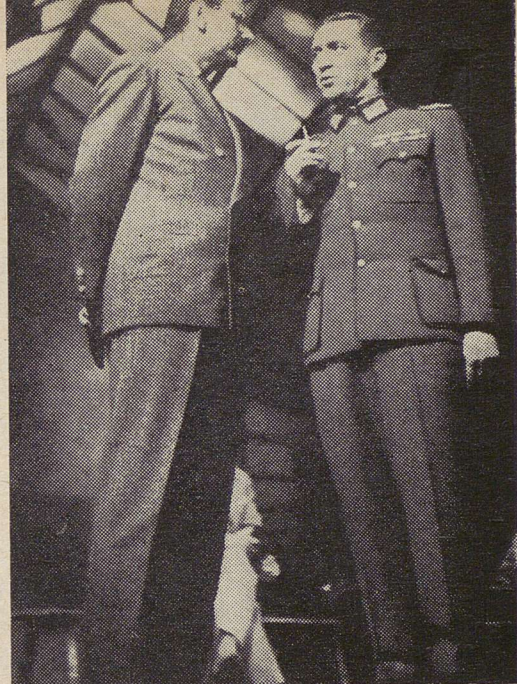
Celá Millerova hra, fázovaná odchody jednotlivých mužů (tyto fáze Novák navíc podtrhává zejícími mezerami na lavici, kterou postupně opouštějí), však v podstatě směřuje k jedinému cíli, k myšlenkovému vrcholu textu, ke klíčovému dialogu rakouského knížete von Berga s židovským lékařem a bývalým důstojníkem francouzské armády Leducem. Von Berg upřímně věří, že o budoucnosti světa nerozhodují společenské skupiny a třídy, ale slušní lidé, kteří jsou v pravé chvíli schopni patřičného činu. Snad by se to zdálo málo. Snad i gesto, s nímž zachraňuje Leduca a vydává v nebezpečí svůj život, by mohlo být kvalifikováno jako drobný, dílčí, nepřilíh významný humanistický akt. Ale jak bylo správně napsáno v jedné kritice tohoto představení, náš svět právě netrpí přemírou podobných gest, abychom nedovedli pochopit jeho cenu!

Režisér i oba protagonisté se vyhýbají patosu a laciné dramatickosti, jako ostatně celá inscenace. Ani patetickým gestem, ani zvýšeným hlasem se heroičnost postav nezdůrazní natolik, aby nám trvale zůstala v povědomí. Oba dva herci hrají ztišeně, umírněně, soustředěni na každé slovo. I malé gesto, zachvění hlasu nebo náznak mimiky je pak výraznějším prostředkem než patetické recitování textu na rampě.

Radúz Chmelík (obr. č. 6) hraje knížete von Berga takřka celou hru v jediné poloze: Vzpřímeně, s přirozenou, až úzkostlivou noblesou, se snahou zachovávat dekorum v každé situaci, sedí na lavici, tělo volně vzpřímeno, ruce opřeny o držadlo deštníku, chodidla rovnoměrně přitisknuta k zemi. Ani v zevnějšku, ani v jeho chování není jediné křiklavosti a chyby. I jeho tvář za brýlemi je zdrženlivá a mírná. Mírností se vyznačuje jeho strach i jeho zájem a účast na osudu ostatních. I jeho pobouření nad vulgárností nacistů je velmi estetické a, dá-li se to říci, zdvořilé. Tuto pozici (ne však tón) poruší jen ve chvíli, kdy vstává a s rozpaky, nejistě a omlouvavě se nabízí Leducovi jako pomocník při přepadení stráže. A jenom dvakrát zvýší hlas: poprvé, když odmítá Leducovo obvinění ze spoluviny na současné situaci, podruhé, když téměř mužně dává svou propustku, bez velkých gest, bez frází, odhodlán riskovat vše pro člověka, kterého před hodinou ještě neznal.

Leduc Ilji Racka (obr. č. 7) už od počátku podléhá nervozitě. Pokouší se zachovat si suverenitu vojáka, ale jeho věčný, přesně pracující mozek brzy analyzuje situaci. Jeho nervozita po marném pokusu o útěk s blízcím se výsledkem roste. Herec však nepřehrává. Křečovitě napětí je vyjádřeno sevřenými rukama, nervózním mnutím prstů, nahnobenými zády, hořkým tónem, zrychlováním nervózních pohybů, slovní agresivitou, tempem řeči, ale jen nepatrně zvýšenou silou hlasu. To vše svědčí o přísném výběru prostředků — jaký by se měl uplatňovat vždy a všude.

