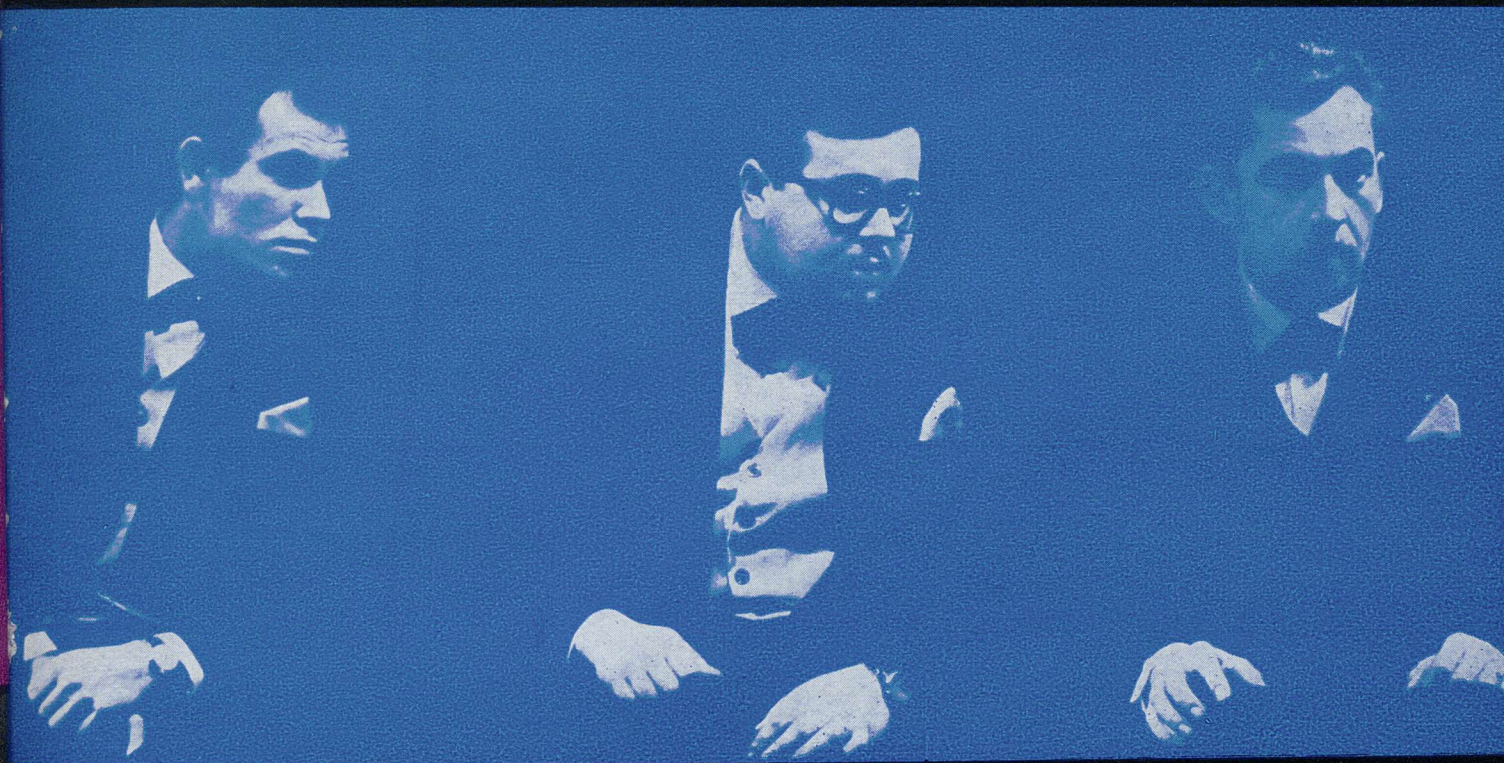


amatérská scéna

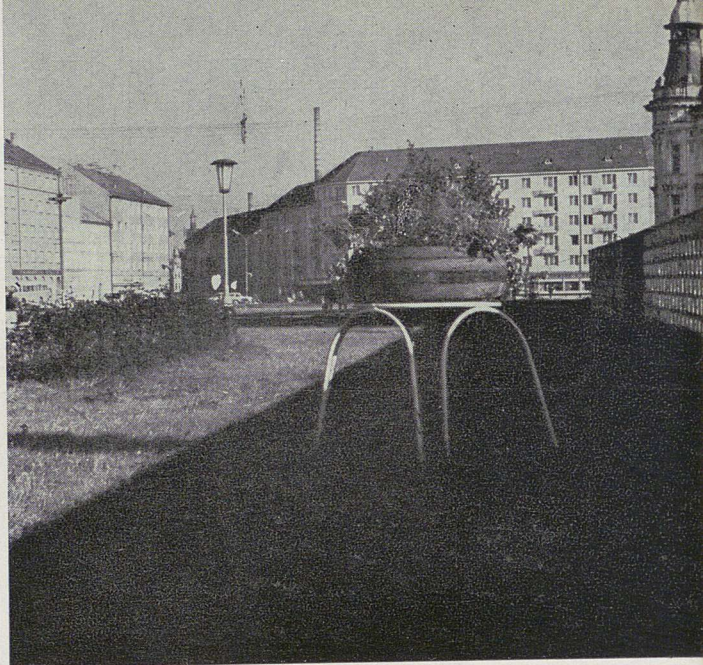


AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK II

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK XI

ČÍSLO 5
KVĚTEN 1965

Celá dosavadní historie krnovských Divadelních májů je řetězem důkazů společenského významu amatérského divadla pro mnohatisícovou obec diváků našeho pohraničí. Pozoruhodné kulturně politické výsledky, jichž zde bylo ochotnickým divadlem dosaženo, mají dvě hlavní podmínky: lásku nejvyspělejších amatérských kolektivů ke Krnovu, jejich chuť vydat ze sebe to nejlepší, aby zde mohly vystoupit; a za druhé lásku krnovských lidí k divadlu a svému městu, jemuž touží obohatit společenský život a umějí dát tomuto cíli organizátorskou práci.



Takhle vypadá kdysi zpustošené a válkou zničené pohraniční město Krnov a takhle to vypadalo ještě před několika týdny v opravovaném krnovském Divadle J. Fučíka.



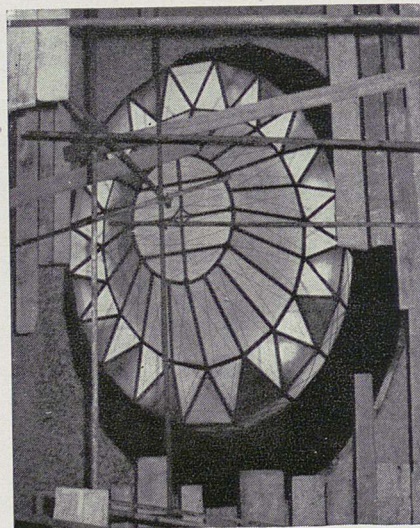
Ve dnech, kdy vychází májové číslo našeho časopisu, je krnovské divadlo v plném lesku a chystá se uvítat nejlepší československé amatérské divadelní soubory na tradiční přehlídce – Divadelním máji.

AŽ ŽIJE DIVADELNÍ MÁJ



A protože ta zmíněná dvojí láska zřejmě ještě nevymřela, přejeme i letošnímu Divadelnímu máji výsledky, úměrné nemalým a láskyplným přípravám ochotníků i krnovských organizátorů.

Redakce



poezie života



No tak co mám povídat, já nevím... Absolvovala jsem pražskou konzervatoř v roce 1934, tři měsíce jsem byla u Východočeské společnosti. V únoru 1935 jsem odešla do Olomouce. Olomouc, to je mé město milované, do kterého se vždycky hrozně ráda vracím, protože jsem tam zažila všechno nejkrásnější i všechno nejsmutnější ve svém životě. Přijela jsem tam hrát divadlo jako úplný začátečník, tenkrát jsem byla nejmladší ze souboru, každý je vždycky někdy někde nejmladší — nedávno se mi dostaly do ruky Václavkovy kritiky, kde píše o mladistvém páru slečna Charvátová a pan Raušer, a Sašovi bylo nedávno šedesát — a bylo to tam báječné, zažila jsem slavnou éru Stiborovu, hrála jsem jednu krásnou roli za druhou, zamilovala jsem se tam, vdala a ovdověla; tohle všechno mě k tomu městu strašně připoutalo, nehledě k tomu, že jsem si tam udělala doživotní přátelské vztahy. Další pouto, které mě váže k Olomouci, je to, že jsem tam vstoupila v r. 45 do strany. Bylo to nevidané, neslýchané, neobyčejné nadšení, s kterým jsme se tehdy vrhli do partajní práce. To je těžké vyprávět lidem, kteří to nezažili, nedovedou si to představit, nebo to považují za nadnesené nebo tomu třeba nevěří. Hrála jsem jednu roli za druhou, zkoušela v divadle, jezdila recitovat po schůzích, měla jsem politické referáty, chodila na brigády, psala do Stráže lidu... Já prostě vůbec nevím, jak to bylo možné, že jsem ještě taky spala a učila se. A řeknu vám, že za ten rok své politické práce jsem získala takovou lásku lidí, jakou jsem nezískala za 11 let, co jsem hrála divadlo.

...Od roku 1946 jsem v pražském rozhlasu. A dělám hodně zájezdů. Řadu let mě samozřejmě mrzelo, že nehraju divadlo, ale řadu let jsem ráda, protože takhle mohu dělat to, co je mi blízké. Když mám za sebou takový večer poezie, to je vlastně jako veliké představení; nehledě k blízkému kontaktu, který mohu s lidmi navázat. Pro mne je tento způsob práce velmi vyhovující, protože nechci dělat večery poezie pro večery poezie, ale chci se jimi přihlásit k určitému způsobu myšlení a nazírání na věci, na život, na společenské uspořádání věcí...

...Nedělám celkem rozdíly v repertoáru „pro město“ a „pro vesnici“. Když jedu někde po prvé, dělám besedu, to znamená, že recituji a občas si s lidmi povídám, a pak si tam mohu dovolit přijet i se svým komponovaným pořadem, třeba s poezií Františka Hrubína, s českou poezií — od Čelakovského přes Vrchlického k Wolkrovi, Hrubínovi a Selfertovi — nebo s verši nejmladších básníků — Antonína Brouska a Pavla Šruta. Já jezdím ráda na vesnice, protože mám zkušenost, že vesnické ženy jsou ohromné posluchačky poezie... snad proto, že jí mají v životě tak málo... Existuje u nás taková zázračná vesnice, Klášter nad Dědinou u Týniště nad Orlicí, kde asi je sta lidí je jich dvacet v Klubu přátel poezie, a na jejich kulturní akce, které mívají výbornou úroveň, se sjíždějí lidé ze širokého okolí, někdy dokonce i autobusem. Tam už jsem byla čtyřikrát... Ale taky přijedu do řady míst s prvním večerem poezie, který se tam po dlouhých letech nebo vůbec po prvé dělá. To se mi stalo třeba v Opočně. V sále sedělo obecenstvo od 14 do 70 let a cítila jsem mezi sebou a lidmi úplnou ledovou stěnu. Taková apriorní nedůvěra — přijela jedna ženská, bude celý večer něco předvádět, a to jsme tedy zvědaví. Asi dvacet minut jsem zápasila a pořád jsem si říkala, tak co s vámi, a pak, když jsem tam viděla tolik mladých lidí, trochu jsem si začala dělat legraci sama ze sebe, to je dost osvědčený prostředek, jak navodit atmosféru. Vyprávěla jsem třeba, jak mi vypověděla paměť a tak, lidé se začali smát a ledy roztály. A už jsem tam taky dělala večer z Brouskovy a Šrutovy poezie... V Telči jsem byla asi před dvěma lety taky takový průkopník, a teď

bych tam mohla přijet třeba třikrát za rok. Nejdůležitější ale je, že si tam začali sami pořádat pravidelné akce, třeba večery z desek, které vydal Klub přátel poezie. Tak by to mělo vypadat, aby si místní lidé dělali kulturu také sami a nečekali jen na import... Já většinou nikam nejedu jen jednou. Co já vím, všude se najdou lidé, kteří mají poezii rádi, i když tomu nevěří třeba osvětáři a hlavně agentury, které by to měly organizovat, takže každý z nás si takové akce dělá více méně na vlastní pěst.

...Hlavní je, aby člověk měl rád lidi, kteří před ním sedí, aby k nim byl upřímný, prostý a otevřený, aby nic nepředstíral, protože to okamžitě poznají. A musí mít tu práci rád. Vždyť ono to taky není nic pohodlného. Člověk musí mít ohromnou adaptační schopnost, nesmí být vznešený a říkat, ježíšmarjá, tady není šatna, kde já se přezuju, kde já se... musí se přizpůsobit podmínkám, které jsou. A ty nebývají ještě všude nejlepší. A k tomu cestování, hotely... Kolikrát si před takovým večerem říkám, jestli mají nějaký smysl tyhle pouti, tahle práce, o níž si leckdo myslí, no co, přijede, stoupne si, říká básničky a dostane honorář... ale potom, když se člověku stane... to jednou za mnou přišla taková starší paní a říkala: Děkuju vám, já zítra půjdu radši do práce než jindy, to je taková velká odměna. Kdyby ten večer nepřinesl nic jiného, než uznání jednoho člověka, tak to nebylo zbytečné.

...Já si nemohu naříkat, já mám opravdu krásný a bohatý život. Asi je to taky tím, že mám ráda mladé lidi a že se s nimi přátelím, že ke mně mají důvěru. Na těch besedách s nimi hovořím třeba o tom, co asi má být smysl života, mladé lidi to hrozně zajímá, protože o tom taky uvažují, ale nemají přirozeně tu životní zkušenost a nemohou tedy ještě k žádným závěrům dojít, ale chtějí to aspoň slyšet od starších lidí. Já bych si nikdy nedovolila něco jim lhát nebo předstírat. A je to někdy hrozný pocit, vidět, jak sedí jako pěny a poslouchají, vidět jejich oči, poznat, že nejsou zvyklí, aby se s nimi takhle mluvilo... Já si myslím, že smysl života je nežít jen pro sebe, rozdávat se beze zbytku druhým lidem, mít pro ně čas, protože je pořád dost trápení, lidské srdce se tak brzy nezmění a čas je rychlý, nepřehledný a zmatený... kolikrát se lidem ubližuje zbytečně, někdy se málo staráme o lidskou stránku osudu člověka, a to je hrozná chyba. Taky si myslím, že chceme-li změnit společnost, musí začít každý sám u sebe, je toho spousta, co člověk musí pořád odstraňovat a myslím, že žádný z nás s tím nebude do konce života hotov. A věřím, že lidé mají převážně dobré vlastnosti, věřím lidem, věřím v život, a musím vám říct — doufám, že mě nebudete podezírat z toho, že je to z nouze čtnost — že život s léty sládne, protože už si člověk přece jen vybírá to, co považuje za důležitější, a taky se pochopitelně v padesáti letech zdají důležité jiné věci než ve dvaceti... A nade všechno si cením přátelství. To je jedna z největších životních hodnot... Přátelství... Mně se dnes jedná o životní harmonii, kterou bych ráda šířila i mezi svými posluchači, protože vím, že je jí v normálním životě málo, a že je třeba přinášet lidem spíše jas a radost... Někdo říká, já bych chtěl mít dvacet let a myslet, jako dnes — to je přece absolutní nesmysl, protože to znamená, že by mi v těch dvaceti bylo padesát... ani bych si nepřála, aby mi bylo těch osmnáct nebo dvacet, protože když si představím, že bych měla znovu prožívat všechny ty zmatky... já jich mám dost i v padesáti. Nehledě k tomu, že když člověk dělá nějaký kumšt, přece jen k tomu potřebuje životní zkušenost. Ta, se nedá ničím nahradit ani ošidit, musí v tom být kus toho, co jsem do života vložila, i to, co mi život vrátil.

Zpracováno z magnetofonového záznamu

JAKÝ ROZPOR?

MILoš SMETANA

V poslední kapitole svých úvah o dvaceti letech vývoje našeho dramatu (viz Amatérská scéna č. 3, str. 8 a. d.) jsme citovali Šaldovu myšlenku o rozvoji umění z jeho stati Umělecký paradox. Teprve v druhé části je její pravý smysl:

„...Umění jest celé povahy válečné a liší se tím právě od všech ušedlých rolnických kultů, které se rozmnožují stále pravidelně a stejnoměrně pokojným a pozvolným růstem, klidným pokrokem, vytrvalou a pilnou prací. Věda například roste stále a zvolna prací, která se vrství a přechází z pokolení na pokolení. Každý velký objev předpokládá řadu objevů, pokračuje jen v nich a byv učiněn, rozmnožuje trvale a již pro nejbližší potomky, kteří z něho již žijí a na něm již dále stavějí, jmění a dědictví celého rodu.

...Vědecké činy Galileiho, Kepplera, Newtona, Lavoisiera založily přímo pravidelný a stoupající pokrok vědecký: nejbližší generace zmocňuje se jich úplně, stojí na nich, staví na nich, pokračuje za ně nepřetržitým stoupáním, a dnes každá vědecká mediokrita ví více, než věděli všichni tito geniové. Ale kde jest člověk, který dovede více než Shakespeare? A nejen to: kde jest člověk, který zná a ví více z mysterií života než on?

Rozvoj umění jest vlnivý a klikatý, plný překvapení, tajemnější a tíže vyzpytatelný než rozvoj všeho jiného pod sluncem: stoupá s každým geniem, s každým tvůrcem, každým činem, každým heroismem prudkým a přímým útokem a padá ještě prudčeji každým epigonem, každým napodobitelem a opakovatelem, každým obchodníkem.“ (F. X. Šalda, Boje o zítřek; studie Umělecký paradox, str. 143)

Konfrontujeme-li tyto Šaldovy myšlenky s poválečným údobím naší dramatické literatury, znovu si musíme položit základní otázku, která mívá k jádru problematiky: co z toho spontánního a překotného vývoje se projevilo jako zákonitý a přirozený proces hledání nového umění, které uslovalo odrazet revoluční proměny společnosti, a co z toho kvantitativního nástupu se ukázalo jen jako povrchní přitakávání obecnému proudu.