5



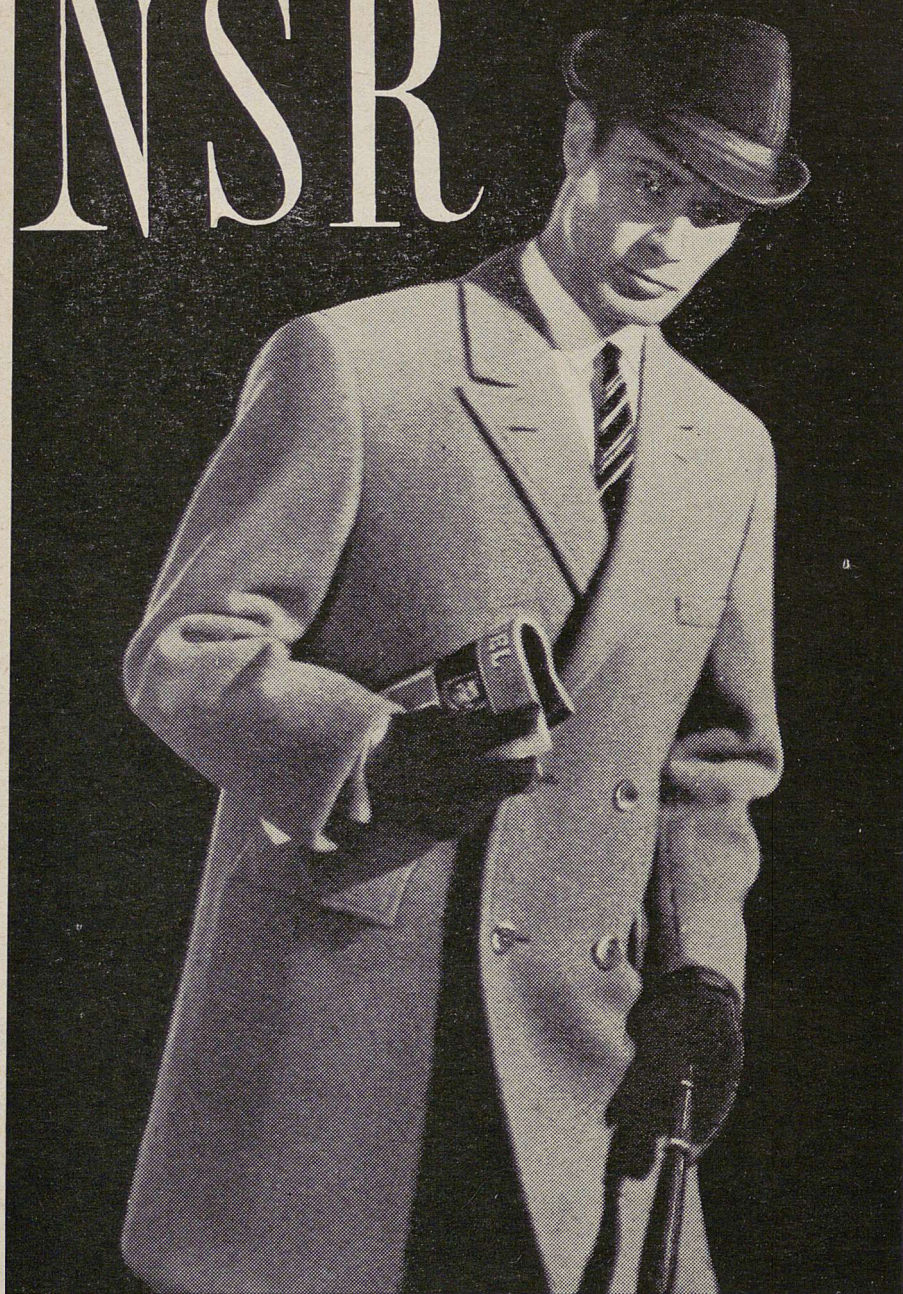
6



7



NSR



1

„Ušetříme vám čas, abyste měli více volna pro své záliby.“ Na této myšlence, která je jistě propagačně velmi vtipná a atraktivní, staví celý průmysl, obchod a služby v NSR koncepci své činnosti. Vyrábí se zboží nejen hezké, ale především praktické. Heslo „více času pro vaše záliby“ vidíme ve stovkách stylizačních variací ve všech obchodních domech, na plakátech, v inzerci, prostě všude, kam oko pohlédne. Jedno je jisté, že je správně zvoleno právě pro Západní Německo. Proč? Protože Němci, zejména v poslední době, jsou přímo posedlí po cestování, campingu, weekendovém oddechu. Tato jejich rodinně sportovní vášeň je dnes módou i nezbytným dokladem blahobytu a dobrého postavení otce rodiny, prostě dokladem toho, „že na to máme“. Využití volného času na rekreaci, zcela zmechanizované a pačourské, přirozeně silně ovlivňuje i tvorbu módy a oblečení průměrného občana v NSR. Rekreční oblečení proto tvoří zcela samostatnou kategorii, o které se zmíníme ještě podrobněji.

Ženy chodí oblečené velmi hezky, módně, nikoliv však výstředně. Dnes patří mezi nejlépe a nejsolidněji oblečené ženy světa. Jistě je to především vliv Francie, dostatek peněz a výběr praktického a hezkého zboží, které se muselo z konkurenčních důvodů přizpůsobit světovým normám módy a odívání. Na oděvy se používají praktické, prací, syntetické tkaniny a pleteniny stále nových vzorů a barev. Stříhově je móda v NSR odvarem francouzské konfekce. Výstřelky modelových salónů jsou však vidět jen zřídka, a to spíše v pozdějších večerních hodinách. Móda v NSR je velmi blízká našim představám o střídavé eleganci. Nosí se velmi mnoho dvoudílného oblečení, od mladých žen až po staré dámy. Vůbec lze říci, že není velký rozdíl mezi oblečením mladých a starších lidí. Konfekční průmysl, který obléká většinu obyvatelstva, zřejmě vynechal tzv. babské oblečení ze svého sortimentu. Do práce se nosí často sukně a svetříky nebo kostýmky, přes které se letos jako novinka opět vrací bavlněný šanzánový plášť, ovšem pouze v pastelových barvách, jako je bleďemodrá, růžová, tyrkysová a

MÓDA 1965

NSR



špičaté klopky převzaté z dvouřadových fazón. Stále se ještě nosí dlouhé rozparky, nejčastěji umístěné v bočních švech, a mírně tvarovaná delší saka. Na všech mužích kteréhokoli ročníku vidíme kalhoty těsně v sedu, zřejmě si už na ně zvykli a nenaříkají, jako ti naši, že nejsou dost pohodlné. Prostě je to móda a té se podřizují všichni bez rozdílu. Mládež je výstřednější. Nosí rozšířené kalhoty, košile s límcem a manžetami v odlišné barvě, nejčastěji černé. Ovšem nejvíce se mladí lidé liší od svých rodičů v oblečení pro volné chvíle. Nosí nápadné barvy a kombinace barev. Celá letošní móda rekreačního oblečení mládeže má jeden jednotící motiv, a to už ne „western“ z loňské sezóny, ale tzv. „military look“ (vojenský vzhled). Mládež chce vypadat chlapsky, dospěle, a nosí proto nejrůznější typy plátěných kalhot a košil s barevnými sedly, barevným štepováním, nejmódnější je světlá khaki, písková a letecká modř.

Heslo „ušetříme vám čas“ a tomu podřízená praktická móda je zřejmě nezajímavé pro „High society“, neboť alespoň ženy z těchto kruhů spíše časem oplývají. Jejich móda, zejména ta letošní určená pro podzim a zimu, je vytvořena na bázi přírodních materiálů z čisté vlny, pravého hedvábí a bohatých krajek. Barevnost vysoce mód-

2

nejmódnější běžrosé. Nylonové pláště (šustáky) se přestěhovaly do výprodeje. Ženy se líčí velmi střídme, jsou dobře učešané a nosí na rozdíl od Francouzek stále ještě vysoké natupírované účesy a drdoly. I zde se již objevuje tendence nabízet obuv s kulatějšími špičkami a nižšími silnějšími podpatky, především pro běžné denní nošení. Ovšem daleko výraznější než dámská móda je na německé ulici oblečení mužů. Např. ráno, když vcházejí do továren, těžko rozeznáte vyššího úředníka od dělníka. Téměř všichni přicházejí v bílých košilích a v obleku. V továrně se dělníci převlékají do pracovních obleků, které jsou samy o sobě zajímavou kategorií oblečení. Přísná funkčnost oděvu je zlidštěna hezkou barevností a naprostou čistotou. Každá profese má pro své zaměstnance vyvinut typický pracovní oděv, což Němci bezesporu převzali od Američanů. Dopoledne jsou vidět na ulici opět jako módní předzvěst pastelově zbarvené košile s nádechem do modra, růžova a béžové barvy. Bílá zůstává bez výhrad pro večer. Barvy obleků jsou stále ještě tmavé. Pro příští rok se však předvídá obliba hnědé, zelenohnědé a středně šedé barvy s úzkými bílými proužky, stříhovou novinkou mají být opět dvouřadové obleky se zapínáním, které se umísťuje blízko sebe a je na 6 až 8 knoflíků. I jednořadové obleky mají



3

ních kolekcí je velmi různorodá, od klasické černé, šedé a bílé až po často se opakující ostře červenou, jasně modrou a zelenou barvu, které budou dominujícími barvami letošní sezóny. Právě kožešiny se objevují všude, i jako lemování, límce, manžety a ozdoby šatů. Zajímavé je, že letošní mládežnická obliba barevných kombinací na sportovním oblečení nyní přechází ve změněné formě do vycházkového oblečení. Šaty a pláště mají často límce nebo manžety, případně lemování v odlišné barvě a v odlišném materiálu. Přesto, že základní pojetí koncepce oděvu pro vyšší společnost je odlišné, nelze říci, že by se tato společnost nějak nápadně odrážela v průměru lidí na ulici. Stejně, nebo lépe řečeno podobně je tomu i s lidmi z polosvěta. Úspěšnější z žen, které mají auto, můžete vůbec těžko identifikovat. Jsou o něco nápadněji nalíčené, avšak i zde s mírou. Nemluví ovšem o ženách z uliček lásky v Hamburku, kde se prý způsob vystupování, lépe řečeno nabídky, neliší od našich románových představ.