Musíme totiž vidět, že vedle nesporného progresivního přínosu objevilo se v naší dramatice i hodně konjunkturálního, nedomyšleného a módního; módního v tom smyslu, že drama ochotně, ale bez samostatnějšího zpracování podléhalo měnícím se kampaním a heslům. Drama plnilo roli nepříteli vzdělaného a málo samostatně myslícího agitpropa, který s vervou, ale i zbrkle opakuje hesla.

Tak například v českém dramatu z poúnorového údobí čteme jako na dlaní neustálou nedůvěru k inteligenci, která byla v jednotlivých hrách převážně zobrazována jako živel krajně nespolehlivý, zpátečnický, její práce byla napořád podceňována. Drama totiž povrchně zpracovalo hesla politické kampaně a pomáhalo propagovat něco, co z dnešního pohledu vidíme už v pravém světle. A s tímto zobrazením inteligence v dramatu souvisí, že autoři agitky a reportáže — pod vlivem společenského ovzduší — jednostranně přeceňovali pracovní nadšení, které je jistě naprosto nezbytné k uskutečnění tak převratného společenského díla, ale dostatečně jsme se přesvědčili, že samo pracovní nadšení — bez zázemí a spolupráce vědy, techniky — uprostřed civilizace XX. stol. nemůže všechno. A stejně tak — například drama jednostranně přeceňovalo při hodnocení lidí aspekt víry; zase v tom podléhalo dobové atmosféře, která z budování socialismu dělala jednoznačně záležitost víry a nadšení. Všechny tyto důvody pak způsobily, že výroby hry opěvovaly pracovní nadšení dělníků, ale jejich autoři si bohužel snad ani jednou nepoložili otázku, jestli jímí propagované formy rozvoje národního hospodářství jsou skutečně pokrokové a perspektivní.

Tím, že se hry spokojovaly s propagandistickým, jednostranným pohledem, docházelo k tomu, že vlastně zjednodušovaly

obraz skutečnosti. V mnoha případech můžeme říci, že hry zkreslovaly podobu života až k nepravdivosti. Drama, které si svou úlohu usnadnilo tím, že pěstovalo téměř výhradně žánr veselohry, agitky a reportáže, které přestalo vidět a vyhledávat konflikty doby, přestalo vnímat život i společnost komplexně, nutně a zákonitě začalo chřadnout i umělecky.

Je tedy nesporné, že hodnocení naší poválečné dramatiky musí vážit všechno opravdu nové a revoluční, co české drama přineslo, ale musí také vidět krátkozrakost a povrchnost většiny her. Například v případě pokusu Vaška Kání s hrou Parta brusíče Karhana je třeba ocenit seriózní umělecké úsilí o objevení nových pevnin pro české drama; Káňa se soustředil na to, aby přinesl na jeviště obraz dělnického prostředí a vyzvedl jako základní téma práci. Ostatně právě Káňova hra je jednou z mála, které zpracovaly výrobní problémy a otázky nové morálky bez lákavých pomocných berliček „dramatických“ zásahů diverzantů či kulaků, jimiž se to tehdy ve hrách jen hemžilo. Na druhé straně musíme kriticky analyzovat převahu povrchních i naivních pokusů, jako byla např. Bartova hra Uhlí dolu je člověka nebo Bublíkova a Fialova Velká tavba a vidět v nich úplné selhání umělecké potence. Pravdivé zobrazení života bylo nahrazeno vulgárními schémata.

Nemůžeme tedy pod záštitou Šaldova Uměleckého paradoxu, jako do širokého pytle, skrýt nejrůznější tendence, a jednoznačně údobí ospravedlňovat a chválit jeho průkopnictví — což se dodnes stává —, ale rovněž nemůžeme toto údobí šmahem zamítat a odsuzovat — což se dodnes také stává.

NADÁNÍ V KRUNÝŘI

Jestliže jsme si náznakem připomněli problematiku poválečných a poúnorových her spíš z hlediska jejich společenského a myslitelského zaměření, je už svrchované na čase, abychom se zabývali rozбором umělecké struktury jednotlivých děl. Spleťtá, rozporná i protikladná povaha rozvoje naší dramatiky se vyjeví ještě názorněji.

Bylo by však dost pohodlné provádět tento rozbor na hrách, které zcela evidentně žádné (nebo skoro žádné) umělecké hodnoty nemají. Je smutným — možná přirozeným? — faktem, že takových her je zdrucující většina. Byly horkokrevné a překotně psány jako agitky, reportáže, jakési nové „zeitstücky“ a jejich působivost brzy — mnohdy během jediné sezóny — vyprchala. Nejsou vůbec žádnou výjimkou takové hry, jejichž konflikt se rozvíjí teprve ve 3. obraze, ale ve 4. obraze je už vlastně „vyřešen“ a uzavřen, a zbývající dva obrazy jen doplňují (samozřejmě za pomoci kulakovy sabotáže, která v nouzi splní funkci nové dramatické živiny) na obligátní dělku představení nové veselohry z vesnického prostředí o budování JZD.

Pokusme se rozebrat uměleckou problematiku nejlepší hry z toho údobí — *Stehlíkovu Mordovou roklí*. (Premiéra 10. února 1949 v Realistickém divadle, v režii Karla Palouše.)

Mordová rokle je druhou částí Stehlíkovy trilogie, která byla zahájena Vesnicí Mladou. Souvislostí obou her jsou věstraně, včetně toho, že je spojuje stejná autorská metoda a technika, a stejná poetika. Obě hry jsou — kolektivní drama. A v obou hrách je podobná — přes rozdílnost společenské situace a časový odstup zhruba čtyřiceti let — základní situace: Jestliže ve Vesnici Mladé se měla vystěhovat středočeská vesnice proto, že c. k. rakouská artilerie se rozhodla zřídit u nich střelnici, pak v Mordové roklí je situace příbuzná, protože část vesnice se má vystěhovat a druhá část má být poněmčena a pracovat na německém statku. Tyto základní, opravdu dramatické údechy dynamizují životy všech vesničanů, rozhodují o jejich příštím osudu, diferencují jejich postoj — a právě o tenhle postoj dramatikovi jde. Velmi přesně a citlivě zkoumá reakci lidí a odhaluje jejich pravou podstatu. Zažitá a

bystrá znalost vesnice umožnila Stehlíkovi napsat řadu zdařilých portrétů lidí, ukázat v účinném divadelním zpracování jejich zápas, vyhraňování jednotlivých charakterů.

Proti většině tehdejších autorů Stehlík dokázal skutečnost přednést v díle bez totálně růžových brýlí mámení, a na mnoha místech své Mordové rokle dospěl k velmi platnému *poznání* o myšlení českých lidí v době protektorátního temna. Vedle patetizující polohy hry, která oslavuje neokázalé — jaksi čapkovské — hrdinství prostých lidí, Stehlík také viděl na svých lidech mnoho slabošského, zbabělého a kolaborantského. Téměř klasická je formulace, kterou pronáší ve hře Vrchní (četnický strážmistr): „Já dělám jen svou povinnost, to dá rozum, lidi. A od nějakýho žebráka se poučovat nenechám! Svědomí mám čistý. — Dělal jsem svou povinnost za Rakouska i za republiky, dělám ji dnes a budu dělat svou povinnost i po převratě. Svědomí mám čistý!“ Takto nemilosrdně pravdivě Stehlík vidí podobu onoho proslulého malého českého člověka, zná a soudí českou povahu. Stehlíkův pan Vrchní se ostatně charakterizuje přesně: „Já nejsem žádnéj hrdina, panímámo, a blázen taky ne. Já mám tři roky do penze — a zastřelit se nenechám. Já jen zachraňuji, co se dá“ — atd. Je zajímavé, že kariéristický a kolaborantský Karel, který se v honbě za vlastním postavením stane postrachem vesnice, ohání se podobnou „filosofií“: „Já ti jen říkám, co poručil obřst. Co mám dělat? Co zmůžeš proti wehrmachtu? Já jen zachraňuji, co se dá zachránit.“

Jako by tím i Stehlík polemizoval s výkladem českého dramatu a české tradice vůbec, s tím proslulým „zachránit, co zachránit lze“, když ukazuje, k jakým koncům zákonitě dospěje tato „filosofie“ malého českého člověka, opatrnická zástěrka zbabělosti a přisluhovačství.

Zvláštností uměleckého zpracování základní dramatické situace Mordové rokle je, že k odhalení pravého konfliktu hry *dojde až téměř v polovině hry* (když Vrchní prozradí, že ze Sluk má být německá vesnice), po dlouhé a rozvláčné expozici, která slouží k *prokreslení* situace „na české vesnici v době, kdy probíhala bitva o Stalingrad“. Další zvláštností Stehlíkovy metody je to, že tuto základní a

určující konfliktní situaci zpracovává vlastně velmi stručně a hned *zase spěchá prokreslovat* další vztahy (třeba zcela podružné) postav, nesen svou fabulační schopností komplikuje a tříští uzlovou situaci dramatu. A stejně tak je charakteristické, že *před očima diváků* v podstatě ten *hlavní konflikt neproběhne*, odehrává se jaksi za scénou, a na jevišti se dostávají útržky jednotlivých konfliktů.

Dochází k tomu ze strachu před dramatickým střetnutím? Nebo proto, že celá dramatická situace je autorovi příležitostí k řadě analýz, úvah a diskusí, které mohou divákovi sdělovat přímočaře, až publicisticky, jeho vlastní názory? Patrně převážila ta druhá okolnost, jakoby dramatikovi nestačila rezonérská postava báby Bašusové. Z toho také vyplývá, že i v této umělecky zdařilé hře je vřdycky všechno řečeno naplno, publicisticky zřetelně a barvitě, umělecký obraz je nakonec udolán záplavou slov. I z toho je patrné, že také Stehlík do značné míry podlehl dobové atmosféře (ostatně i včetně toho, že ve hře je rovněž patrná nedůvěra k inteligenci, jako by vzdělání deformovalo pevnost charakteru; a také v této hře je častá frekvence slova víra, která je rozhodujícím kritériem hodnocení lidí). A kromě toho je zřejmé, že i v této hře Stehlík podlehl *starší metodě* — popisně realistické — vesnického dramatu, na níž narouboval občasně publicisticko-agitační projevy.

Znovu tedy vidíme, že síla tradice pomáhá autorovi, poskytuje mu bezpečné zázemí, ale současně mu *brání zmocnit se skutečnosti nově a průkopnický*.

V kompozici Stehlíkovy hry najdeme četné nerytmické skoky. Právě dramatické výstupy omezuje na minimální plochu, velmi střídmě je rozpracovává, a celkem stereotypně je umísťuje v závěrech obrazů, zatímco vyzískanou plochu neohospodárně využívá k naprosto zastaralému popisně realistickému, žánrovému *prokreslování* (i proteplování) figur a figurek, jejich vztahů, ačkoli mnohdy jde o podružné věci. Tohle tzv. „*pedálování*“ rovněž prozrazuje zastaralý způsob dramatické metody, která především klade důraz na *popis faktů*, která *klade téměř vedle sebe fakta podružná i rozhodující*, a opomíjí rozhodující skutečnost,

J. Janovský: Tygří bratrstvo. Uvádí Studio DOS Olomouc, foto Konečný



že pro moderní umění není nejdůležitější fotografická věrnost jednotlivých fakt, ale zcela podstatné je *hodnocení* fakt, vytváření jejich hierarchie. Protože teprve fakta zkoumaná hodnocením a viděná v souvislostech mají schopnost pravdivě i nově vypovídat o skutečnosti.

Živé a všímavé Stehlíkovo nadání se ocitlo vinou zastaralé metody jako v krunýři, který — jak ukazují i další dramatikovy hry — nemůže stále prorazit. Zastaralá metoda — tu zálibně a pohodlně se zastavující u jednoho detailu, tu zase prodlévající u vlastní proklamace —, podporující navíc kompoziční nepřesnost a nekázeň, i rozřezanost a roztržštěnost, je vážnou brzdou Stehlíkova nesporného dramatického talentu.

TEDY ROZPOR OBSAHU A FORMY ?

Na první pohled to tak může vypadat — jako rozpor obsahu a formy. Nový společensky progresivní „obsah“ byl ztvárněn do staré umělecké „formy“.

Existuje však v umění opravdu nějaký rozpor obsahu a formy? Existují velká díla, která by podobným neduhem trpěla? Antígona či Oidipús? Hamlet nebo Král Lear? Nebývá tento rozpor jen *vnějším*, viditelným znakem problémů celé struktury a koncepce díla? Domnívám se, že to je častější případ. Protože tvůrci největších a neopakovatelných hodnot nacházejí adekvátní tvarové a stylové vyjádření svých záměrů a myšlenek. A naopak: v dílech, která údajně trpí rozparem obsahu a formy, při pozornějším zkoumání najdeme nedostatečnost v samé struktuře díla.

I když jsme často hovořili o jednotě obsahu a formy uměleckého díla, ve skutečnosti jsme vždy přeceňovali „obsah“, který byl rozhodující, a podceňovali jsme „formu“, kterou jsme chápali převážně jako věc vnějškovou, normativní a konec konců podružnou. Ovšem, i tato dobová vlna má své tradiční zázemí, které spočívá, podle mého názoru, v tom, že české divadlo má letitou tradici „školy národa“, osvětového a výchovného ústavu, kde byl (a do značné míry můžeme říci, že ještě je) kladen důraz na to, co drama říká, a méně na to, jak to říká. Jako by české drama bylo nezištně stále ponořeno do společenského a politického zápasu a nemělo čas ani síly pomyslet na sebe, na svůj růst a vývoj. A souvisí to nepochybně i s tím, že české divadlo (jako české umění vůbec) je mezi evropskými kulturami mladou kulturou, rozvíjející se zhruba řečeno necelých 150 let, a za tuto krátkou dobu nemůže najednou prožít celý složitý vývoj, který u mnoha národů probíhá staletí. A tato mladost a překotnost se, myslím, *projevuje právě v jakémsi podcenivém vztahu k tomu uměleckému, co umělecké dílo přináší*. Podceňujeme, že v dramatu musí být *všechno* dokonalé; nové umění představuje organický čin, který přináší nejen nové myšlenky, ale naprosto současně i novou krásu; nový pohled na život a na svět, ale zcela samozřejmě i nový styl. Neboť umění proniká k lidem nejen složkami racionálními, ale i slož-

kami emocionálními a iracionálními. Pokud jsme ovšem poslání umění zredukovali na to, že se stalo propagandistou a agitátorem, kladli jsme důraz pouze na hesla, která hlásala, a pomíjeli jsme celou problematiku umění. Brzy jsme se však přesvědčili, že takové zredukování umění nesvědčí, že to popírá jeho smysl. Že z takového „umění“ společnost vlastně nemá kloudný užitek, ačkoli právě k okamžitému užtku tato (možná nevědomá) redukce mířila. Znovu musím připomenout vynikající Hegelovu myšlenku: „*Cíl je souhrn prostředků*“. A je tedy třeba jen dodat, že když se k dosažení cíle použijí nesprávné, nevhodné prostředky — cíle nedosáhneme, nanejvýš cíl znehodnotíme a deformujeme.

Vraťme se ještě ke Stehlíkově Mordové roklí a znovu se zamysleme nad jejími problémy „formy“. V kompozici hry jsme zjistili, že převládá popis prostředí a faktů nad důsledným rozpracováním základních dramatických situací; charakterizovali jsme tento postup jako projev staré metody tradiční vesnické hry a jako projev metody popisně realistické. Zbývá zpřesnit naše zkoumání v tom smyslu, že si položíme otázku: *v jakém vztahu* je tato popisně realistická metoda k obsahu hry a postoji dramatika k látce. A nutně objevíme překvapující věc, že mezi popisnými, ilustrativními pasážemi hry a myslitelskými záměry autora *existuje přímá závislost*.

Už když si prohlédneme seznam postav Stehlíkovy hry, poznáváme, že v tomto rozsahu figur se skrývá snaha představit všechny zástupce této vesnice, jak se dříve říkávalo — typizovat. A tak se ve hře pohybují postavy, které jsou z gruntu napsány nejběžnější ilustrativní metodou, protože jejich umělecký život nevyvstává ze skutečné dramatické nutnosti uvést je na jeviště, ale ze snahy podat věrný obraz prostředí a společensky co nejpřesněji charakterizovat sociální a politické složení vesnice. (Nejvíce se to týká postav Marie, Vaška, báby Bašusové, které do vlastního děje naprosto nezasahují.)

Tato závažnější ilustrativnost vyplývá, domnívám se, z *apriorního* autorova vztahu k zvolené látce. Celá hra je vlastně ilustrací (popisně realistickou) určité teze, a všechno ve hře je přizpůsobeno tak, aby sloužilo k ilustraci teze. Jde tedy o rozpor obsahu a formy? Nebo spíše o soulad — „*obsahem*“ i „*formou*“ *ilustrovat* hlavní myšlenku hry? Skutečný *umělecký* rozpor vidím v tom, že se na mnoha místech Stehlíkovo dramatické nadání brání proti přijaté povinnosti typičnosti, proti zešněrování dramatu do apriorně připravených škatulek, hodnocení a vysvětlení. A brání se konečně i tím, že i ta — z hlediska základního konfliktu dramatu — zbytečná a hluchá místa autor píše (vlastně vyzdobuje a zživotňuje) hovorovým, vtipným a lidově šfatvatým jazykem, aby jaksi překryl jejich povrchnost. Okolnost, že Stehlík v mnoha místech (zejména v závěru hry) se spolehl na své nadání a přirozený cit pro drama, způsobila, že napsal hru tak hodnotnou jako je Mordová rokle.

(Pokračování příště)

Na obrázku vlevo záběr z Billyho lháře v provedení studentů ostravského Pedagogického institutu

Uprostřed a vpravo Konečného záběry z olomoucké inscenace Tygřího bratrstva



SPECIFIKA OCHOTNICKÉ DRAMATURGIE

DRAMATURGICKÉ MOŽNOSTI MLADÉHO DIVADLA

Divadlo vytvářené mladými lidmi má (nebo by mělo mít) tak osobité rysy, že ani přístup k pojednání o cestách jeho dramaturgie by neměl být obvyklý, neměl by zůstat pouze u výběru a doporučení dramaturgických textů a nezabývat se otázkami inscenační praxe těchto souborů. A to nemáme na mysli pouze návody na dramaturgickorežijní výklady zvolené předlohy, ale především úsilí o hledání osobitého vztahu mladého člověka k divadlu, a to jak k jeho dramatické předloze, tak k formám jejího jevištního vyjádření; hledání, které by mělo být zároveň výrazem vztahu mladého člověka k životu, výrazem jeho současného názoru i citění. A jelikož tyto kvality jsou velmi svébytné, musí být nutně svébytný i jejich odraz v divadelním představení, pokud bude ovšem výsledkem upřímného vyjádření a přiznání, a nikoliv pokryteckým přijímáním cizí tváře, její konvence, za níž se pak osobitost skrývá a nutně ztrácí.