LJUBA MATĚJKOVÁ



5

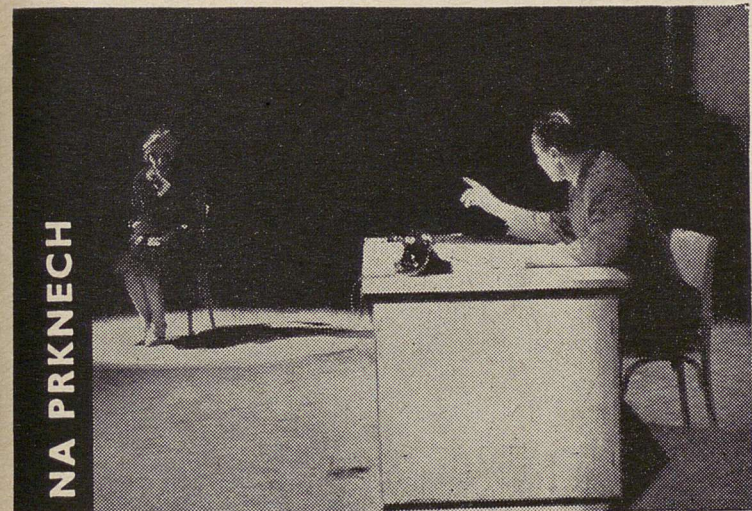
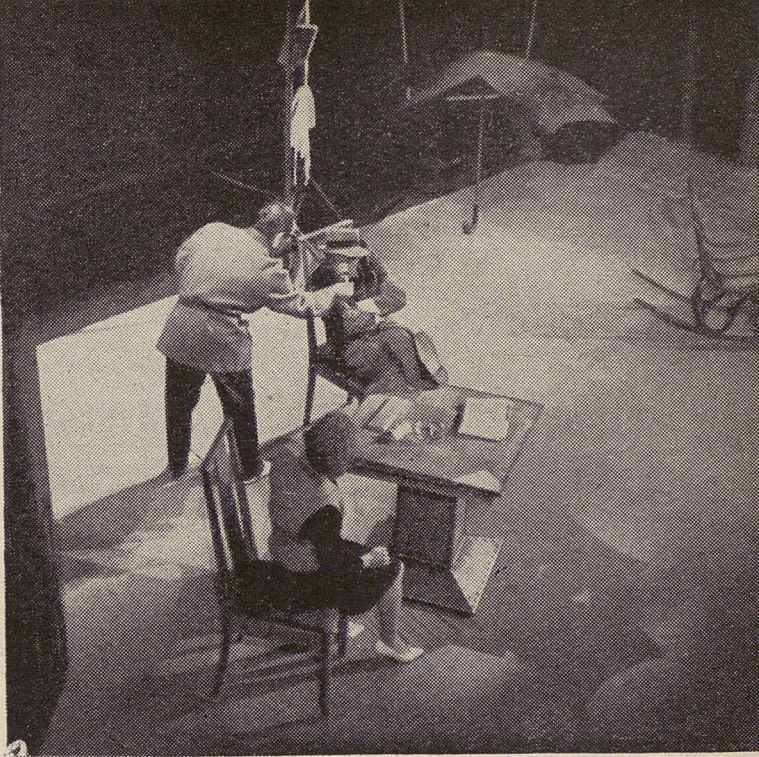
1. Dvouřadový plášť společenského charakteru.
2. Typické oblečení pro volné chvíle, jaké nosí mládež na weekendy.
3. Dvoudílné oblečení do společnosti v módní růžové barvě z jemné krajky.
4. Mladistvý sportovní kostýmek v oblíbené bíločerné barevnosti s límcem v bílé barvě zdobeným černým prýmkem.
5. Tři typy oblečení, jaké běžně potkáváme na ulicích v NSR.
6. Vycházkový odpolední kostýmek doplněný krajkovou halenou a kloboučkem v tvaru tzv. krabičky.

4





JIRÁSKOVA



NA PRKNECH

se v srpnu 1965 hrály hry autorů různých věků, jazyků, forem a žánrů. K. Minc na této stránce zachytil vteřiny z hronovských inscenací her polského autora Jerzyho Broszkiewiczze, německého Gerta Hofmanna, našeho Františka Langra a Josefa Kajetána Tyla, i z kabaretu autora Jana Ratkina. Vytýkají nám, že se nehrála hra Aloise Jiráska. Ale cožpak amatérské pokusy o živé, současné divadlo, cožpak ochotnické hledání jeho moderní tváře a poctivé úsilí vést z jeviště dialog s divákem 1965 — cožpak tohle všechno není v duchu nejcennějšího odkazu naší národní klasiky, kterou v Hronově spojujeme s Jiráskovým jménem?

HRONOVA



AUSTRÁLIE

Když Britská dramatická liga (BDL) před 26 lety zahajovala činnost v Austrálii, mezi cíli, které vyhlásila, bylo „postavení divadla . . . ať už vládním, obecním či soukromým podnikem, které by za mírný poplatek bylo dáváno k používání členským souborům“.

I když divadlo může žít i za nepříznivých podmínek — svědectvím toho je skutečně národní divadlo domorodců, australský domorodý tanec „corroboree“, k němuž je třeba jen udusané půdy — přece jen ve většině případů potřebuje nějaké vhodné přístřeší. V oné době se však amatéři většinou museli spokojovat se sály, sloužícími všem možným účelům, s nepřiměřeným vybavením jeviště i prostorů v zákulisí a s podlažím bez sklonu. Byly to obyčejně městské či církevní sály. Výzvu BDL se podařilo uskutečnit v městě Wagga v Novém Jižním Walesu.

Wagga má již své místo v historii BDL jako město, které v roce 1938 bylo průkopníkem prvního festivalu BDL konaného v Austrálii. Dne 29. června 1964 oslavilo otevření svého Občanského divadla (Civic Theatre), jež stálo 140 000 liber, má hlediště s 497 sedadly, klimatizační zařízení, prvotřídní osvětlovací a mechanizační park, široké jeviště a dobře vybavené zákulisí. Dalších 25 000 liber bylo vynaloženo na stavbu přístupové cesty a na terénní úpravy okolí budovy, jež stojí v samé blízkosti malebné Wollund-ryské laguny.

Zásahu o toto skvělé dílo má nejen starosta a členové a úředníci jeho rady, ale také waggská umělecká škola, která ze svého jmění uhradila třetinu nákladů. Další velké příspěvky přišly z fondu pro postavení válečného památníku, z Vlasteneckého fondu a z rozvojového fondu obchodní komory. Celý projekt, jehož úplné provedení zabralo čtrnáct let, byl slavnostně otevřen vlastně jako válečný památník.

Divadlo se snaží získávat i představení cestujících profesionálních divadelních společností. Hlavně však slouží amatérskému divadlu.