Dovolte aspoň v úvodu užít ilustrativní dokument, posti-
hující sice již několik let starou situaci, ale doposud dosti
často se na našich jevištích vyskytující.

Byli jsme na představení studentského souboru bývalé
jedenáctiletky v okresním městě. Hrál se Zvíkovský rará-
šek Ladislava Stroupežnického. Pamatuji se na scénu dvou
chlapců, jejichž útlé jinošské postavíčky se ztrácely v kupě
haďer dodaných okresní půjčovnou divadelních krojů a
jejichž tváře byly popatlané mastixem a polepené houšti-
namí rozčuchaného krepu. Jeden měl světlé vlasy uče-
sané způsobně na pěšinku — to byl Mikuláš Dačický z Hleslova,
druhý, jemuž o půl hlavy výše trčely vlasy k provazšti
v podobě tmavého ježka, byl Vilém ze Švamberka. Pan
Mikuláš, když pak na scéně osaměl, popošel k rampě, po-
padl se za hubené břicho a ze svých citů se vyznal pěkně
zvukným altem, jemuž záměrně chraplavé zabarvení mělo
dodat věrohodné mužnosti a životní zralosti: „Silná žádost
útroby mé svírá.“ V hledišti se zahihňalo pár holek ze
třídy a na tváři výboru rodičovského sdružení se rozlil
měkký a laskavý úsměv pochopení. Nám bylo o to smut-
něji, oč celá scéna byla legračnější, protože jsme měli
dojem, že ti chlapci ji také pocítují jako legrační a že
je to vůbec nebvaví takto se pitvořit, že by ji jako legraci
zahráli mnohem raději, ale že to nejde, že jím v tom asi
někdo brání, někdo, kdo bdí nad tím, že Stroupežnický je
klasik a jeho dílo realistické.

To bylo v době, kdy byl ohromný problém, co s mladými
lidmi hrát. Dramaturgové si v souborech lámali hlavy, ale
většinou marně. Nejdříve odehráli Stehlíkovu dramaturgii
Makarenkova Začínáme žít, po několika letech se dočkali
překlady Corrinthových Trojanů a nakonec nadšeně přijali
Rozovovu Šťastnou cestu. Linie her tohoto typu pokračo-
vala až do loňské sezóny, v níž ochotnický repertoár byl
plněn z devizových poplatků uvolněnou hrou americk-
kého dramatika N. R. Nashe Děvčata z Brook-Valley, do
repertoáru ochotně zařazovanou pro její veskrze ženské
obsazení všude, kde v souborech čekaly na příležitost řady
mladých adeptek. Ačkoliv tento repertoár byl pro mladé
soubory ve své době optimální, přesto postihoval účast
mladých herců jen v souborech tradičního typu a nemohl
vést k ničemu novému, než jen k pokračování tradice.
Jejím znakem bylo úsilí o realistické divadlo, v chápání
stylu ovšem jen úzce vymezené, a často degradované až
k naturalistické kopii skutečnosti. Předpokládalo obsazení
rolí představiteli odpovídající věkem dramatickým po-
stavám, v souborech docházelo pravidelně k názorové pře-
vaze starších a většinou zkušenějších členů, mladí mohli

dotat představení elán svého věku, živý rytmický ruch,
radost bezprostředního projevu, nemohli však ovlivnit kon-
cepci tohoto divadla, nemohli narušit jeho konvenci. Proti
jejím vlivům byli bezmocní i svou ochotou podřizovat se,
i tím, jak na ně působil vliv divadla profesionálního, které
bylo tehdy svými uměleckými výsledky — většinou rovněž
poznávanými realistickým popisem — ochotnickému
divadlu velmi blízko. Rozumějte: nikoliv úrovní profesio-
nální režisérské a herecké techniky, ale názorem a příjí-
manou oficiální estetikou. Navíc působení profesionálního
divadla bylo posilováno i individuálním vlivem velkých
hereckých osobností na mladé začátečníky, kteří ve svých
prvních rozbězích usilovali často o sebestylizaci k obrazu
svého zbožněného vzoru. Tato situace byla dále ještě umo-
žňována nedostatkem znalostí o podstatě divadelního umění
a o dialektických proměnách jeho historického vývoje.

Pokud byl mladý herec obsazován do rolí odpovídajících
jeho věku a životnímu názoru, vznikaly i za těchto okol-
ností výkony úspěšné i při náročných měřítkách. Hůře
se vedlo v rolích ostatních, a těch bývalo mnohem více,
kdy herecký projev byl vytvářen otřelými vnějšími pro-
středky, charakteristické rysy jevištní postavy pouze po-
pisujícími. Tento stav se stal neudržitelným ve chvíli, kdy
mladý člověk se přestal spokojovat s možnostmi objektiv-
ního zpodobování světa a toužil po vyjádření svého sub-
jektivního prožitku a životního pocitu, po vyslovení svého
osobního názoru na život. A když mu konvenční divadlo
takovýto projev neumožňovalo, opouštěl je a hledal jinou
cestu, na jejímž konci stály soubory kabaretní, divadla
poezie a malé satirické scény.

Tu nastala situace jako vystřižená z učebnice dialektiky.
Ve chvílích, kdy amatérské divadlo prožívalo snad největší
rozmach svého poválečného vývoje, zároveň ztrácelo své
mladé příslušníky. Když starší a střední generace ochot-
nického divadla dotvářela jednu epochu jeho vývoje, nej-
mladší generace už budovala základy epochy nové. Výraz-
ným znakem tohoto pohybu byl lavinovitý vznik malých
divadel. Stejně tomu bylo i u divadla profesionálního,
i když ne v takovém rozsahu. Tam přece jen velká část
mladých se každoročně ztrácela v angažmá u tradičních
divadel a jenom tehdy, udržela-li se skupina mladých
herců pohromadě jako celek, mohla se výrazněji projevit
novým divadelním názorem (několik sezón Divadla Petra
Bezručů v Ostravě).

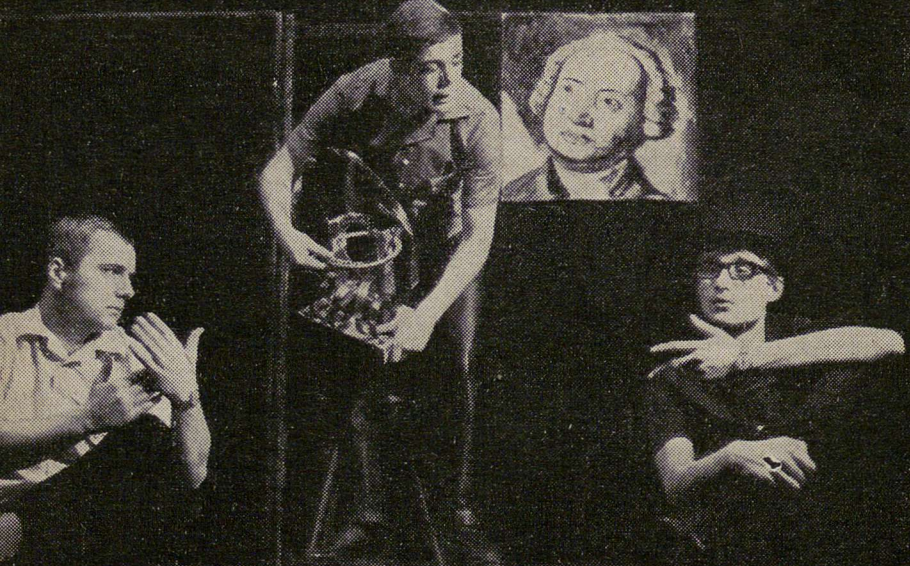
Pozoruhodná na tomto vývoji je skutečnost, že zde do-
chází v podstatě k opakování určité historické situace
z první čtvrtiny století. Estetické dogma uplynulých let
vtisklo divadlu podobu obdobnou kritickému realismu 19.
století. Obdobná je potom i reakce na tuto etapu, u nás
v mnohém připomínající nástup avantgard. Tuto dobu
musíme chápat ovšem v naprosto novém a jiném společen-
ském a kulturním kontextu. Do dnešního vývoje už nutně
prolínají nové vlivy, které se v období avantgard teprve
utvářely, nebo vůbec ještě neexistovaly. Je to především
vliv našeho českého avantgardního divadla, reprezenta-
vaného dílem J. Honzla, J. Frejky a E. F. Buriana a inspi-
rovaného mohutnými osobnostmi avantgardy sovětské. Je
to dále vliv divadelní estetiky Bertolta Brechta a konečně
vliv současného stavu světového divadla, zejména absurd-
ního. Domníváme se, že bez vědomí těchto souvislostí ne-
lze nový divadelní vývoj ani chápat, ani dost dobře vy-
tvářet. Přitom nemyslím, že by divadelní představení bylo
možno stvořit podle návodu z učebnice dějin divadla.
Nicméně však znalost těchto vývojových souvislostí může
pomoci v hledání nových cest a nových postupů. Považuje-
me proto za velmi nutné, aby mladí divadelníci měli



Olomoucké divadélko
Hej rup uvedlo pořad
Taková ztráta energie.
Hořejší snímek je ze
scénky Vědecká
konference, dolejší
z Patentovacího úřadu



B. Zamanová zpívá
v tomto kabaretu šanson
Pět kilo kalorií lásky.
Snímky Konečný



představu o divadelní práci Mejercholdově [Karel Martínek: Mejerchold, Orbis 1963], Frejgově, Burianově [Kronika Armádního uměleckého divadla, Praha, Naše vojsko, 1955 — kolik podnětů je v dramaturgii E. F. Buriana!] a Honzlově, a to nejen v období Osvozeného divadla, ale i v období brněnském a v práci v malých divadlech za války. [M. Obst a A. Scherl: K dějinám české divadelní avantgardy, Praha, ČSAV, 1962, J. Honzl: Divadélko pro 99, Praha, Orbis, 1944.] Nutné jsou i znalosti o našich současných malých divadlech, zvláště o činoherních inscenacích Divadla Na zábradlí. S těmito informacemi je pak možno spojovat zkušenosti z divadel poezie a z kabaretů. To všechno souvisí mnohem bezprostředněji s problémy dramaturgickými, než by se na první pohled zdálo.

Je ostatně už na čase, abychom se k tomuto hlavnímu námětu našich úvah odhodlali. Upozorňujeme však znovu, že nelze očekávat podrobné návody na určité inscenační postupy určitých textů. Úkolem je pouze ukázat na možnosti širšího chápání obou fází divadelní tvorby, totiž i dramaturgického výběru, i inscenačního procesu. A dokázat, že širším pojmáním divadelních prostředků se rozšiřují i možnosti dramaturgického výběru. Pak se souborům mladých divadelníků otvírají možnosti, jaké nemá žádný jiný typ souboru, pak mohou hrát i onoho Zvíkovského raráška, ovšem nikoliv už jako realistický dokument, ale třeba jako své generační vidění a posouzení jistého, na příklad morálního jevu.

Při takto chápaném divadle, v němž by měla být neustále zdůrazňována nutnost názoru na svět (nezávisle na způsobu, jakým se vyjadřuje současné profesionální divadlo), otevírají se tedy mimořádné možnosti dramaturgického výběru. Při úsilí o nekonvenční divadlo je povinné i úsilí o nekonvenční dramaturgii. Tím spíše, že ve světové i naší dramatické literatuře jsou celé zapomenuté oblasti tvorby, jen zřídka se objevující v profesionálních dramaturgických plánech. Objevy těchto oblastí nemají ovšem nic společného s obohacováním muzeálních sbírek o nové mumie, ale mohou být spíše odkrýváním zaživa pohřbených hodnot, mohou být obrodným přínosem nejen v současné situaci amatérského divadla, ale i v řešení současných jevů společenských. Je ovšem samozřejmé, že ani takto široce založené chápání divadelní činnosti mládeže nemůže obsáhnout všechno ze světové i domácí dramatické produkce bez obezřetného výběru. Naopak, promyšleně přijaté omezení může sloužit jedině k prospěchu. Tak možnostem i těchto typů souborů se vymyká uvádění oné dramatiky, která byla v úvodu našeho seriálu označena jako totálně se zmocňující skutečnosti. Ostatně i z her tak zvaných problémových je třeba ještě vybírat a nelze se pokoušet o takové, v nichž narůstají charaktery dramatických postav do rozměru vyžadujícího už zralé herectví a nesnášejícího zjednodušující stylizaci, k níž se mladý herec často bude nucen uchýlovat. Stejně se domníváme, že v repertoárovém rozsahu těchto souborů bude vždy převažovat tvorba komediální nad

žánry vážnými. Jako protihodnota těchto omezení se nabízí poměrně přehlížená, divadelně svébytná a ve světové literatuře téměř nesmírná tvorba komedií typů. Má kořeny až kdesi v antické atellanské frašce a pokračuje až do moderní dramatické tvorby (Bratří Čapkové: Lásky hra osudná). Objevuje se v dějinách divadla vždy v období toho skvělého rozvoje, kdy divadlo přesahuje úzká společenská vymezení a stává se součástí kultury všelidové, objevuje se vždy jako příznak vzestupujícího demokratismu a má proto jistotu břitké a smělé kritiky. Stojí za to seznámit se blíže s tímto typem komedie a pokoušet se o její novou a mladou divadelní podobu.

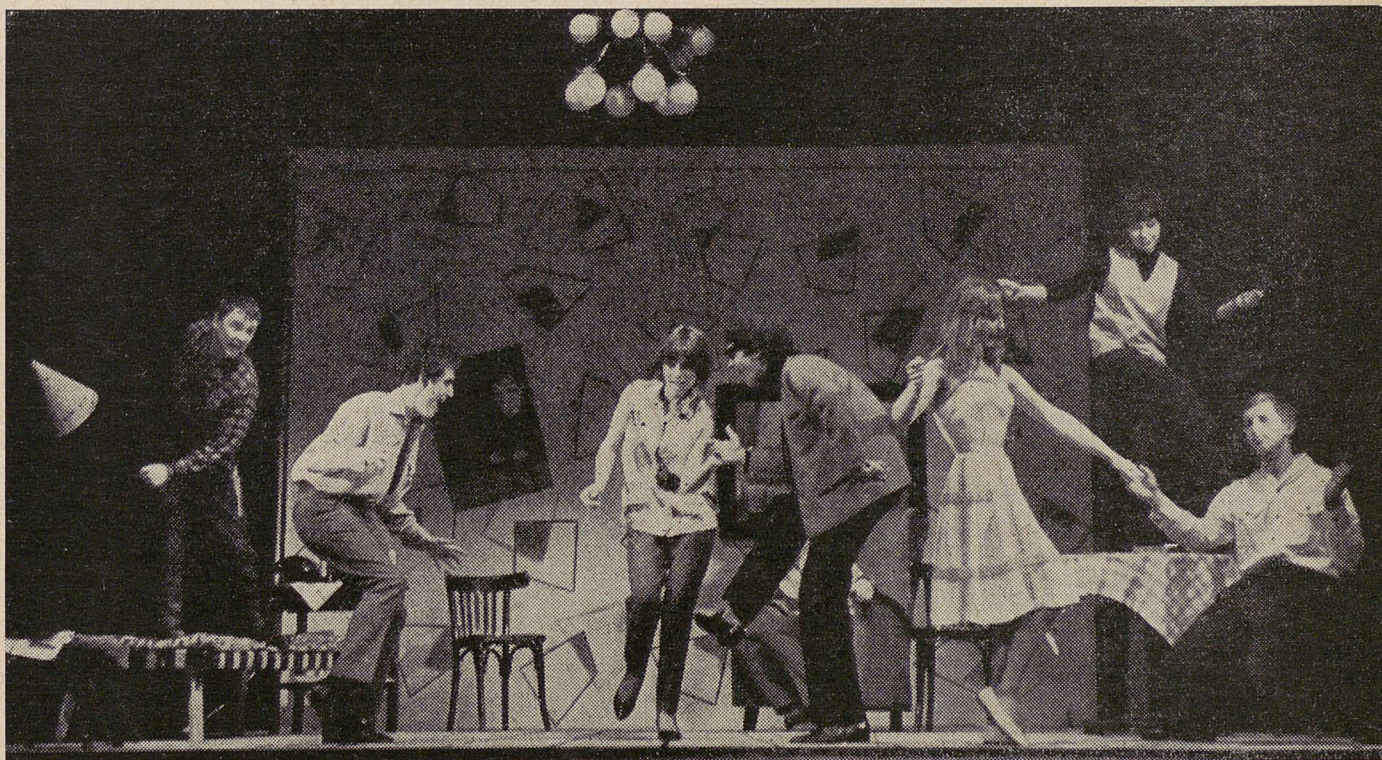
Její první velicí představitelé v dějinách divadla jsou oba římské komediografy Titus Maccius Plautus a Publius Terentius. Později se s ní znovu setkáváme v celém průběhu renesance od počátečních starofrancouzských frašek (Fraška o kádi, Fraška o paštice a dortu, Mistr Petr Pleticha) až k vrcholné tvorbě především italské renesance (N. Machiavelli: Mandragora). Blízko ke komedii typů mají také Cervantesovy Mezihry i masopustní frašky Hanse Sachse. Shodou okolností jsou všechny tyto texty u nás nedávno knižně vydané a tudíž snadno dostupné v nových nebo nově revidovaných překladech.

Další obměnu komedie nalézáme v období divadelního klasicismu ve Francii (Molière: Šibalství Scapinova nebo

těžko budeme objevovat zapomenuté, jen mimořádně se můžeme pokusit o rehabilitaci her nehraných. Ale můžeme nacházet i zde, budeme-li přemýšlet například o Kvadratuře kruhu Valentina Katajeva ze sovětské tvorby, vypravíme-li se do opomíjené oblasti naší tvorby meziválečné a budeme-li uvažovat o možnostech adaptace Mahenova Nasreddina či o inscenaci jeho Uličky odvahy, o poetických komediích Vítězslava Nezvala a Adolfa Hoffmeistra. Loňský hrnovský úspěch budějovického souboru s inscenací Havlovy Zahradní slavnosti prokázal, že talentovaný a vzdělaný soubor, vedený promyšlenou a poučenou režii, je schopen i v oblasti absurdního divadla dosahovat výsledků zcela mimořádných. Kromě prvních prací českých objevují se už přeložené texty polské (aktovky a hry Slavomíra Mrožka) a některé hry jugoslávské (Miodrag Pavlovič: Bdění). Je však třeba znovu zdůraznit, že tento typ divadla lze vytvářet jen po pronikavém pochopení jeho principů a jeho složitých a filosoficky fundovaných vztahů ke skutečnosti.

Před ukončením naší práce si nemůžeme odpustit obhajobu dvou velmi podceňovaných typů dramatické tvorby:

Jestliže Shakespeare či Molière, Schiller i Puškin, Tyl, Jirásek, Dyk, Ibsen a Maeterlinck chápali a moudře využívali významu lidové symboliky v pohádkové hře, je nepochopitelné, že my ji nedoceňujeme. Velcí dramatici



J. Janovský: Tygří bratrstvo. Uvádí Studio DOS Olomouc, foto Konečný

některé málo hrané hry jednoaktové — Sganarelle, Létařící lékař aj.), v Itálii (Carlo Goldoni) a později, naplněnou už myšlenkami předrevolučními, opět ve Francii (P. C. de Beaumarchais: Lazebník sevillský). V jiných evropských kulturách se toto divadelní dědictví antického světa prolíná s domácími tradicemi v osobité typy komedií třeba dánského Ludwiga Holberga, později pak vídeňského Johanna Nepomuka Nestroje, či našich K. S. Macháčka a V. K. Klicpery.

V moderní dramatické tvorbě se tento typ komedie objevuje však už mnohem ojediněleji. Do tolikrát obměňované prázakladní komické zápletky, těžící z nedorozumění, náhod a omylů, do situací přistihujících člověka v pokrytecké přetvářce a demaskujících škálu jeho negativních osobních vlivů, do komedií napálených chytráky, okradených lakomců a znemožněných žvanilů se vkrádají stále závažnější myšlenky, komplikující elementární charakter i konflikty, obměňující nejen jednotlivé dramatické situace, ale i nejpodstatnější zákony jejich budování a stavby. Tu dostáváme do rukou tvorbu, z níž musíme obzvláště opatrně vybírat a přihlížet obezřetně k silám souboru, k osobním předpokládům a schopnostem herců i režisérů. Jen velmi

snad všech národních kultur psali pohádkové hry a přinášeli v nich o své době svědectví stejně závažná jako ve svých tragédiích, komediích či historických dramatech. Jsme přesvědčeni, že je nesmírně nutné vracet se po čase k tomuto dramatickému žánru i pro obohacení tvůrčí fantazie, pro oživení schopností vyjadřovat se o skutečnosti v obrazech a v básnických metaforách. Nemáme přitom samozřejmě na mysli bezduché dramatizace pohádek o ježibábách a hastrmanech, ale duchaplnou a společensky kritickou tvorbu z rodu báchorů Tylových nebo Drdových Hrátek s čertem. V současné tvorbě nesmí zůstat mimo pozornost dílo Miloše Macourka Jedničky má papoušek nebo Alfréda Radoka Podivné příhody pána Pimpipána. Z dramaturgických archivů by měla být vytažena nádherná Burianova dramatizace Andersenovy pohádky Císařovy nové šaty a pečlivě by měly být studovány překlady sovětského dramatika Jevgenije Švarce.

Z celé světové dramatické tvorby je však zřejmě nejvíce zanedbávané inscenování krátkých her, často jen jednoaktových, přestože jsou mezi nimi některé skvosty nesmírné hodnoty. Není v možnostech našeho článku přinést alespoň stručný přehled této tvorby. Je však třeba upozor-

nit na nutnost vyrovnávání tohoto dluhu. Zde má amatérské divadlo dobrou možnost kompenzovat neochotu profesionálních scén v uvádění dramát malého rozměru. Bylo by však přitom velmi nebezpečné tento úkol podceňovat a nevidět jeho náročnost. I mezi aktovými dramaty je velké množství těch, jejichž jevištní realizace je běžným amatérským souborům nedostupná. Chtěli bychom však jmenovat alespoň některé autory české, jejichž jednoaktovky je možno přijmout do repertoáru mladých souborů a uvádět na jevišti v stylově pojatých inscenacích. Máme na mysli alespoň dílo V. K. Klicpery (zejména Veselohru na mostě), aktovky Nerudovy, málo známé aktovky Vrchlického, Šrámkův Červen nebo bratří Čapků Lásky hru osudnou.

Je však nutné upozornit na dramaturgický problém s řazením krátkých her do celovečerního programu. Je nutné si uvědomit, že i když hry jednotlivě spolu nesouvisí, divák je vnímá v bezprostředním sledu za sebou a nutně tedy jedna vytváří zorný úhel pohledu na další. Nebo že je možno řazením gradovat účín jedné hry druhou, že lze jednu druhou pointovat. Možností je mnoho, je však třeba hledat v nich řád a uskutečňovat jimi záměr. Navíc je možno spoje vyplňovat poezií nebo hudbou. Nebude snad neužitečné ukázat několik možností dramaturgického výběru a řazení:

Studentský soubor hraje středověkou a renesanční literaturu, v níž je hlavní osobou scholár, potulný žák, protloukající se svou bídou „veselý chudý“. Hrají se tyto texty: starofrancouzská anonymní Fraška o paštyce a dortu, fraška Hanse Sachse Potulný žák v ráji a Cervantesova mezihra Jeskyně v Salamance. Mezi tyto komedie jsou vloženy texty středověké žákovské poezie, recitované i zpívané. Celovečerní program má jednotnou myšlenkovou linii a v podstatě stejná dramatická situace — žák v kritické chvíli pokaždé nalézá chytré překvapující řešení — je gradována zpracováním, které v každém díle, tak jak jsou řazena za sebou, je vždy na vyšší umělecké úrovni. Žákovská poezie udržuje styl i atmosféru večera v technicky nutných pauzách.

Jinou možností by byla kombinace masopustních her Hanse Sachse s některou českou lidovou divadelní komedií (např. Polapenou nevěrou). Přípravě by ovšem muselo předcházet informativní studium lidového divadla (P. Bogatyrev: Lidové divadlo české a slovenské) nebo Burianových inscenací lidových svit [z dostupných gramodesek a z Kroniky Armádního uměleckého divadla]. Studijně by měl takový program neobyčejnou cenu, zvláště pro obohacení výrazových prostředků souboru, které by mohlo být užitečné i pro studium her moderních.

Bylo by možné zkoumat i tuto možnost: zda by naivně absurdní situace Klicperovy Veselohry na mostě nenabyla nového významu v kombinaci s citlivě vybranou a inscenovanou absurditou moderní.

Je vidět, že tato oblast nepřebírných možností může poskytovat radost tvůrčího fantazírování a experimentování více než kterákoliv jiná.

V závěru našeho seriálu si musíme znovu uvědomovat jeho jen omezené možnosti. Pociťujeme jeho jistou jednostrannost, ale doufáme, že může kompenzovat v souborech dosud trvajících jednostrannost jinou. Chtěli jsme pouze

ukázat na některé nevyužívané možnosti v amatérské dramaturgii s nadějí, že zejména praxe souborů s mladými lidmi může z těchto možností bohatě těžit. Věříme, že k řadě otázek, jež pouze naznačujeme a kolem nichž často jenom obcházíme, se budeme moci vrátit ve speciálnějších a odbornějším zkoumání, jehož výsledky budou určitější a přesnější. Hlavním naším cílem zatím bylo: upozornit na nutnost širšího pojmání amatérského divadla vytvářeného mladými lidmi a apelovat na povinnost tohoto divadla stát se výrazem názorů a citění generace, která ho vytváří. Pro tyto cíle pak upozornit na některé nedostatečně využívané rezervy ve světové i domácí dramatiice a zejména — to ovšem na prvním místě — dokázat, že ani amatérské divadlo, má-li být společensky prospěšné a cenné, má-li být výsledkem tvůrčí práce a má-li vést mladého člověka k umění, že ani toto divadlo nelze už dnes vytvářet bez znalostí, bez chápání souvislostí společenského vývoje a světového vývoje divadla a bez přehledu po jeho současném stavu. Dominujícím rysem mladého divadla by měla být tvůrčí smělost, názorová upřímnost, radost z tvorby, znalost jejích principů, vzdělanost a vědomí.

Miroslav Etzler

ZÁVĚR

Na závěr seriálu nutno dodat několik poznámek. Především chceme zdůraznit, že jsme při všech úvahách o dramaturgii amatérských souborů byli vzdáleni snah vytvořit nějaký obecně použitelný recept. Myslíme si, že to není možné a že by to bylo v přímém rozporu s tvůrčím charakterem amatérské divadelní práce, jak o ni usilujeme. Chtěli jsme se také vyhnout obligátním výpočtům her, protože tím se ochotnické dramaturgii pomáhá jen velmi povrchně, nehledě k tomu, že existuje řada seznamů Divadelního a literárního jednatelství a ostatně pravidelně vycházejí Zprávy Dilia. Šlo spíš o to upozornit na některé oblasti, z nichž může ochotnický dramaturg čerpat. Celá úvaha o ochotnické dramaturgii vznikala jako výsledek diskusí nové dramaturgické sekce ustavené při Ústředním poradním sboru pro divadlo v průběhu roku 1964 a jejím cílem bylo dát podnět k samostatné tvůrčí činnosti v oblasti dramaturgie a konečně odpovědět na některé zásadní otázky ochotnické dramaturgie, které jsou úzce vázány na stav současného ochotnického divadla a jeho praxe.

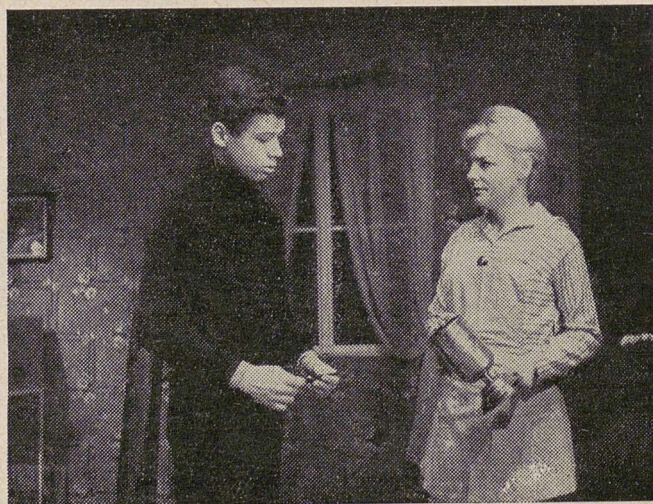
Vycházeli jsme z toho, že amatérské divadlo, má-li existovat, musí mít svoje obecenstvo a že s obecenstvem to není nikterak jednoduché. Dnešní divák je stále méně a méně ochoten tleskat čemukoli. Získat ho, znamená stále ho překvapovat novostí a neobyčejností, znovu ho vzrušovat a zaujímat. S tím musí počítat divadlo jak profesionální, tak i amatérské. Šlo konečně o to, abychom nehledali, jak jsme často náchylní, příčiny úbytku zájmu diváků jen mimo sebe v objektivních příčinách televize, lidského pohodlí, neochoty lidí kulturně se namáhat a podobně, ale také sami v sobě, v pohodlnosti naší práce například hned v jejím počátku, v dramaturgii.

Dr. Zdeněk Kokta, Jaroslav Černý, Miroslav Etzler

J. Kanyza v roli vynálezce perpetua mobile (Hej-rup)



V. Řehák a A. Paloušková z inscenace Tygřího bratrstva





A MUším na AMU...!

(Pokračování z minulého čísla)

Aby byl výběr uchazečů o studium na divadelní fakultě co nejdůkladnější, probíhá přijímací řízení na pražské AMU po etapách.

Na samém začátku je samozřejmě nezbytný přijímací pohovor — jako na každé vysoké škole — z něhož si komise udělá obrázek jednak o kulturně politické úrovni přihlášených, jednak o tom, jak je hluboký jejich zájem o zvolený obor. Na divadelní fakultě je tento pohovor doplněn ještě písemným testem, který obsahuje řadu zajímavých otázek; nejde v něm o sondování „školských“ vědomostí, ale dává chlapcům a děvčatům možnost, aby uplatnili svou mentalitu, své názory, svůj postřeh atd.

A pak už následují vlastní talentové zkoušky. Mladí adepti herectví, kteří uspěli v tzv. širším kole — kam jsme letmo nahlédli v první části této reportáže — postoupí do tzv. kola užšího; zde je čekají především zkoušky hlasové a pohybové. Pro obojí jsou ustaveny zkušební komise, jež schopnosti a vlohy kandidátů prověřují zevrubně; vzhledem k závažnosti obou těchto složek hereckého projevu má každá komise „právo veta“. Což — lapidárně řečeno — znamená: můžeš mít třeba ztepilost Jeana Mairaise a hlasový fond prvotřídního „speakra“, nevyhovíš-li také požadavkům zkoušky pohybové, nepomůže ti ani pámbu! A to je konec konců zcela logické, protože opravdový herecký talent musí být nutně mnohostranný. A třebaže se hlasové i pohybové výchově na škole vyučuje, je samozřejmé, že jisté dispozice si musí student už na školu přinést.

■

ODB. AS. ANNA ROTTOVÁ:

Podmínkou přijetí je především zdravý a vývoje schopný hlas, co možná nejméně deformovaný. Objeví-li se nám u zkoušek vyložená vada řeči — a i to se stává — je pak rozhodnutí komise pro uchazeče tvrdé, ovšem je to tak

nezbytné. Tam, kde je deformace odstranitelná, doporučujeme léčbu a hlasová cvičení.

S jakými závadami se nejčastěji setkáváte?

Hodně se vyskytují vadné sykavky; je to až udivující vzhledem k široké síti logopedických zařízení. U pražských uchazečů jsou časté ty typické otevřené vokály.

A co si přináší mladí lidé z amatérských souborů?

Někdy jsou připraveni dobře — to záleží hlavně na režisérovi anebo vedoucím takového kolektivu — ale ukazuje se také, že v některých amatérských divadlech a kabaretech se hlasové výchově věnuje zcela nepatrná pozornost. Hodně amatérů přichází s hlasem zničeným anebo unaveným tak, že se plně neozve. Ve většině těchto případů je hlas přetížen častým zkoušením a vystupováním bez náležité péče. — V péči o hlas vůbec bují živelnost jako málokde, a přitom právě zde případné nedostatky vadí nejvíce.

■

A znovu sedíme v sálku s miniaturním pódiem a znovu sledujeme defilé obdobné předcházejícímu. Jenom složení komise se pozměnilo a reflektory potměnely — samozřejmě, na hlas není nutno svítit — zato však je v permanenci klavír, na němž profesorka zpěvu doprovází zvolené písničky a vytukává intonační cvičení. Zkouší se rozsah hlasu, jeho síla i modulace a pochopitelně dojde i na rytmus. Ovšem začíná se opět monologem, a to pochopitelně takovým, v němž „hraje“ hlavně hlas. A hlasy zaznívají: zvukové a barvitě i ploché a bezvýrazné, dynamické vedle monotónních.

■

„I když vím, že nemám hlasový fond právě bohatý, z téhle zkoušky jsem velké obavy neměl. — Nejdřív jsem uplatnil závěrečný monolog Huga ze Zahradní slavnosti, který jsem měl také v repertoáru, ale zatím se na něj nedostalo: myslím, že mi vcelku vyšel; dal jsem si s ním dost práce, abych dobře hospodářil s dechem v těch sáhodlouhých pasážích a nezapomínal přitom na dynamiku a tempo. — Pak mě postavili dozadu do kouta jeviště, abych odtamtud táhle a vzosně vypolával známou varovnou větu karlístejnského strážného: „Dále od hradu, dááááá, at tě nepotká neštěstí nenadádáléééé...!“ — A potom přišla na řadu písnička — s tou z našeho kabaretu jsem moc nepochodil (ona taky nemá melodii, která by šla dobře do ucha), a tak jsem po krátkém zaváhání spustil Toreadore smělý...! — Nato jsem ještě podle klavíru zazpíval nějaký rozložený akord, nejdřív v nízké tónině, pak výš a ještě výš, tužkou jsem vyklepal odposlouchanou rytmickou figuru... — no a to bylo snad všecko. — Jak říkám, hlasové zkoušky jsem se nebál; zato pohybovka — ta mi dělala starosti, a taky se mi zdá, že jsem při ní komisi nijak zvlášť neokouzll...“

■

ODB. AS. ŠÁRKA LIPSKÁ:

Při pohybové zkoušce nám jde zase především o to rozpoznat talent, což je samozřejmě hlavní předpoklad. Tělocvičnými cviky se zařazenými prvky odvahy zjišťujeme celkovou fyzickou dispozici — ukazuje se přitom například, že leckomu dělá potíže i docela obyčejný kotoul — v etudách, jejichž náměty jsou co nejrozmanitější (jako třeba znázornit provazolezce na laně, hráče volejbalu, jízdu na koni nebo na kole atd. atd.), sondujeme míru fantazie a představivosti a kromě toho zadáváme úkoly při hudbě, abychom si prověřili smysl pro rytmus.

A co byste doporučila chlapcům a děvčatům, kteří teprve o přihlášce na divadelní fakultu uvažují?

Hlavně by měli provozovat nějaký sport a stejně aktivně by se měli věnovat i hudbě — protože nelze vychovat herce z nikoho, kdo pro to není připraven fyzicky anebo u koho je zanedbána rytmičnost.



Pražský DISK uvádí dramatizaci Dykova Krysaře. Snímky K. Minc



Není tu možno detailně líčit průběh každé zkoušky, i kdybych se chtěl rozepsat o jinak sympatickém mláďenci, který však ve mně zanechal otravný dojem tím, jak s přízvukem snaživého žáčka národní školy odříkal proslulý monolog Harpagonův za naprosto zmateného pobíhání kolem židle, při čemž křečovitě komíhal rukama nahoru a dolů — nebo zase o dívce, která se vložila do svého Puka s takovou vehemencí, že když jediným mohutným skokem zmizela z jeviště, likvidovala přitom v zákulisí stojící reflektor — anebo o rozpácích, do nichž se mnozí dostávali vybídnuti k přednesu nějaké písničky, než poskytla útočiště Pec nám spadla... (až po pádu několika pecí byla komise dohnána k tomu prohlásit tuto píseň za tabu)...