Dne 15. června m. r. otevřel ministerský předseda Jižní Austrálie novou bu-

dovu Adelaideské společnosti repertoárového divadla (Adelaide Repertory Theatre Society). Domácí soubor má za sebou bohatou historii, která sahá až do r. 1908. Společnost několikrát změnila svůj název, častokrát své působíště — stěhovala se do síni radnic ve Walkerville a v Unleyi, později používala různých městských divadel a sálů sloužících veřejným účelům a konečně se šťastně usadila ve vlastním domově. Na pozemku zakoupeném před 15 lety postavila budovu, jež stála 45 000 liber. Je úplně vybavena a má 518 míst. Její stavba byla zčásti zaplacená z peněz strádaných po léta. Přestože, zvláště za první světové války, procházela okamžiky, kdy byla v úzkých a kdy se zdálo, že nebude vyhnouti a bude se muset všeho nechat, prozíravé spravování finančních záležitostí a šlechetní podpůrci umožnili jí opatřit si půjčku, kterou dnes splácí.

V roce 1951 získala společnost inscenaci i u nás známých „Lištiček“ první místo v soutěži amatérských divadel v celovečerních hrách, pořádané pod záštitou Výboru pro oslavy jubilea Commonwealthu, a je držitelem ceny, kterou věnoval pořádací orgán — australská sekce BDL.

Jsou vyhlídky, že se dále zvýší stav jejího členstva, a to nad nejvyšší počet 3150, jehož již jednou v minulosti dosáhla. Společnost pořádá zájezdová představení po australském venkově. Ve svém programu má uvádění australských her — jedním z posledních příkladů toho je oživení hry Henrietty Drake-Brockmanové „Muži bez žen“ (Men without Wives), jež dalo podnět pro celé australské amatérské divadlo.

Přeneseme-li se z jihu na sever, setkáme se s novinou, že Laeova hudební a divadelní společnost na Nové Guineji, podnícena úspěchem svého IV. divadelního festivalu, plánuje stavbu vlastního divadla pro 350 diváků.

Také festivaly jednoaktovek, jako např. v Cairnsu, Townsvillu a Rockhamptonu, Wagge a Forbesu, pořádané společně s Ligou, přivádějí na jeviště hry psané australskými autory. Vítězná hra místního autora, předvedená na festivalu ve Forbesu, byla zařazena do soutěže na XXV. festivalu BDL v Sydney.

E. M. Tildesley v „Brief Chronicles“



Na Pražákových snímcích nahoře mladý švédský autor S. Andersson-Torsö, dole záběr z jeho hry Samota, provedené švédskými amatéry na 35. Jiráskově Hronově.

TUNIS

V Tunisu působí od listopadu 1964 sedm českých hudebníků. Jeden z nich, houslista Ivan Broft, nám zaslal stručnou informaci o tuniských divadlech, kterou získal z neoficiálního rozhovoru s ředitelem tuniského Théâtre Municipal.

Největším divadlem v zemi je Théâtre Municipal v hlavním městě Tunisu. Budova má 1200 míst a hraje zde po několik dní v týdnu profesionální skupina. Také se zde konají koncerty symfonického orchestru (L'Orchestre Classique de Tunis), přibližně jednou za 14 dní. Počátkem roku 1965 zde hostovala italská opera. Hrál pět představení Pucciniho Bohemy a Verdiho Traviaty.

Zejména mládeži se umožňuje návštěva významných představení. Italská opera hrála pro mládež odpolední představení Bohemy za snížené vstupné. Symfonic-

ký orchestr uvedl pro mládež koncert ze skladeb W. A. Mozarta, L. v. Beethovena a soudobého amerického skladatele Heideny. Na tento koncert měli mladí přístup zdarma.

V hlavním městě Tunisu jsou ještě další 3 divadelní sály (pro 650, 600 a 400 diváků), kde je mnohonásobně nižší vstupné než v Théâtre Municipal. Mimo hlavní město jsou ještě divadla ve městech Sfax, Sousse, Bizerta, Kairouan a Hammamet. Konečně je třeba uvést i dvě divadla t. zv. Théâtre Romains (asi cikánská — pozn. redakce) v městech Dougga a El Djem.

V Tunisu působí také několik skupin amatérského divadla, jimž budeme věnovat pozornost příště.

Další plán kulturního rozvoje Tuniska předpokládá zejména vybudování přírodního divadla a dvou sálů pro lidové divadlo v hlavním městě a v každém dalším městě výstavbu menšího divadelního sálu, který by odpovídal místním potřebám.

České divadlo v Jugoslávii

Ne, nejde jen o zajímavou historickou poznámku — je známo, že od poslední čtvrtiny minulého století až po dobu mezi dvěma válkami žila na území dnešní Jugoslávie jedna z nejpokrokovějších českých menšin. Předě mnou leží Český lidový

kalendář Československého svazu ve Svaté republice Chorvatsku na rok 1965.

A z přehledu „Života a práce krajan-ských spolků“ vyplývá, že žije nejen naše menšina, naše české a slovenské osady, ale že ochotnické divadlo v nich předsta-

vuje jednu z nejvýraznějších činností na poli kulturně výchovné a národně uvědomovací práce. Organizačním střediskem a sídlem Svazu je Daruvar, který vždy patřil k oporám krajan-ského života. Divadelní odbor Československé besedy je tu velmi aktivní a s inscenacemi svých her zajíždí i do okolních obcí s krajan-skou menšinou, jako jsou Končenice, Velké Zdenice nebo Pakracká Polana.

V roce čtyřiašedesátém sehráli Daruvarští dvě představení, stejně jako ochotníci v Holubňáku, Horním Daruvaru a Lipovci. V Dolním Daruvaru a Kaptolu navštívili v sezóně po jednom ochotnickém divadelním představení. Dolany a Hercegovci se mohou pochlubit dokonce třemi premiérami, stejně tak v Končenici, kde třetí představení sehrál ochotnický do-rost. Mládež představuje ochotnické divadlo i v Ivanově Selu. Se svou hrou zajeli mladí k sousedům „přes pole“. Výměnná zájezdová činnost je vůbec velmi rozšířená.

Zvláštní zmínky si zaslouží Slovenský

kulturně osvětový spolek Ludovít Štúr v Iloku, který nedávno připomněl 50 let trvání slovenského divadla v obci: sehrál dvě představení a uspořádal zájezd do sousední Šiby se slovenskou menšinou.

Ochotníci pomáhají i při přípravě dětských divadel a četných besídek na menšinových školách. Pochopitelně, že ochotnické divadlo v zahraničních osadách našich krajanů má před sebou poněkud jiné úkoly, než divadlo u nás doma. Do popředí vystupuje především stránka národní uvědomovací a jazyková. To se zákonitě odráží i v repertoáru, který značně stále čerpá ze zásoby předválečných her jednoduché struktury a s příchutí sentimentu. Ale přece jen je ve srovnání

s předválečnými lety i po této stránce vidět pokrok. Jen zřídka se už objeví operetka, mezi hrami najdeme Březovského Nebezpečný věk, Tylovu Paličovu dceru nebo Tajovského Ženský zákon.

Inflace estrád, jak se zdá, však naše krajské divadelníky v Jugoslávii zatím nezasáhla. Ochotnické divadlo si tu důsledně zachovává onu mobilizující funkci, kterou tak účinně prokázalo v nejtěžších letech bojů proti fašistickému vetřelci, kdy pomáhalo našim partyzánům nejen jako oddechová kompenzace, ale především jako prostředek sjednocení a získání všech krajanů ke společnému boji.

Ed. Vavruška



OCHOTNICKÉ — NEBO AMATÉRSKÉ DIVADLO?

Nemyslete, že proces změn v divadelních amatérských souborech probíhá jen u nás. Zahleďte-li se do stránek západoněmeckého časopisu Blätter der kleinen Bühne (Listy malé scény), který vydává pro soubory mládeže pracující v úřadech Peter Rautenberg z Hamburku, přijdete na to, že mladí — tam kdesi v místech, kde naše Labe pohlcují spousty Ledového moře — docela rozumně uvažují o poslání amatérského divadla a o jeho problémech. Rozhodně jejich časopis nespědčí o tom, že by jen pasivně přihlíželi k rychlé se měnícímu způsobu života, a že by byli v zajetí tradice německých ochotnických spolků. Konečně, nechme komentářů. Slovo má Peter Rautenberg, Hamburk:

V naší skupině vznikly nedávno ostré diskuse na téma, jak bychom měli nazývat ochotnické divadlo (Laienpiel). Zdál se nám ten pojem zastaralý, měl pro nás příchutí něčeho, co bylo vyrobeno na koleně.

Umělecký vkus je nyní značně ovlivňován televizí. Dokonalost, nebo alespoň její zdání, je příkazem dne. A když už skupina laiků hraje, tak prosím raději bez nálepky „ochotnický“. Máme raději pojem amatérské divadlo. Budí prostě lepší dojem, vzbuzuje asociace s amatérskými radisty nebo fotbalisty, kteří mezitím dosáhli uznání společnosti. Ale otázka názvu není přece stěžejní záležitostí. Budme si klidně ochotnickou skupinou, ale nekřičme o tom příliš hlasitě. Nemůžeme dobře požadovat, aby divák chodil na ochotnická představení. Vždyť by o tom nemohl vypravovat ani svému nejlepšímu příteli — mohla by tím utrpět jeho prestiž. Poskytněme mu tedy příležitost, aby se mohl dívat na představení „Studia“, „Malého divadla“ nebo „Malé scény“. Jenže kvalita naší činnosti není dána obsahem, ale obsahem.

Myslím si dále, že amatérská skupina musí mít své vlastní obecenstvo. Musí mít diváky, kteří skupinu znají, kteří jsou ochotni spolehlivě s ní myslet a cítit, spoluvytvářet představení z druhé strany rampy. Nechci se přimlouvat za představení před otci a tetičkami. Přibuzenské vztahy nejsou rozhodující. Domnívám se, že by si každá skupina měla všimnout vedle výběru hry i otázky vytváření okruhu diváků. Ideální okruh diváků je skupina sama. To znamená, bereme-li tuto tezi doslovně, že není ani třeba, aby se konalo veřejné představení. Soubory by měly snést, aby nepředstoupily s některou ze svých her před veřejností. To však znamená v širším smyslu přivést na představení bývalé členy. A k okruhu diváků s pozorováním patří konečně i členové jiných skupin a stále se objevující přátelé.

Chceme-li představením zprostředkovat obecenstvu nějaký názor, nesmíme mu kázat o nějaké tendenci. Aby tendence byla působivá, musela by být společným myšlenkovým majetkem celé skupiny, musela by být svědectvím vlastního obrazu světa nebo vlastních názorů. Kde však

má dnes naše mládež samostatný obraz světa?