Ale rád bych se ještě alespoň na chvilku zastavil v mém kabinetu u odb. as. Dany Musilové. Prověřuje dikci

a schopnost porozumět přečtenému textu, avšak nezůstává jen u toho: před vlastní zkouškou zavede řeč na literaturu vůbec, zajímá se o to, co mladí lidé čtou, vyptává se na oblíbené autory... Dojmy, které si odtud odnáším, nejsou právě nejlepší: ve většině se tu objevily jen letmá znalosti naší literatury (zcela výjimečně sahající za okruh povinné školní četby), o zahraniční raději nemluvě; také s orientací v předloženém krátkém a nepříliš složitém textu to leckdy nebylo valné (tak dívka po přečtení jedné Putíkovy mikropovídky z Indicií stála na svém, že to je povídka o květině, a jen nesnadno se nechala přesvědčit, že by v tomto případě mohlo jít také o nějaký symbol); některým dělaly potíže běžné cizí výrazy; jenom vzácně se ozval vlastní osobitý názor... Nebyl jsem těmto pohovorům přítomen tak dlouho, abych mohl zevšeobecňovat, ale přece jen se mi zdá, že jsem snad neměl takovou smůlu, abych viděl samé případy takzvaně netypické. Tak nevím...

Dítě se často stává prodlouženým autoprojektem nesplněných snů svých rodičů, podléhá vzoru rodičů, lichotivým slovům profesora (neboť každá škola si zakládá na žáku, který přesáhne z interního soutěžního kola do vyššího) či porotce. Často jsem četla v doporučeních ke studiu „je to vyložený talent“, „doporučujeme pro velký talent“, „vyňikající recitátorka“ apod. Stává se ovšem, že dítě uvěří ve svůj fiktivní talent i bez přičinění okolí. Přestane pak dbát o školu a zahodí možná nízkým nepostřehnutý a nerozvíjený talent v úplně jiném směru. To jsou pak ti nešťastní, kteří rok co rok — i třikrát za sebou — přicházejí na AMU ke zkouškám a zkoušejí štěstí. Nepříjetí pak považují za křivdu a příčinu nehledají v sobě, ale v dohadech, např., že člověk musí mít „známosti“, aby se na školu dostal.

[Alena Stránská v článku Čím budu? — Divadelní noviny, r. VII, č. 16]

LEKTORKA DIV. FAK. AMU BOHUMILA VONDRŮVICOVÁ:

Škola příliv zájemců o přijímací zkoušky nijak nebrzdí; naopak jí jde o to, aby jich našla co nejvíc — ovšem opravdu talentovaných. To je také jediným smyslem přijímacího řízení, jak jste se konečně mohl sám přesvědčit. Dohady o tom, že je potřeba mít „známosti“, pramení mimo jiné také z toho, že jsou někdy na školu přijímány děti z hereckých rodin (tak kupříkladu letos byli přijati mladí Krejča, Štěpánek a Štěpnička). Je ovšem samozřejmé, že se na školu nedostanou proto, že jsou dětmi herců: musí se podrobit všem zkouškám jako každý jiný — a stane se nejednou, že v nich neobstojí. A že v některých případech děti z hereckých rodin skutečný talent prokážou — to je zcela pochopitelné (rodové dispozice), i když ve většině případů nemají jejich rodiče čas, aby je ke zkouškám odborně a důkladně připravovali.

Na závěr snad bude zajímavé uvést několik konkrétních cifér, které jsem si z AMU přinesl na jedné ze stránek hustě popsaného bloku:

Celkový počet uchazečů o studium na divadelní fakultě byl 256, z toho 200 jich chtělo studovat herectví; k užším zkouškám jich z těchto dvou stovek prošlo 43; z nich bylo nakonec přijato 17: 11 chlapců a 6 dívek — tedy méně, než by jich mohlo do prvního ročníku nastoupit, kdyby těch, jimž nechyběl ani talent, ani další základní předpoklady, bylo víc. (A jenom pro úplnost: tři uchazeči byli přijati ke studiu režie, dva na dramaturgii a šest na katedru loutkářství.)

To jsou tedy ti nejen povolání, ale i vyvolení. Vydrželi ovšem do finále — protože daleko těžší zkoušky, než byly ty přijímací, je teprve čekají během náročného studia. Vytvrzují...

A co ti, kterým bylo sděleno, že požadavkům talentových zkoušek nevyhověli...? Pokud jsou rozumní, nebudou to jistě brát jako zhorcení všech svých snů a nahlédnou, že mohou svou lásku k divadlu — je-li opravdová — i sami sebe uplatnit jinak a jinde, a zřejmě lépe, než v dráze profesionálního umělce, kde budoucnost patří, a musí patřit, jen těm nejlepším z nejlepších. A v systému výběru na umělecké vysoké školy nejde o nic jiného, než tuto samozřejmou zásadu uplatnit prakticky.

Jaroslav Vedral

Krize malých forem?

KRIZE, NEBO PŘIROZENÁ STAGNACE?

Kováříkův úvodní článek je silně subjektivní, což má své provokativní výhody, ale i značné nevýhody: postihnout krizový stav tzv. malých divadel může jen objektivní analýza, a to ještě jen v náznaku.

Jestliže chtěl Miroslav Kovářík hovořit o hnutí malých divadel, pak neměl nechat stranou tzv. divadla poezie a vůbec amatérský přednes poezie, neboť jde ve smyslu, o který mu běží, o nedílný celek, o jednotu jak z hlediska společenského poslání a působení, tak o příbuzné principy, na nichž je vybudována existence těchto skupin. Ale jsou tu i vazby tvůrčího charakteru, tzv. divadla poezie mají např. velké žánrové rozpětí, od „koncertního“ přednesu po kabaretní projev, není mezi nimi a mezi tzv. malými divadly skutečné hranice. Přednes poezie zase naopak by měl být organickou součástí každé amatérské scény divadelní. Prostě řečeno, jde o vzájemné vazby.

Mylné je to, co se v článku říká a Zábradlí a Semaforu, nepřesné i to, do jakých vztahů se s tím vším dává Paravan a Rokoko. Především není, myslím, na místě výchozí moment: Kovářík vzbuzuje svou formulací dojem, jako by jakousi povinností těchto divadel byla inspirativnost (jasně to říká v souvislosti se Semaforem), jako by měly být vzorem pro amatérské skupiny. Myslím, že jde o podobné nedorozumění, jako kdybychom žádali, aby Národní divadlo bylo vzorem pro ochotnické soubory. Inspirativní úlohu tu může daleko lépe sehrávat např. časopis Repertoár malé scény. Bylo by tedy na místě zamyslet se, jak to, že je možné hovořit o krizi malých amatérských divadel, když existuje tento úspěšný časopis, který jim dodává materiálu, zatímco v době, kdy neexistoval, se o krizi nehovořilo. Napíše-li pak Kovářík, že Semafor nevnučuje svým divákům nic jiného než své osobní pocity, a proto tedy že našel oblibu u mládeže, pak jde o neporozumění. Neboť Semafor nevycházel nikdy jen z této pocitové složky. Suchého tvorba je naopak v podstatě moralistní, vtip je v tom, že je především zábavná. Takže ona moralita, na niž je mládí tak citlivé, dostává se k posluchačům jaksi mimochodem, je vnímána dodatečně. Konstatuje-li pak Miroslav Kovářík, že si Zábradlí i v adaptaci Jarryho uchovává provokativnost, naléhavost, úspornost a lapidárnost, není to důkazem, že zůstává i nadále malou scénou, za kterou se ani samo nepočítá. Tyto vlastnosti má mít každé dobré divadlo (jsou to např. vlastnosti Radokových režij). Pravda je, že tyto vlastnosti znovu ožily kdysi právě na malých scénách — jako reakce na suchopár oficiálního divadla. Dnes však je situace jiná: Zábradlí i Semafor se staly osobitým typem divadla, přerostly rámec malých scén, z nichž se zrodily. Dalo by se říci, že pojem malého divadla u profesionálních scén dnes odumírá, že dělíci čára existuje mezi divadlem profesionálním a amatérským (ochotnickým), že dále existuje divadlo her a divadlo textů. Zábradlí i Semafor jsou dnes už divadlem her. Paravan a Rokoko je proti tomu víc kabaretem, Rokoko docela typu blízkého někdy takovému kabaretu U Fleků, je mu se kdysi nebezpečně blížilo i nevкусem. Podobné je tomu i s Černým divadlem, které je dnes víc než malou scénou specifickým druhem divadla. S profesionalizací tzv. malých divadel prostě začal tento pojem mizet (ostatně pojem vždycky víc pomocný než jiný), neboť byl výrazem něčeho, co bylo lze charakterizovat jako něco mezi amatérským pódium a profesionálním divadlem. Takové byly začátky Zábradlí i Semaforu, taková byla dřívější Reduta i loňský textapealový pořad Vyskočilovy skupiny.

Myslím tedy, že není dobré hovořit o krizi amatérských scén na pozadí těchto profesionálních divadel. Měl se tedy Kovářík víc zabývat samotnými amatérskými skupinami. Těžiště jeho článku bylo se tak přesunulo do problematiky, o níž mu vlastně šlo. Víc hovoří Kovářík o Luxoru, žel tak nekriticky, že to musí provokovat k nesouhlasu i ty, kteří drželi a drží Pergnerovi oba palce. Říci o Pejsáncích, že jsou „čimší absolutním“, je mírně řečeno nadnesené. Spíš opak je pravdou: stále nejlepším Pergnerovým pořadem je

podle mého soudu Bílá paní, všechno ostatní je jakýmsi pohybem v kruhu, tu dobré úroveň, tu horší, není tu však zřetelného vývoje. Pergner je nyní jistější herecky, řídí ale ve svých textech.

Pokud pak jde o samotnou krizi. Skutečností je, že řada souborů zanikla, jiné živoří, jen některé prosperují, vzniká mnohem méně dobrých nových textů v amatérských souborech. Čím to může být?

Malé amatérské scény vznikly — jistě inspirovány tehdejšími Zábradlí a Semaforem, inspirovány však především faktem jejich existence, ne tak jejich podobou — jako produkt potřeby doby, jako lákavá možnost hovořit veřejně o věcech, o nichž se dříve veřejně nehovořilo. Vznikly jako **nutnost**, protože tu byla **možnost**. Měly vždy charakter něčeho přechodného, co nutně odejde tak, jako to přišlo, aby se to v nové chvíli objevilo znovu v jiné podobě. (Tak tomu bylo i v minulosti u nás i jinde.) Je to logické: „řádné“ divadlo her být musí, tyto scény jen mohou. Řádné divadlo má stabilní stálý a tradiční repertoár, jehož hry nevznikají jen ad hoc, tak naopak tradiční povětšinou texty malých scén, proto také rychleji umírají a jsou tíž přenosné z doby do doby a z místa na místo. Dochází-li nyní k odlivu, je to také proto, že byly vyčerpány síly. Malé scény mají nejen amatérské herce, ale i amatérské autory, kteří většinou po jedné dvou věcech jsou autorsky vyčerpáni. Dále: amatérské divadlo se drží na momentu dobrovolnosti, nedrží se jako povolání, ale drží je vzájemné vztahy. Na rozdíl od souborů tradičních ochotníků měly amatérské skupiny a většinou stále mají těžší podmínky. Malé amatérské scény byly často dílem studentů atd. Jakmile se tyto party rozpadnou, končí obvykle — zase na rozdíl od ochotnického divadla — i amatérský soubor. Pravda, jsou tu nové generace, které by měly pokračovat, jenže toto střídání stráží není pravidlem. Tak tomu je — soudím — i v této chvíli: to, co lákalo před pěti lety (s přídechem skoro zakázaného ovoce), neláká tolik dnes, tato studentská generace dala přednost big-beatové módní vlně, necítí už tolik potřebu říkat to, co cítili potřebu říkat mladí ještě vloni a co zase mohou cítit jako potřebu za pár let. Nedráždí je to tolik a nedává také zřejmě tolik uspokojení a radosti.

Myslím, že jedním z rysů tzv. malých scén je, že odrážejí dobu víc než „řádná“ divadla; i tím, když téměř neexistují. Jestliže Zábradlí, Semafor aj. scény vyrostly z tohoto typu se musely změnit, neboť nebylo možné pohybovat se v kruhu, a tedy žít mezi amatérismem a profesionalitou, jestliže sáhly k dramaturgii her v tradici svého prvotního poslání (odtud např. směr zábradlákých adaptací), jestliže si uchovaly rysy amatérského nadšení a zvýšily profesionalitu herecké práce, staly se tak právě tím, čím dnes jsou: žánrově i inscenačně osobitým divadlem, které vplynulo do „tradičního“ divadelního organismu jako jeho nedílná součást. Které začalo ovlivňovat ostatní divadla příbuzných žánrů a provokovat je k soutěži. Které zvedlo latku úrovně, tedy probouzelo z letargie. Tento posun není možný u scén amatérských. Jejich vývojové možnosti jsou malé. Daleko víc je živí příležitost dne a možnosti lokality, nadšení z aktivity než smysl pro jedinečnost uměleckého díla; jejich životnost je nejen otázkou uměleckou, nýbrž především sociologickou a tedy jejich tzv. krize (je jistě zřejmé, že mohu hovořit jen o tzv. krizi) výsledkem mno-

Snímek V. Tachezyho z programu pražských Sputníků





H. Daubnerová ve Vyskočilovej scéně Padni, padouchu. Soubor Úsmev Bratislava, foto Herda

ha faktorů, které mají většinou mimouměleckou povahu, byť s ní jdou ruku v ruce. (Banální příklad: vznikne-li zvlášť dobrý a dráždivý text, je skupina schopna odročit svůj rozpad, ne jej však úplně odvrátit.) Myslím tedy, že tyto soubory se dostaly především z vnějších důvodů do vlny stagnace, pominula prostě konjunktura. Nevěřím, že by toto hnutí vymizelo úplně, přijde po čase nová vlna, která v jiné podobě ukáže jeho tvář. Do té doby je, myslím, nutné nečekat ovšem s rukama v klíně, ale nepomáhat také vypocenými akcemi, které ve své povaze jsou nutně v zásadním rozporu s etosem malých divadel. Zdá se mi, že je tedy třeba denní trpělivé práce tam, kde tzv. malá scéna má reálnou naději na výdrž, to jest tam, kde si ji mimo jiné vynucuje sociální objednávka a kde tedy třeba supluje jiný typ divadla, nebo kde má své obecnstvo. Tady může pomoci jak Amatérská scéna, tak Repertoár malých scén. Ale jen trochu pomoci. Neboť amatérské hnutí je v podstatě živelné, čímž je řečeno, že také více méně neregulovatelné.

A tedy schopné překvapit právě tehdy, kdy to nejméně čekáš, a způsobem, na který nejsi připraven. Já osobně věřím na stále větší možnosti přednášené poezie.

Vladimír Justl

OD PRAXE K TEORII

Článek vůbec nie defenzívny, ktorý platí predovšetkým pre Slovensko

Boli roky — a nie je to ani tak dávno — keď existovalo množstvo súborov malých foriem, ale v novinách či časopisoch sa len zriedkavo objavovali riadky hovoriace o práci týchto skupín. Neexistovali teoretické pojednania o žánroch, dramaturgii, réžii, herectve i poslaní súborov malých foriem. Teraz ich máme bohato, školenia, metódičkov, vedúcich i režisérov, vyšli prvé zásadnejšie teoretické state, časopisy si všimajú činnosť súborov, verejnosť prestala na ne hľadieť cez okuliare operety či bohapustej chaotickej estrády a podvedome ich začala zatriedovať do kategórie umenia.

Zrazu však prišiel zvrat a všetky múdre články ostali visieť vo vzduchu. Súborov radikálne ubudlo. Kdeko to bije na poplach, osvetári majú prvý stupeň pohotovosti, ROH vydáva obežníky, z nich niektoré aj obiehajú (a súbory riadiace sa nimi obiehajú tiež — na samom konci kvality malých foriem), novinári sa čudujú, ochotníci sú najpokojnejší a zachovávajú stoický kľud.

Kde sú príčiny? Záznamy osvetových zariadení ich majú niekoľko — súbory znechutila ostrá kritika, stále sa nepodarilo vyriešiť nedostatok materiálu atď. atď. Chýba však ten najdôležitejší. Nachádzame sa totiž v období (viď podtitul článku), kedy dochádza k zmene názoru na malé javiskové formy, k zmene ich vnútornej koncepcie.

Doterajší traktorizmus, frévizmus (frázizmus — termín pridružený) totálne stratil divácke zázemie i chuť tvorcov na programy tohto druhu. Naproti tomu však existuje ešte istý tlak okresných orgánov (ČSM, ROH, Osvetové

domy], ktoré vyžadujú pravidelnú **dodávku** takovýchto diel a dokonca väčšina závodov má klauzulu v kolektívnej zmluve, ktorá zaväzuje súbor pracujúci pri závodnom klube na niekoľko vystúpení priamo na pracovisku. Nenamietam zásadne voči takýmto programom, pokiaľ sa pravda nestanú hlavnou náplňou súboru. Pretože táto výrobná tematika, v tej polohe, v akej ju vyžadujú i autor-ských možností. Ak sa však stávajú jadrom práce, hlavne na nátlak vedenia podniku, stávajú sa hlboko amorálnymi, pretože nimi ktosi chce tušovať vlastnú neschopnosť, nesvedomitosť, neserioznosť. Teda cieľ, ktorý stojí pred súbormi malých foriem, je **PRÍČINA** a nie druho- či tretoradý **dôsledok**. Otázky etiky, vzťahov, citov.

Ak program stráca zmysel a opodstatnenosť prekročením vrátnice podniku či hraníc okresu, nebol to program umelecký. „Umenie je sila obecných právd,“ povedal kedysi jeden starý múdry pán menom Černyševský.