Požadavek amatérské skupiny je skromnější. Nemá zvěstovat navenek, ale působit dovnitř: má dělat nikoli extenzivní, ale intenzivní práci. Čím důkladněji se skupina zabývá hrou, tím větší prospěch mají jednotliví herci, tím větší radost mají diváci. To vypadá jako prostoprávda; je samozřejmé, že se lepší představení rodí po větším počtu zkoušek. Záleží však na tom, jaké cíle jsou sledovány, záleží na způsobu práce. V divadle se zkouší. Ale v amatérské skupině by se mělo vedle toho i diskutovat, aby herci nebyli jen vykonavateli, aby se zároveň stali kvalifikovanými znalci problematiky hry.

Proč vlastně přicházejí mladí lidé do skupiny? Chtějí hrát? Chtějí pomáhat? Nebo snad hledají společnost, ve které by strávili příjemné hodiny?

Projevili-li někdo úmysl založit amatérskou skupinu, bezpochyby nemůže mávat argumentem, že vznikne báječné společenství lidí. To snad ani není smyslem takového záměru. Přinejmenším se to teprve musí ukázat. Při zakládání skupiny se proto sejdou asi hlavně zájemci o hraní. Ale jistě přijdou i mladí lidé, kteří doufají, že najdou klub, ve kterém je pěstována společenská zábava. Až do tohoto okamžiku je to otázka jednoduchá. Význam dostává, jakmile se tážeme dál. Proč zůstávají mladí lidé ve skupině? Přišli-li, aby hráli, kladou si otázku, zda stojí za to zůstat, jestliže v jedné nebo dokonce ve více hrách nedostali úlohu. Mají-li silnou touhu zahrát si, necítí se ve skupině dobře a budou hledat činnost v jiném okruhu lidí. Trvání bude mít skupina jedině tehdy, když vedle hry poskytne i společenství. A něco takového se roznese mezi lidmi. Je-li skupina takovým celkem, má přitažlivost, která jí samotné zcela prospěje.

Při požadavku, aby skupina nastudovala co nejlepší představení, vzniká nutnost, aby se snažila své členy co nejlépe odborně vychovat. Takováto výchova slibuje úspěch jen tehdy, když bude trvat delší čas. Ale soudržnost členů se skupinou lze na delší dobu zajistit jedině tehdy, když v ní existují dobré vzájemné vztahy. A tak tu vyplývá nutnost nejen hrát, ale pěstovat i vnitrosouborový život. Členové amatérských skupin by nikdy neměli zapomínat, že mají proti profesionálním hercům neocenitelnou výhodu: mohou v partě rozhodovat „co“ i „jak“ své činnosti. Jsou řediteli divadel a zároveň kulisáky. Duch souboru není vytvářen jen na zkouškách a představeních. Skupinový večer bez zkoušky, večer, kdy si lidé jen tak ve dvojicích vyprávějí nebo kdy si zatančí, umožní nejednomo mladému členovi projevit povahové rysy, které se nemohly rozvíjet při práci na zkouškách.

Poznámka: Redakce prohlašuje, že neposlala Petru Rautenbergovi do Hamburku ani první, ani desátou verzi perspektiv práce amatérských divadelních souborů, o kterých jsme u nás diskutovali před lety.

V letošním roce oslavil dramatický soubor OB Vltavan v Týně nad Vltavou 110. výročí svého založení. Přes všechny potíže se mu podařilo v jubilejním roce uskutečnit slavnostní představení Jiráskovy Lucerny. Režisérem a výtvarníkem (i hercem) byl zasloužilý ochotnický pracovník Jan Švehla, který inscenaci oslavil 60 let ochotnické práce i své 75. narozeniny. Na představení se podíleli i další starší ochotníci, kteří se po delší době opět objevili na jevišti. Dobrý ohlas měla i výstava 110 let ochotnické práce. Nyní studuje Vltavan v režii Zbyňka Barona komedii Vláda žen. Z. B.

● Pražský divadelní soubor ZK Vagónka Tatra sehrál v září TK představení Schönthanovy veselohry Únos Sabinek, jejichž výnos věnuje postizeným povodní v okolí Komárna.

● Pokudem, který se má uskutečnit v příštím roce, bude zřízení kabinetu estetické výchovy při LŠU, jehož posluchači budou učitelé a vychovatelé, kteří především by měli s dětmi v oblasti estetické výchovy pracovat. Karlovarští tím chtějí přispět ke zlepšení estetické výchovy na školách a učilištích.

● Ochotnický soubor v malé horácké obci na žďárském okrese, Novém Veselí, tvoří převážně mladí — věkový průměr je 23 let. Ke své práci přistupují odpovědně — v době konkurence televize a filmu se nesnaží získat diváky laciným podbízáním, ale poctivou prací. S úspěchem uvedli např. Černou vlajku, s níž zvítězili na krajské přehlídce v Jihlavě. Drdovy Dalskabáty, v poslední době pak Klicperovu Potopu světa a Maryšu. Pokoušejí se i o malé jevištní formy. — Tento dobrý kolektiv, jehož nadšenými a obětavými členy jsou i pracovníci JZD a STS, vede už od roku 1945 Jaroslav Bílek, předseda školské a kulturní komise MNV, který je režisérem, dramaturgem i výtvarníkem.

● Ve spolupráci Městského domu osvěty v Praze a ZK Vagónky Tatra na Smíchově vzniká Divadelní amatérské studio — dvouletá vzorová škola pro členy pražských souborů. V teoretické části (Hlasová technika, Pravidla spisovné výslovnosti, Dějiny světového divadla, Dějiny českého divadla, Scénické výtvarnictví, Základy psychologie, Estetika, Praktická dramaturgie atd.) budou přednášet odborníci z DAMU, Divadelního kabinetu ČSAV, Státní konzervatoře hudby, Divadelního ústavu, Scénografického ústavu aj. Pod vedením profesionálního režiséra nastudují každoročně účastníci vlastní inscenaci. Závěrem každého roku projdou posluchači zkouškami z určených předmětů. Na závěr studia obdrží absolventi osvědčení.