Umele pestovať malé formy sa nedajú. A predsa dnešné teoretické state (aby som sa vrátil k úvodu článku) zdanlivo prichádzajúce ex post sú na niečo dobré. Ony totiž kodifikujú výdobytky moderných malých foriem a načrtávajú cestu vývoja. Predpokladat, že prebudia zaspávajúce súbory k životu, by bola nerozvážna naivnosť. Ale zachovávajú názor a koncepciu — inými slovami — odrazovú plochu pre aktivizáciu tohto druhu divadelného umenia. K životu sa opäť prebudia v istej spoločenskej situácii. Malé javiskové formy tiež podľa môjho názoru zo všetkých javiskových umení sú zo spoločenským životom späté najužšie.

Rovnako sa nedomnievam, že otálenie s premiérou v Semafore, premena „Zábradlí“ na divadielko s činohrnými ambíciami atď. atď. prispelo významnejšou mierou k stagnácii amatérskych súborov. Ich estetický ideál a formy sú už tak notoricky známe, že už okrem pár najprimitívnejších epigonov nepôsobia ich premiéry ako silné inšpiračné impulzy. Skôr si myslím, že vlna amatérskych divadelníkov, ktorá vyrastala v istej súčinnosti so Semaforem, Na zábradlí, Paravanom a nedopracovala sa profesionálnej úrovne (resp. jej jednotlivci pôsobia teraz ako veľmi priemerní profesionáli t.j. zamestnanci niektorých divadiel) stratila akosi dych. Pretože to hlavné už asi povedala, svoj životný pocit a filozofiu, pohľad na svet už deklarovala spolu so svojimi veľkými vzormi a nemá dosť vlastných síl prekonať ten pomyselný zenit svojich možností. Je to teda do istej miery aj otázka generačná. Ďalšia vlna, vekove i skúsenosťami mladšia, zdá sa, že buď bude ešte nejaký čas na nový zdroj inšpirácie z radov mladých profesionálov čakať, alebo príde sama s novými myšlienkami, názormi a formami. No a to sa potom môže znovu opakovať história Reduty, Na zábradlí, Semafore, Paravanu, ale i Kladivadla, Pod okapem, Ypsilonu, Inklema...

Vladimír Štefko

KRIZE FORMIČEK

Článek soudruha Kovářika na mě působí poněkud roztržitým dojmem. Je těžké zaujmout stanovisko k tolika nadhozeným problémům. I když s některými jeho závěry souhlasím, myslím si, že se většinou hodně mýlí.

Po tomto zcela konvenčním úvodu každé diskuse mohu přistoupit k demonstraci svého vlastního názoru. Soudruh Kovářik nazval svůj článek Krize malých forem (na konci byl otazník). Ale o této vůbec nemůže být řeči. Malé formy jako takové se nikdy nemohou dostat do krize. Do krize se může dostat jenom některá z **formiček** malých forem. V krizi jsou například estrády. A v krizi jsou také — a to má zřejmě soudruh Kovářik na mysli — kabaretní montáže a kabarety vůbec.

Kabaret přišel do módy stejně tak jako twist. Jenomže twist mohl tančit každý, kdežto kabaret jako takový každý dělat nemůže. A to si mnoho amatérů neuvědomilo. Tak tedy vzniklo „to úctyhodné číslo, které tolik zamotalo hlavy divadelním teoretikům a praktikům“. Dva klauni (jeden z nich měl na hlavě nočník, druhý cylindr), vylezli na jeviště a jeden řekl, že jim v paneláku nedoléhají dveře. Druhý ho politoval a řekl, že jemu zase opravovali půl roku ledničku. Obecnstvo se smálo (nebo taky ne), nakonec přišel soubor v civilu na jeviště, strhli z panelu

černou papírovou bombu (případně společně vyhnali kladivý hlavního intrikána ze scény) a v závěrečné písničce vyzvali obecnost, aby se jalo přemýšlet. A byl „kabaret“. Z počátku naplňoval sály a sálečky, protože to bylo něco nového, co vystřídal hromadné recitační večery a Party brusíče Karhana. To byla ta zlatá doba malého divadla, která trvala několik let. Pak přišla první velká krize návštěvnictva. V divadlech nastalo oživení repertoáru, přišli na řadu i západní dramatici, taktéž v kinech, televize se vybatolila z dětských plenek, **kabaretní estráda** nestačila. A tak se ke slovu dostala na malých jevištích **kabaretní montáž**. Jednotný rámec, volná vazba scének, hodně písniček — to přitáhlo mnoho autorů, režisérů a konečně i diváků. Byl tu nejužší kontakt s divákem. Rozmohla se původní autorská tvorba. Po éře montáží tu teď máme další návštěvnickou krizi, která je přímo úměrná krizi autorské i režijní. Nesouhlasím s tím, že „těm“ je třicet a „ti“ ještě nejsou plnoletí — to zde nehraje žádnou roli. Není způsobena ani odklonem velkých vzorů, ale je zavínána prostě tím, že malá divadélka se povětšinou vybila a nejednou nemají co říct svému divákovi. Své příznivce si udržují jen soubory, které začaly dělat původní **kabaretní hry**, ale nedostatečné autorské kvality často ani tady nezaručují dlouhé trvání.

Plně se stavím za to, aby byl dán průchod **absurdnímu dramatu**. Je to ode mne možná odvážné tvrzení, ale uvědomuji si, jakou má absurdní divadlo vlastně moc. Jako jediný jevištní útvar dovoluje kromě jiného svým interpretům říkat vyložené nesmysly, které spojeny dávají velkou myšlenku (Havel). Absurdní divadlo si vzpomnělo i na zcela všední věci, které mohou z jeviště promluvit (Pavlovič), na které se dlouho zapomínalo a které toho mají ještě moc co říci. Absurdní divadlo si bude zřejmě těžko hledat diváky, ještě hůře si bude hledat amatérské autory, ale až se jako malá forma ustálí na repertoáru malých divadélek, tak tam hodně dlouho vydrží. Určitě. A jestli národ český zplodí více Havlů a zbaví se jistých konzervativních tendencí i u profesionální scény, bude do takových pěti let absurdní divadlo nedílnou součástí i repertoáru kamenných divadel.

Nakonec se ještě vrátím ke krizi malých forem. Ottův slovník naučný říká, že krise = doba nebo chvíle rozhodná. A ta teď opravdu nastala. Tak se na závěr ptám slovy Boženy Pludkové: „Kolik je hodin?“

Petr Novotný, divadélko HEJ RUP, Olomouc

DISKUSE POKRAČUJE

DOKUD TOHLE TRVÁ...

Období vzniku malých scén a vůbec divadel malých forem bylo před několika lety provázeno sympatizující odezvou prakticky ve všem tisku. Postupem doby však došlo k situaci, kdy se problematika malých forem koncentrovala ve specializovaných časopisech (Repertoár malé scény, Amatérská scéna), zatímco z časopisů a deníků nejširšího dosahu začaly komentáře, které by sledovaly alespoň rozvoj těchto scén v čase, mizet. Jistě, velká většina amatérských souborů malých forem působí vázána na určité a specifické lokální prostředí a komentování jejich činnosti může mít tedy v převážné většině případů jen regionální význam. A často i sama životnost těchto divadélek je natolik efemérní, že se sebeupřímnější pokus o zhodnocení jejich významu změní nanevýš v informaci o repertoáru či o složení souboru podle věku a profese jeho členů. Nejvlastnějším problémem existence se takto jen potřeše rukou s přáním zdaru v záslužném získávání mládeže pro aktivní formy kulturního vyživání. K podstatě problému, v němž tato kulturní aktivita mládeže v nelepším smyslu slova přestává být svým obsahem nejenom věcí mladých, se však jistě vyjádří povolnější — následující věty jsou myšleny jako argument tvrzení, že takový pohled zpět je možný i potřebný. Příležitosti je

PĚT LET LITVÍNOVSKÉHO DOCELA MALÉHO DIVADLA

Zážitkem, který by si sám o sobě zasloužil nejširší publicitu, je vyprávění technického vedoucího litvínovského divadla a jeho nestora Ladislava Trčky. Učitel, houslista, vedoucí lidových souborů na Oravě, dnes havíř na dole Kohinoor a od samého začátku organizátor divadla, vám dokáže víc než poutavě povídat o historii „svého“ divadla od A až do... ne, do Zet ne; mladistvý čtyřicátník vidí v dosavadních čtyřiceti premiérách sotva první krok. Trčka zná i prehistorii divadla — období z konce padesátých let, kdy se Závodní klub dolu Kohinoor pokoušel o vytvoření nových forem zábavy a začal s pořádáním populárních programů ve stylu divadel hudby. Tady získával Trčka první zkušenosti i poznatky, že poutavost a pochopení takových pořadů takřka nezávisí na obsahu. Ze problému překonání divákovy kulturní pohodlnosti není vyřešen sebelíp sestaveným dramaturgickým plánem, že samotná myšlenka i entuziasmus při její realizaci nejsou zárukou úspěchu. A s těmito zkušenostmi přichází Trčka někdy v devětapadesátém do Litvínova.

Od té chvíle je možno datovat alespoň administrativní vznik Docela malého divadla jako takového. Trčkoví je nabídnuta možnost zřízení víceméně trvalé scény — že jeho požadavkům na zajištění technického vybavení bylo vyhověno, naplňuje ho dodnes údivem a možná i lítostí, nechtěl-li snad příliš málo. Móda? Prestiž? Snad by i vám teprve návštěva divadelního sálu a jeho zákulisí v litvínovské hudební škole dokázala obdivuhodné pochopení

a důvěru ze strany tehdejších „strážců pokladu“. Navíc ještě nutná svépomoc při stavebních úpravách, strach, jestli se strop sálu po odstranění příček nezřítní — ale kromě stavebních plánů budovy a adaptačního projektu s předepsaným počtem podpisů a razítek nechybělo nic a 4. února 1960 se první představuje Divadlo hudby a poezie s interpretací Erbenovy a Nerudovy poezie v pásmu **Po noci nový den**, upraveném podle převzatého pořadu z Liberce — Michalovy Kytice.

Dramaturgická invence litvínovských programů z let 1960—62 je imponující: v hudbě od Antonína Dvořáka a L. v. Beethovena přes Armstronga a Harry Jamese k americkým lidovým blues; v textových pořadech byli uvedeni Čechov, Majakovskij, Aškenazy, Nezval a Macourek, namátkou jmenováno. Dva roky před odrazem všeobecného „vzpomínání“ v dramaturgii divadel sestavil a režíroval Jaroslav Richter pásmo **Dobry den, pane Shakespeare**, velký ohlas měly v té době autorské pořady z tvorby místních básníků a prozaiků. Divadlo rozhodně nekopírovalo: lektorská činnost jeho členů v místní lidové škole umění vyústila v neobyčejný experiment, kdy děti na základě známých příběhů samy napsaly, režírovaly i zahrály pořad **V Kocourkově prostřeno**. Ani v tak letmém přehledu nelze opomenout inscenační techniku — jevištní forma byla neoddelitelnou složkou původní koncepce. Technické vybavení umožňovalo použití principů jakési miniatury Laterny magiky. A této možnosti bylo využito k uskutečnění takřka extrémních výbojů co do formy adekvátní malým scénám (pořady **Probuzený pohyb**, **Vzpomínka na Gérarda Phillipa**). Obraz, zvuk, jejich vzájemná kompozice a spo-

V. Röslerová a K. Müller ve Vyskočilově scéně Padni, padouchu. Foto Baláš.





M. Kovářik v programu *To bolí být zavražděn*. — Snímek Baláš



Na snímku nahoře H. Cellerová, vlevo D. Hájková a J. Zemčiková v programu *Prachy fuč — koně v talónu*

jení s dynamickým projevem na jevišti byly atributem všech inscenací tehdejšího Divadla hudby a poezie.

Litvínovská malá scéna se tedy v první fázi svého vývoje pokoušela o co největší rozpětí dramaturgie. Toto pojetí svou lokální funkci nepochybně splnilo — divadlo se stalo středem kulturního života v Litvínově, poměrně brzy se stabilizoval soubor jak po herecké stránce, tak i z hlediska režijního vedení a vytvořil se stálý okruh diváků. A snad se tímto ohlasem u diváků konečně ubezpečili místní odpovědní činitelé, že jejich investice a důvěra ve finanční a kulturní rentabilitu scénky byly plně oprávněné. Počáteční nepochybné diskusní prostředí a vztah mezi divadlem jako kulturní institucí a jejím provozovatelem se uklidňovaly a jaksí ku prospěchu či klidnému svědomí provozovatelovu stabilizovaly.

Nejspíš od tohoto okamžiku dochází naštěstí k diskusím i vášnivým sporům na téma „jak dál“ uvnitř divadla. Status quo už nemohl zaručit jen kvantitativní rozvíjení činnosti, ale z hlediska snahy celého souboru ta životně nejdůležitější sdělení mohla projít bez odezvy. Divadlo porovnává své výsledky s ostatními kolegiálními scénami, interní diskuse se vyhraňují. Soubor se nakonec riskantního pokusu postihnout a vyjádřit neprobádané odvažuje, což umožnil i generační přesun ve vedení divadla, k němuž koncem té sezóny došlo. Tehdy vzniká Docela malé divadlo, scéna od té doby zaměřená na devalvací zakoreněných tradic ve všech aspektech amatérské divadelní práce; koncepce se podřizuje jedinému cíli, kterým je povýšení generační funkce nad funkci reprodukční. Dramaturgie se zákonitě zužuje, dochází k oprostění od ryze technické složky inscenace.

Prvním obrazem nového pojetí bylo pásmo ze staré francouzské poezie *Bon jour, amour*, pořad depatetizující a až ironizující falešně uctívý vztah k lidové tvorbě jako kulturnímu pokladu nedotknutelné hodnoty. Z tohoto hlediska uspěly i další pořady sezóny 1962–63: *Koktail pro Monu Lizu* Evy Uhlíkové a Miroslava Kováříka, adaptace Vyskočilovy prózy *Padní, padouchu!* i satira na profesionální ochotničení *Satanova maska*. S tímto repertoárem je soubor přizván do STM. Porota vybírá pro krajskou přehlídku v Lounech málem již stažený *Bon jour*... Úspěch, zvláště u diváků, je evidentní, a tak dostává Docela malé divadlo pozhřebání k účasti na poetickém festivalu v Prostějově.

Dnes je již obtížné jednoznačně posoudit, jestli se správnost koncepční změny potvrdila Litvínovským právě v této soutěži. Faktem je, že tamější vystupování zanechalo ve všech účastnících nejsilnější dojem. Ludmila Pelikánová odsuzuje jevištní ztvárnění („poezie je tak silná sama o sobě, že nepotřebuje žádné gesto“), porota se rozděluje na dvě skupiny, jednu beze zbytku odsuzující a druhou, která pojetí Docela malého divadla plně akceptovala. Litvínovu nakonec připadlo ohodnocení jako „poetické estráde“ čili jevištnímu tvaru mimo rámec prostějovských přehlídek. S kompenzujícím uznáním v podobě ceny za herecký výkon, udělené Janě Rezkové, odjíždí nepochope- ním otřesený soubor k vystoupení na XXXIII. Hronově.

A tady, s „prostějovským“ pořadem, dosahuje Docela malé divadlo dosud největšího úspěchu i oficiálního ohodnocení. Vystoupení má u poroty i diváků zcela mimořádný ohlas; Miroslav Kovářik dostává cenu za individuální hereckou a režisérskou práci, litvínovské divadélko si odváží vavříny. Týž *Bon jour* je posléze nadšeně přijat v pražském Radiu, a je — bohužel jen v torze — uveden televizí.

Doma si divadlo vytváří pevný dramaturgický plán a je obdivuhodné, že tolik ceněný *Bon jour* nesvedl Litvínovské k pohodlnosti. Jsou uváděni noví či dosud neznámí autoři, velký význam má snaha souboru přiblížit divákovi dílo někdejších básníků mladé generace — tak jsou zde interpretovány Elegie Jiřího Ortena (*Na pomoc, slova!*), pořadem *Učte se čarovat* z poezie velkého současného básníka Jiřího Koláře dokazuje Docela malé divadlo, že „generační“ ani zdaleka není jen tvorba dnešních dvacetiletých... Naprosto nezamýšlenou československou premiéru zde má Edward Albee (adaptace *ZOO Story*), repertoárovou novinkou se stává i uvedení textů americké básničky Diane di Prima (spolu s beatniky v montáži *To bolí být zavražděn*). Posledním, snad trochu oddychovým repertoárovým číslem bylo pásmo z americké lidové poezie *Prachy fuč — koně v talónu*, využívající některých principů *Bon jouru*.

Dnes žijí členové souboru přípravou dalších pořadů — věčný mladík Trčka tráví všechnen čas nad hudebním aranžmá k Waltu Whitmanovi, rodí se pořad z lidové poezie nám prý nejznámější — české... Do Litvínova na další textappealy se chystají přátelé z jiných malých scén, nejmladší mezi domácími herci mají pořad větší aplaus u diváků než u svých učitelů ty druhé dny po vystoupení... — prostě, Docela malé divadlo se zabydlelo, je, a nic nebrání, aby bylo dál.

— — —

Ale jaké bude? Je vůbec možné hovořit tak kategoricky o budoucnosti, když zasvěcení mluví o krizi malých forem? Lze považovat takovou propagaci za nadějnou v době, kdy předmět působení těchto divadélek, mládež, jako by inklinoval k méně problematickým a méně pracovním formám zábavy? — A jak hodnotit, kam zařadit dosavadní snahu a výsledky Litvínovských?

Bude... Ladislav Trčka definuje program divadla jako inscenování poezie v nejširším smyslu. Jako hledání scénických forem specifických vždy pro pochopení právě představovaného básníka (nutno poznamenat, že poezí Trčka v tomto případě míní doslova všechny formy působení umění, a uvažuje i nad takovými otázkami, jak na scéně uvést třeba poezii skrytou v obrazech). Věř, že v určité situaci a čase je vždy jen jediná forma, která může umělcův záměr tlumočit, a je přesvědčen, že nelze tento záměr realizovat jen použitím už objevených forem jevištního projevu. Přitom Trčka neříká v žádném sebe- klamu, že minulost jsou jen úspěchy — mrzí ho, že di- vadlo nepodnítilo u mládeže tvořivý zájem. Ve stálém okruhu diváků vidí sice ocenění formy zábavy, ale ne vždy pochopení obsahu, který je sdělován.

Bude... Z jiného pohledu posuzuje perspektivu divadla

Mirek Kovářík, svou interpretační vitalitou a kulturní invencí faktický „spiritus movens“ litvínovské scény. Za atribut budoucí existence považuje Kovářík hlavně vyřešení otázky souboru — jeho složení, schopnosti všech jeho členů zvládnout formy jevištní práce. Být tedy recitátory, herci, zpěváky i tanečníky. Podle něho je prvořadou podmínkou přesvědčivé interpretace, aby byl herec vnitřně ztotožněn s filosofií básníkovy pohledu. (A toho se při veškerém respektu k jejich výsledkům nepodařilo Litvínovským dosud plně dosáhnout; většina herců je pouze pasivními představiteli koncepce, a ne jejími nositeli. Po technické stránce zůstává slabinou vlastní herectví, jmenovitě pohyb a gesto, a zvláště v uvolněnějších pořadech ponechává ne zcela důsledná režie herecké akci velký prostor.) Tím je samozřejmě určena i dramaturgie, i koncepce — Kovářík ji definuje jako záměr dělat vždy generační divadlo, a je přesvědčen, že někdy v době Bon Jouru či v době, kdy uváděl Ortena a Koláře jako životaschopné autory i pro tuto dobu a tuto mládež, se divadlo generační scénou už stalo. „Je nutné, abychom svou činností byli zapojeni v okruhu malých scén,“ říká Mirek, a dodává, že jen tak je možné překonat nebezpečí, „vyplývající z protikladu amatérismu provozujících a pořád neodstraněné kulturní byrokracie provozovatelů“. Velmi vyhraněný je dnes jeho vztah k přehlídkám a soutěžím — „nás nezajímají soutěžní aspekty těchto soutěží; pochybuji, že je možné, aby jakákoliv porota posoudila, kdo či které divadlo definuje a řeší generační problémy — a o ty jde! — lépe. Natož porota STMP“.

Kovářík považuje dnešní tvář divadla za nekonvenční a

nedivadelní, chápe neudržitelnost dosavadního pojetí divadla v jeho tradičním principu, kdy „herec hraje a diváci se dívají“. „Aby mi bylo rozuměno, tak jak chci, nesmím se podbízet.“ Tedy — budoucnost generačního divadla nespátřuje v tom, že by byl tribunem své generace; vášnivě věří, že úkolem generační scény je přibližovat generaci, co by její mohlo a mělo být.

Jedné z těch různě vynášených i různě zatracovaných malých scén je právě pět let. Ve stínu slavnějších, jako vzor těch dosud nenarozených existuje a tvoří v Litvínově jeho Docela malé divadlo. Dnes je tedy už ve věku, kdy může začít dělat věrohodné plány, kdy se může objektivně a bez rozpaků podívat zpět. Těžko vědět, jak jeho členové, ta ani ne dvacítká techniků a herců oslavila své výročí — třeba si je ani neuvědomila. Sentiment byl Litvínovským vždy cizí. Pětiletí je výročí, při kterém se rády ještě neudělují, kdy i jen trochu opatrnější fanda váhá s připitkem. A přece právě tohle výročí znamená hodně: slib.

Ať porozumí ti, o nichž o všech nebylo možno psát, že hlavně jim patřilo toto malé vzpomínání, které by snad mělo být ukončeno hereckým „zlomte vaz“. Ale, ruku na srdce, bylo by pouhé držení palce postačujícím důkazem našeho porozumění snaze právě jubilujícího Docela malého divadla? Symbol jeho snažení je asi jinde — v motto pořadu z nejnaléhavějších, v kředu básníka Lawrence Ferlinghettiho: „Nikdo z nás nikdy nezemře, dokud tohle trvá...“

MARTIN ŠÍMA

Kde ministr chodí na přehlídku

Léta se snažíme přijít do těsnějšího styku se sovětskými amatéry, protože, po pravdě řečeno, známe lépe situaci ochotníků v mnoha zemích než u našich nejbližších přátel. Je to možná neuvěřitelné, ale je to opravdu tak, že za dvacet let po osvobození veškeré naše styky v této oblasti zůstaly omezeny na dílčí písemné (vzácněji ústní) informace a na dvě tři návštěvy sovětských představitelů na Hronovech. Letos se mně naskytla příležitost získat aspoň částečný přehled a podívat se na sovětské amatérské divadlo vlastníma očima. Naše ministerstvo mne vyslalo na přehlídku lidových divadel do Moskvy, která se konala na přelomu února a března.

Před nějakými pěti, šesti lety k nám pronikly první zprávy o formování tzv. lidových divadel v SSSR, zprávy sice kusé, ale přesto dostatečně inspiroující, aby se i u nás začalo o něčem podobném uvažovat. Připomeňme jen tzv. znojemský experiment a hlavně pak zkušenosti slovenské s budováním stálých ochotnických scén, které — zdá se — prokazují oprávnění své existence.

Chtěl bych nyní pro srovnání s našimi podmínkami uvést, co jsem v mnoha rozhovorech s odpovědnými sovětskými pracovníky ministerstva, Ústředního domu lidové umělecké tvorivosti i pracovníky ze souborů o lidových divadlech zjistil.

Lidová divadla se zřizují z nejvyspělejších amatérských souborů v zemi tak, že soubor je přičleněn buď k některému dobře pracujícímu domu kultury (okresnímu nebo městskému — zřídka jde o zařízení sovětských odborů, většinou jsou ve správě sovětů), nebo k okresnímu, příp. oblastnímu domu lidové umělecké tvorivosti.

V Sovětském svazu totiž existují samostatné domy lidové umělecké tvorivosti. Tato od nás odlišná organizační struktura zde má plné oprávnění už vzhledem k veliké územní rozloze tamních územních obvodů a ke zcela svérázným a pestrým podmínkám národnostním a neméně mnohotvárné poloze zeměpisné. Jakékoliv násilné analogie s naší praxí by se nutně minuly cílem.

Vedení lidových divadel, přesněji řečeno režisér a výtvarník, jsou profesionálové. Tímto pojmenováním je ovšem vyjádřen spíše právní stav než skutečná odborná erudice. V naprosté většině jde o nejlepší režiséry a výtvarníky amatérských souborů, kteří byli „zprofesionálníni“ a svou funkci — dříve dobrovolnou — vykonávají nyní jako povolání, za které dostávají plat. Stát jim však umožňuje dálkové studium na divadelních učilištích, jímž doplňují a prohlubují své odborné znalosti. Je zcela evidentní, že to je pouze přechodný stav, ale zároveň nutno pochopit, že jiné cesty v Sovětském svazu nebylo. Vždyť sovětská divadelní učiliště zatím nestačí uspokojovat svými absolventy ani požadavky profesionálních divadel (v SSSR jich působí více než 500!), natož potřeby lidových divadel, jejichž počet zde rok od roku vzrůstá.

Přesto za poslední tři roky přišlo do lidových divadel několik desítek absolventů divadelních učilišť, ale definitivní dokončení této kvalitativní přeměny bude trvat ještě léta. Proto jsou do funkcí profesionálních vedoucích stavení i nejspolehlivější amatéři. A podle toho, co jsem viděl na vlastní oči, nedělají svou práci zrovna nejhůř.

Ostatní členové lidových divadel jsou amatéři, kteří se divadlu věnují jako své zálibě po normálním zaměstnání. V rozhovorech však všichni zdů-

razňují, že jim nejde o pouhé uspokojení osobní záliby, že v amatérském divadelnictví spatřují účinný nástroj komunistické výchovy občanů a že tedy vykonávají veřejně prospěšnou práci. Zdá se však, že ne všichni funkcionáři a odpovědní pracovníci sovětů jsou stejného mínění a že někteří vidí v amatérství pouhého koníčka bez hlubšího společenského smyslu, což mně silně připomnělo podobné názory u nás. Tím větší byla má radost, když jsem slyšel slova vysokého ocenění společenského významu lidových divadel a amatérů vůbec z úst ministra kultury RSFSR soudruha Pavlova, který se nejen zúčastnil většiny představení přehlídky, ale byl přítomen i jednání závěrečné konference.

N. Pogoďin: Muž s puškou. V lidovém divadle Novorossijsk hraje Lenina V. M. Kozlov





Ze závěrečné scény vyborgské inscenace Majakovského Štěníce

Lidová divadla pracují podle schváleného plánu činnosti a podle vlastního rozpočtu. Je samozřejmé, že jejich příjmy nemohou plně krýt výdaje, a proto jim je schodek uhrazován z rozpočtu příslušného sovětu. Při sovětských vzdálenostech znamená téměř každé představení uvolnit herce z jejich zaměstnání a tedy i platit jim náhradu ušlé mzdy. A těchto představení není zrovna málo, v průměru asi 60–70 ročně, některá lidová divadla však překračují i stovku. Hraje se různě, podle potřeby, tedy nejen po sobotách a nedělích, což způsobuje nejednu obtíž. Ani v Sovětském svazu se uvolňování herců ze zaměstnání neděje bez obtíží, i když závody mají pochopení. Vždyť kromě představení jsou tu ještě dvakrát až třikrát v týdnu zkoušky a celá řada jiných povinností, protože velmi často, zvláště v menších městech, se lidová divadla stávají centrem celého kulturního života a kromě divadla organizují i přednášky, básnické večery, setkání s umělci ap. Směnnost patří k obtížím, které se už naučili překonávat. Cesta k tomu je jen jediná: přesný grafikon zkoušek, kázeň členů souboru a téměř bez výjimky dvojí obsazení všech rolí. Proto také lidová divadla disponují velkými soubory. Není zvláštností sedmdesátičlenný ansámbl. Kromě toho má každé lidové divadlo své mládežnické studio, v němž si vychovává mladou směnu.

Není bez zajímavosti podívat se blíže na složení lidových divadel podle povolání, alespoň tak, jak se jeví v souborech zúčastněných na přehlídce (každý program představení obsahuje pravidelně vedle jména účinkujících osob i údaj o jejich povolání).

Pestrá paleta různých zaměstnání se dost výrazně odlišuje při srovnání souborů z velkých měst se soubory

z venkova. Jestliže např. v souboru z Vyborgu u Leningradu najdeme vedle příslušníků inteligence i dost dělníků, u venkovských souborů inteligence zcela převládá a v ní pak je pozoruhodný podíl zaměstnanců ve zdravotnictví. Tedy tendence, podobná situaci u nás, kdy lékaři a zdravotnický personál dokazují značně větší zájem o umění než např. inteligence technická. Tato skutečnost by jistě stála za hlubší sociologické zkoumání, abychom vysledovali příčiny, které vedou u různých sociálních skupin k větší či menší potřebě umění a zejména k aktivní umělecké činnosti.

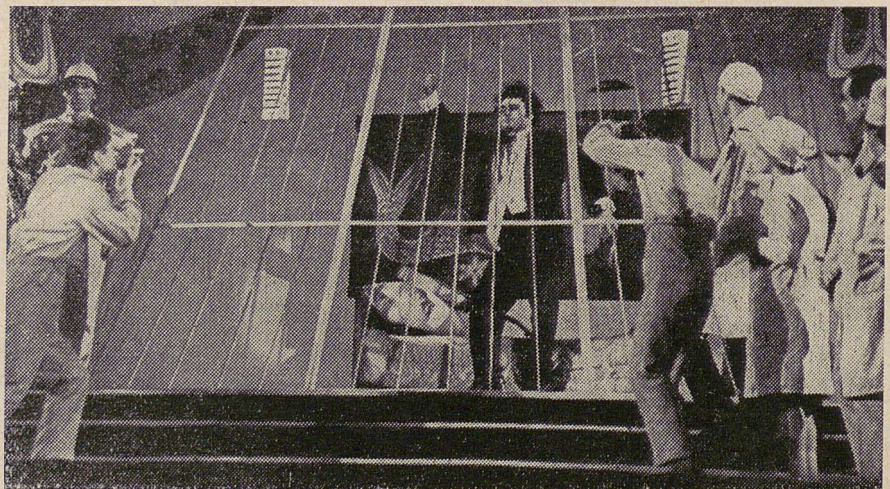
Pokud jde o repertoár lidových divadel, lze zatím pozorovat určitou jednostrannost zaměření. Naprosto nejvíce titulů zaznamenává současná sovětská a klasická ruská dramatika.

Inscenace zahraničních autorů jsou spíše výjimkou a zvláštní místo mezi nimi zaujímá dosud Kohoutova Taková láska, kterou znal snad každý režisér, s nímž jsem hovořil. Ostatní naše dramatická tvorba už je v amatérských kruzích známá málo. Pro ilustraci si uvedme repertoár jednoho z nejlepších, ne-li vůbec nejlepšího souboru lidového divadla z Vyborgu: Bondarenko: Jak se kalila ocel, Vinnikov: Když rozkvete akát, P. Kohout: Taková láska, Zak a Kuzněcov: Dva květy, Šatrov: Jménem revoluce, Čechov: Strýček Váša, Ostrovskij: Ženitba Balzaminova, Arbuzov: Irkutská historie, Korostylov: Věřím ti, Škvarčin: Cizí dítě, Sobolev: Hospodář, Panovová: Bílé noci, Dychovičnyj: Svatební cesta, Štejn: Oceán, Majakovskij: Štěníce, Lermontov: Maškaráda, Razdinskij: 104 stránky lásky.

Jde přirozeně o repertoár za několik let, protože ročně divadlo uvádí ne více než čtyři pět premiér, ale tento repertoár je typickým obrazem usilování lidových divadel. Je třeba říci, že co do kvantity mají lidová divadla z čeho vybírat. Horší už je to s kvalitou současné sovětské dramatiky. Jak příznal v besedě i pracovníci divadelního oddělení ministerstva kultury SSSR, dobrých her je stálý nedostatek a o pravdu vynikající se neobjevila již několik let. Tím více udivuje malý zájem lidových divadel o repertoár zahraniční, zvláště když pro ně nejsou překážkou devizové nároky. [Sovětský svaz dosud nepřistoupil k Bernské konvenci a není tedy vázán mezinárodními dohodami o autorských právech.] Zřejmě to tedy souvisí s mentalitou jejich převážně venkovského obecnstva a jeho zálibami.

Zmínil jsem se již o tom, že v Sovětském svazu existuje přes pět set profesionálních divadel. Je to číslo úctyhodné — a přesto tento počet zcela nestačí, vezmeme-li v úvahu obrovskou rozlohu Sovětského svazu a z toho vyplývající těžkosti dopravní. Proto se narodila myšlenka na využití souborů amatérských, které však neměly ani umělecké, ani finanční a provozní podmínky pro takovou stálou celoroční činnost. Nezbyvalo, než tyto podmínky vytvořit. A to se stalo formou lidových divadel, která dnes doplňují profesionální divadelní síť v oblastech, kam profesionální divadla

Snímky Z. Golubčina z Majakovského Štěníce



nemohou zajišťovat. Ale proč tedy vznikají i ve velkých městech (např. v Moskvě je jich několik)? Tady plní funkci divadel zájezdových a ulehčují tak situaci stálých divadel, která nemohou uspokojit zájem diváků městských, a proto svou zájezdovou činnost musela nutně omezit. Lidová divadla hrají na vlastní scéně jen několik představení do roka, převážná část repríz se přenáší do menších měst. Proto také většinou byla lidová divadla vybavena vlastními autobusy a vším, co je pro zájezdy potřebné. Netřeba však podotýkat, že zřízení lidových divadel bylo projevem velké důvěry v tvořivé schopnosti souborů lidové umělecké tvořivosti a že naopak znamenalo pro lidové umění a růst jeho úrovně velký impuls. Nemohu si na tomto místě odpuště jeden povzdech: I když se také v SSSR setkáváte s projevy podceňování a přezírání amatérského umění, přece jen jde o projevy ojedinělé a výjimečné. Naopak typická je pomoc profesionálů amatérům, pomoc, která

— i když je slušně zaplácena — není projevem touhy po penězích, ale výrazem opravdového vztahu profesionálů k amatérům. Měl jsem pocit naprosté samozřejmosti této pomoci, vyplývající asi z toho, že v Sovětském svazu je dosud profesionální a amatérské umění dvěma větvemi, vyrůstajícími ze společného kmene. A teď přijde ten povzdech: srovnáme si to se situací u nás! Jistě to není třeba čtenářům Amatérské scény rozvádět — znají to sami na své kůži.

Iniciativa k zakládání lidových divadel vznikla v Ruské federaci, která je ostatně největší sovětskou republikou vůbec. Svůj předstih si v této sféře stále udržuje. Jestliže dnes má RSFSR přes dvě stě lidových divadel (na konferenci padla cifra 203), pak do roku 1970 se předpokládá vytvoření lidového divadla v každém okrese.

Uvažoval jsem dlouho o tom, zda bychom tento sovětský příklad měli následovat. Ale došel jsem k přesvědčení, že našim podmínkám neodpoví-

dá. Některé zkušenosti bychom však využít mohli, zejména v místech, kde má dojít ke zrušení profesionálních scén, abychom odstranili přebujelost naší divadelní sítě. A nebylo by i u nás na čase uvažovat o možnostech vysoškolského dálkového studia předních amatérských režisérů, choreografů ap.? Neměli bychom se snad stále znovu pokoušet o navázání zpretrhané kontinuity a povědomí společných úkolů mezi profesionály a amatéry? To nejsou jenom řečnické otázky, ale palčivé problémy našich dnů, pokud nám záleží na dalších osudech a rozvoji společenského jevu, kterému jsme si zvykli říkat lidová umělecká tvořivost. Ano, pokud nám na jejich osudech záleží. Ale mám někdy zoufalý pocit hlasu volajícího na poušti, když o těchto věcech hovořím, protože je u nás příliš mnoho lidí k těmto věcem lhostejných. A lhostejnost je nakonec horší, než otevřený odpor.

(Dokončení příště)
MIROSLAV LANGÁŠEK

pracoval jsem s amatéry

V minulém čísle tohoto časopisu se psalo o československé inscenaci Starosty, kterou jsem režíroval. Na otázku, jak se mi — jako režisérovi z povolání — pracovalo s amatéry, se mi bude doopravdy těžko odpovídat. Já sám jsem si ji během práce na inscenaci Starosty nikdy nekladl. Pracoval jsem zcela normálně jako v profesionálním divadle; ani jsem neměnil své pracovní postupy, ani jinak se nepřizpůsoboval.