Na titulní straně Mincův záběr z představení souboru OB Bratislava - Nivy: Hans Sachs, Samopašné hry. Viola Kováčová byla za herecký výkon odměněna vyznamenáním poroty 35. Jiráskova Hronova.

Z OBSAHU

Jiří Beneš: Energičtěji než dosud	1
Jaroslav Vedral: Hronov jubilejní — nejubilejní	5
Einar H. Bergvin: Uměním proti samotě	8
Dr. František Langer: K ochotníkům chovám nejhezčí přátelství	8
Jaroslav Šindelář: Zásady nové sou- těže	10
Miloš Smetana: Silný proud	11
Eva Machková: Aby studia byla tvůr- čími dílnami	14
Režie KAREL NOVÁK (3)	16
Móda 1965 — NSR	18

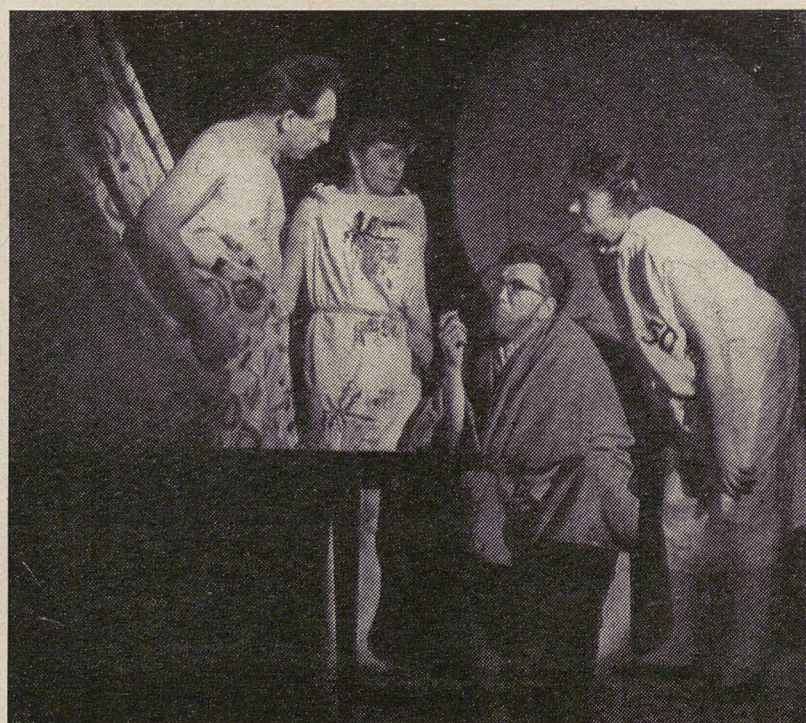


Berounské D 80 uvedlo v posledních třech sezónách, kdy jeho úroveň značně stoupla, Trosečníky na Cidlině (obrázek dole), detektivku polského autora P. Gahana Výslech trvá, komedii W. Hasenclevera Lepší pán a hru F. Gilroye Kdo zachrání kovboje (obrázek nahoře). V současné době připravují hru V. Šubrtů Hrdinům slzy nesluší a hru dramaturga a režiséra souboru Z. Pavlise Mrtvolám vstup zakázán.

amatérská scéna

ročník II (Ochotnické divadlo, ročník XI),
číslo 10, říjen 1965

Vydává ministerstvo školství a kultury
v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2,
Vinohradská 48 — Redakce Amatérské
scény a Repertoáru malé scény: Jiří Be-
neš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral,
Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakč-
ní kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří
Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák,
Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga
Lichardová, Miloš Smetana, Jaroslav Šin-
delář, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard
Wallezský — Grafická úprava Valdemar
Ungermann — Technická redaktorka: Jana
Zubíková — Adresa redakce: Praha 1, Vi-
nohradská 3, tel. 221054 — Tiskne Knih-
tisk, národní podnik, provoz 2, Praha 2,
Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová
služba, informace o předplatném podává
a objednávky přijímá každá pošta i doru-
čovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje
PNS, ústřední expedice tisku, oddělení
vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 —
Vychází jednou měsíčně, cena jednotli-
vého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo
redakční uzávěrku koncem srpna 1965.
F-14*50614





35. JIRÁSKŮV HRONOV



JIRÁSKŮV HRONOV

To nebyla jen představení, to byly dlouhé hodiny diskusí, seminářů, kritických hodnocení, aktivů — a také odpočinku a hlavně nového a nového setkávání se starými i novými přáteli. Říkává se, že ochotnické divadlo odumírá. Ale když přijedeš do Hronova, cítíš z celé té atmosféry, že to není pravda.



35. JIRÁSKŮV HRONOV

A asi také proto milujeme Jiráskovy Hronovy, vzpomínáme na těch čtyřiatřicet předchůdců, zamýšlíme se nad tím svým pětatřicátým, věříme v pokračování a rozvíjení hronovské tradice a chceme pro ně pracovat dál.



G. HOFMANN: STAROSTA. INSCENACE DIVADELNÍHO STUDIA JULIA ZEYERA PKO ČESKÉ BUDĚJOVICE.
REŽIE MILAN FRIDRICH, V ROLI NACHTIGALLA ANTONÍN BAŠTA, SNÍMEK KARLA MINCE