Hofmannova hra Starosta je hrou jen se třemi herci. Důležité je rozumět si právě s nimi. A znát je! Myslím, že tyto vnější, ale dost důležité podmínky k cílevědomější práci byly splněny. Známa práci souboru Zeyer již řadu let, i jsem s nimi jako s herci několikrát již pracoval. Navíc všichni tři byli členy někdejšího Studia při Jihočeském divadle. Myslím, že mají dosti vědomostí z oblasti divadelní teorie, a nebyl problém se vzájemně domluvit, protože již byli zvyklí na můj způsob vyjadřování, či chcete-li, na mou divadelní hantýrku. Ale hlavně zvyklí na můj způsob práce. Nejde pochopitelně o žádný mimořádný způsob nebo metodu, jde o specifický přístup toho kterého režiséra.

Domnívám se, že režisér není na zkoušce proto, aby hercům předvedl či předehrál, ale aby herce uvedl v náležité rozpoložení, pro hru potřebné, aby uměl dovést herce do přesné žánrové polohy, dát hře rytmus, a aby dovedl herce k co nejintenzivnějšímu sdělování autorových myšlenek. (Pochopitelně, nic nového pod sluncem, spíše samozřejmost.)

Byl jsem mnohokrát svědkem režírování předehrávací metodou. A často-krát takovou, že režisér má kupodivu velmi přesnou představu a tuto představu a ne jinou se snaží naroubovat do herce. Jde na to tak tvrdě, že pak po jevišti chodí deset i více režisérů v různých osobách, ale v zásadě ne živí lidé. Domnívám se, že předehrávání je škodlivé a kupodivu si myslím,

že je škodlivější u méně zkušeného herce nežli u zkušeného. Zkušený herec totiž nikdy předehrávání nechápe tak, že to musí po vás udělat, ale jako názornou připomínku. Myslím si, že z prostředků režiséřského „hraní“ lze nejspíše akceptovat zkarikování. Umí-li to režisér, předvede herci, jak to dělá on. Ale s metodou předehrávání jako takovou nesouhlasím možná taky proto, že to neumím.

Jako režisér mívám ve zvyku nechtít na herci okamžitý výsledek. A myslím si, že musím mít schopnost měnit svou absolutní představu podle dispozic herce. Před započetím práce s herci musím mít jasnou představu a jasný obrys díla. Tato představa se velmi často mění, protože prochází procesem práce s živým lidským materiálem. Jestliže se tato představa nemění či nerozvíjí, nelze mluvit o tom, že herec tvoří. Neraď proto herci říkám výsledek. Jsem radši, přijde-li na něj sám. Cítím vždy spíš povinnost ne herci přesně určit jednání, ale určit mu k němu přesné impulsy. Tak třeba herečka XY ne a ne se na jevišti rozbrečet... a tu jí někdo poradí: vem si kapesník a utírej si slzy... Jsem přesvědčen, že bude-li jednat ze správného popudu, vezme si ten kapesník možná taky, ale třeba udělá něco ještě daleko přesvědčivějšího, co mne ani nenapadlo, ale hlavně to bude pravdivé a ne nějaká kamufláž.

Musím říci, že jsem na inscenaci Starosty pracoval s lidmi, kteří mne chápali, a navíc si myslím, že by je ani nebyla práce těšila, kdyby nemohli sami tvořit.

K samotnému výsledku představení nemohu pochopitelně hovořit, ale do- soud se mi zdá neuvěřitelný, spočítám-li zkoušky. Já jsem stačil zúčastnit se asi 18-19 zkoušek, oni pak sami zkoušeli asi 4krát. Je to děsivě málo, trochu si připadám, jako že jsme šmírařili, ale víc času nebylo.

Žánr hry taky není nic absolutně daného. Určují ho podle mého názoru

dva lidé: autor a režisér. Starosta je příklad hry, kde má režisér dost vůle k svobodnému výběru žánru od naturalistického až k absurdnímu. Já jsem volil nejkrajnější žánrový extrém: absurditu a grotesku. Za prvé si myslím, že to umožňovalo lépe sdělit myšlenku hry nežli v naturalistickém výkladu, za druhé má hra dost „němec- kých“ lokalit a já chtěl, aby hra působila a něco řekla svým podob- nstvím taky nám, a do třetice jsem počítal se zkušeností interpretů. Všichni tři se totiž podíleli rozhodující mě- rou na inscenaci Zahradní slavnosti. Možná, že by s jinými herci vypadala žánrová poloha hry přeci jenom trochu jinak. S méně zkušenými bych se roz- hodně nepustil do takové herecké sty- lizace či nadsázky.

Jestliže mluvíme o žánru hry jako o absurditě a grotesce s hlubokým spo- lečenským jádrem, pak to neznamena- že takto kategoricky určený žánr byl východiskem v počátečním stadiu zkoušek. Jakýkoliv stylizovaný žánr má pro mne jako pro režiséra jedno velké nebezpečí, že se začne hrát rov- nou stylizace a z jevištních postav mizí základní přirozený impuls k jednání.

Myslím si, že v představení hrají dnes všichni tři představitelé poměrně vyrovnaně (pokud jde o žánrovou po- lohu), a přesto ne všem třem byl tento žánr od začátku vlastní. Nejvíce se v něm cítil doma představitel Nachti- galla A. Bašta. Huml, který hrál Molla, má větší smysl pro realistickou kresbu, a domnívám jsem se, že bude správně vyjít nejdříve z těchto jeho dispozic. Nechával jsem Humla dost dlouho hrát tak, jak on to cítil, vyžadoval jsem na něm z počátku jen konkrétní rytmus jednání a přesný smysl. A myslím si, že Huml sám velmi rychle svou herec- kou inteligencí mnohé vytušil. Zdála se mi tato cesta daleko schůdnější, než na něm chtít od počátku nějakou sty- lizaci, která často končí v nepřirozené křeči či šabloně.

Dalším problémem, nejen v ama-

térské práci, je otázka, co, kdy a v které chvíli od herce vyžadovat. Drobný příklad: řekněme, že existuje herec, a to velmi dobrý herec, ale sem tam někdy se u něho projeví velmi lajdácký jazyk a vady ve výslovnosti, nedá-li si pozor. Péče o jevištní řeč musí být u režiséra průběžná, toť pravda, musí na ni myslet neustále i herec, ale...? Začíná to pochopitelně u čtených zkoušek. Tam ještě není herec v tak absolutním psychologickém rozpoložení a tam je nutné se soustředit krom jiných věcí taky na správnou řeč. Ale copak se nestane, že je hra celkem dobře „načtená“ a herec přijde na scénu jednat už s nějakou akcí a najednou vám tam začnou padat „jihočeské“ intonace a všechny další prohřešky? V takové chvíli však zastávám názor, že je možné na nějakou chvíli všechny tyto nedostatky tolerovat. Já na něm třeba zrovna chci, aby se pořádně vyděsil a vykřikl autorovu větu: *Kriste pane, někdo je za dveřmi!* A co čert nechce, on zrovna na ponejprv vykřikne tak, že to není slyšet a navíc mi říká *Kriste*... Domnívám se, že v takové chvíli je pro mne strašně důležité, aby přirozeně a s co největší přesvědčivostí vykřikl.

Budu-li na něm chtít nejdříve přesnou kvalitu hlásky *i*, soustředí se jeho psychický stav jenom na to a nikdy mi přesvědčivě nevykřikne. Až vykřikne, až najde správný rytmus základního jednání a bude ho mít zafixován, vrátím se zpátky k tomu *i*. Prosím pěkně, aby mi bylo správně rozuměno, tento příklad volím jako skutečně extrémní, v zásadě mi jde o to, že je potřeba, a v amatérské práci asi obzvláště, pracovat postupně a nikoliv překotně najednou. Myslím, že to je jako se stavbou domu: nejdřív postavit základy, pak zdivo a nakonec dům natřít. Je potřeba postupně přecházet od věcí vnitřní herecké práce k vnějším. Ale zase to není potřeba brát absolutně, někdy totiž dobře volený vnější detail má optimální účinek. V Starostovi je spousta opilých scén — herec hraje a hraje. Já vím, že na poznámku: „Uvědomil sis, že v téhle scéně je namazaný tak, že padá pod stůl,“ se skutečně herec začne vrávoravě potácet a bude to falešné. Já potřebuji, aby se třeba ani nehnul, ale opice mu koukala z očí. Podaří-li se herci naplnit požadované jednání bez toho vrávorání, čili bez nějakých vnějších teatrálností, je to

v pořádku, ale co udělat, když to nejde? Já mu zpravidla umožním kousek pohybu, možná, že i zamhouřím obě oči, ale nesmím je zamhouřit na dlouho. Musí to trvat právě jen do té doby, dokud necítím, že by mohlo dojít k fixaci! Musí to být právě jen ta chvíle, která umožní herci rozbít krutý určitých zábran a je vlastně možnou pomůckou, jak to zkusit jinak.

Další věc, která — myslím si — že je u režiséra při práci s amatéry důležitá: nemít ve svém slovníku jen slůvka **ne** nebo **špatně**, ale umět i pochválit drobnost a prohlásit o ní, že je vynikající. Často to přispívá k ohromnému uvolnění herce.

Sepsal jsem tedy hrst dojmů z práce na Starostovi. Znovu chci zdůraznit, že jsem si neuvědomoval zvláštní rozdíl v práci. Jestliže byl nějaký, pak v délce pracovní doby, která je u profesionálních divadel daleko větší. Vše ostatní závisí jen a jen na talentu lidí.

Já se domnívám, že ti tři lidé, které jsem měl, jsou velmi talentovaní a je s nimi možno dosáhnout překvapivých výsledků.

MILAN FRIDRICH

Rakovnická specialita



Jako schopná účinná konfrontace s myšlením a cítěním dneška se ukázala hra Clause Hubalka *Hodina Antigony* v provedení Nového rakovnického divadla (ROH státních orgánů — justice a prokuratury a místního hospodářství). Situace, která dodala Hubalkově adaptaci Sofokla palčivě aktuálnosti, se jmenuje boj lidí proti zákonnému promlčení válečných zločinů.

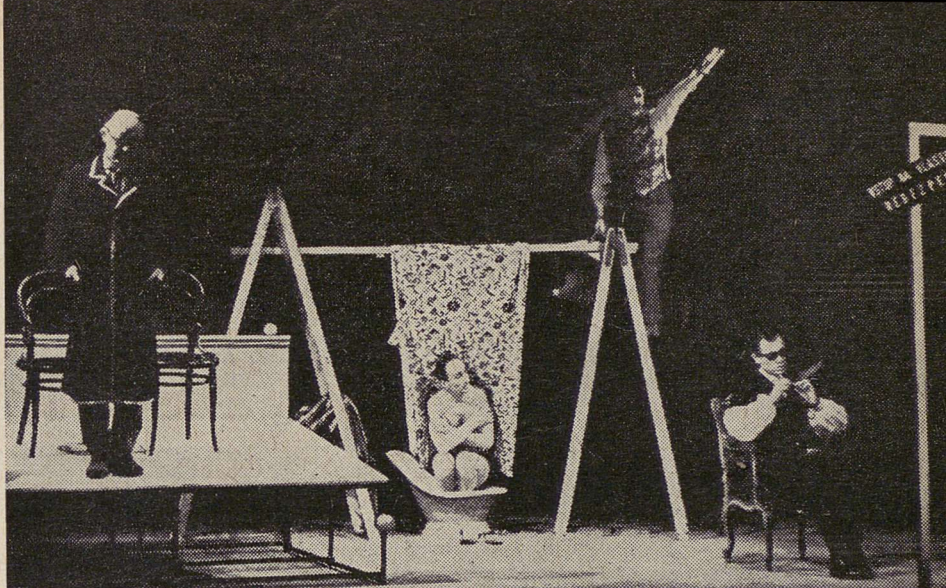
Rakovnický v poctivé snaze o příspěvek tomuto boji dali Hubalkovi dlouhou a intenzivní studijní práci i veliké herecké zkušenosti kolektivu, jemuž v této inscenaci dominují I. Korfová (citově vroucí Antigona se strhujícím závěrem, ale ekonomicky špatně rozvrženými silami a zbytečně tragizující expozicí), Zd. Jakubský (dosahující v roli Haimona maximálního účinku minimálními výrazovými prostředky) a Sl. Cón (dravý Kreón s jediným zranitelným místem — slabostí pro Antigonu; škoda, že ne důsledně dohraný do konce). Temporytmická výstavba představení trpí zbytečnými přestavbami (technický personál v bílých pláštích přestavuje veřejně komplikovanou nábytkovou stavebnici, upoutává divákovu pozornost a tím nechťně tříští celek představení), přetěžkáním první poloviny představení psychologickými pauzami a škodlivým chvatem v uzlových místech druhé části. Přes tyto nedostatky patří inscenace k nejlepším této sezóny celého kraje.

Po úspěšné premiéře na vesnici trpěla repríza v Rakovníku nervozitou překvapující u tak zkušeného kolektivu i technickými nedostatky, způsobenými tím, že soubor mohl jen jednou zkoušet na jevišti. Protože stále nedovedu pochopit už léta se táhnoucí rozpory mezi Cónovou skupinou a rakovnickým Tylem, mohu se jen podívat, proč lidé, kteří nepochybně ochotnické divadlo velice milují, musí zkoušet v kanceláři, když stojí v Rakovníku divadlo, v němž kdysi tak bohatý provoz patří patrně historii. Je to zřejmě rakovnická specialita.

Vůbec neholdám rozvíjet časopiseckou diskusi o tom, proč se v Rakovníce pohádali ochotníci. Ale pokládám za svou povinnost ještě jednou říci: Situace ochotnického divadla vůbec je špatná. Bojuje o holou existenci. Z ochotnické velmoci, jakou kdysi představoval Středočeský kraj, zbyly trosky. Za této situace v Rakovníku, kde jsou všechny předpoklady pro společensky platnou existenci jednotného amatérského divadla, existují (nebo spíše žijou!) dva soubory, navzájem se ignorují, jeden nemá kde zkoušet a druhý nezkouší (nebo málo). Orgánům společenských organizací v Rakovníku je to asi lhostejné. Krajským funkcionářům je to asi lhostejné. Nebo jim to třeba není lhostejné, ale nic pro změnu kritického stavu nedělají, ani na představení se nepřijedou nebo nepřijdou podívat. Tak tohle je tedy ona „péče“ o ochotnické divadlo a jeho „řízení“?

Jiří Beneš

Skři va ni



Pod názvem **ABSURDNÍ KOMEDIE** uvedlo brněnské Divadelní studio J. Skřivana v režii L. Wallezského (vlevo v karikatuře E. Hoffmanna) dvě aktovky Sławomira Mrożka: *Na širém moři* a *Mučednictví Petra Oheye*

a

MrO žek



Perníkové snímky na této stránce jsou z druhé z obou aktovek

Profil brněnského Divadelního studia J. Skřivana se během posledních let vyhranil natolik, že o souboru lze dnes hovořit jako o divadle komedie a parodie. A je zcela logické, že po sérii komedií „historických“ se Skřivanům zachtělo ozkoušet své síly — v samozřejmě snaze nejenom je ozkoušet, ale pokud možno ještě více upevnit — na díle současném.

Aby nová inscenace mohla položit větší nároky jak na soubor, tak na jeho diváky, rozhodnuto podniknout tentokrát exkurs do oblasti absurdního dramatu. A volba padla na Sławomira Mrożka, přesněji řečeno na dvě jeho aktovky — *Na širém moři* (známou též pod názvem *Trosečníci*) a *Mučednictví Petra Oheye* — jež byly zahrnuty do jednoho představení pod společný název **ABSURDNÍ KOMEDIE**.

Spojení právě těchto dvou Mrožkových aktovek je vcelku šťastné: přestože jsou rozdílné způsobem zpracování — prvá z nich je filosofičtější a také





Na hořejším snímku Ředitel cirkusu s Petrem Oheyem (M. Zlatohlávek a E. Vinohradský, které také zachycuje sousední karikatura) v Mučednictví Petra Oheye, na dolejších trojice trosečníků (L. Walletzký, F. Klaška a S. Malena) z aktovky Na širém moři. — Foto O. Pernica, kresby E. Hoffmann



sevrěnější, zatímco druhá zabírá více do šířky — je jim společný motiv lidské svobody, který je v aktovce Na širém moři zpracován formou tragické frašky tří trosečníků, z nichž jeden musí být sněden, aby se zbývajících dva zachránili; v Mučednictví Petra Oheye pak groteskní historií prostého občánka, do jehož domova vtrhnou „věda a politika, umění a byrokracie“ v důsledku toho, že se v jeho koupelně objevil tygr.

V brněnské inscenaci nejde jen o ilustraci Mrožkovy předlohy, o její mechanické přenesení na jeviště: Brněnští nesázejí jenom na působivost textu, ale usilují o to jej domyslet a jevištním projevem umocnit. Celá inscenace je tak poznamenána snahou o nalezení nejadekvátnějšího výrazu pro jednotlivé žánrové polohy a je od začátku do konce prodchnuta radostí z této tvorby.

Režisér L. Walletzký našel pro Mrožkovy postavy jak vhodně odpovídající představitele (sám v první aktovce vel-



mi výraznými rysy vytváří figuru Tlustého), tak šťastně zvolenou míru stylizace; vedle toho hercům napomáhá jednak promyšleným aranžováním (jemuž není na škodu ani úzce omezený prostor 2x2 m velkého praktikáblu, na němž se prakticky odehraje celá první aktovka), jednak — a hlavně — tím, že celé představení naplňuje sérií nápadů, jimiž neustále útočí na diváka. Přitom to nejsou nápadů samoúčelné, nýbrž vždy vyrůstají z dramatikovy myšlenky, již především slouží.

Jeden příklad za všechny: postavu magistrátního úředníka (v Mučednictví) Walletzký rozděluje mezi dva představitele, jejichž monotónní přednes zaznívající v přesně vyladěném souzvuku zvýrazňuje celou tu atmosféru byrokratické mašinérie.

Na celkové koncepci inscenace má zvlášť výrazný podíl scéna A. Vorla: ať už je to nápad s polokruhovou sufitou v první aktovce, kde se kresba mořských vln projekcí proměňuje ve stylizovanou kresbu „moře“ lidských hlavíček, anebo úsporně a přitom velmi funkčně vyřešený interiér obydlí Oheyových v aktovce druhé (pro kterou se trosečnický prám obratem změnil v manželskou ložnici). Také hudba K. Steinmetze zdařile přispívá k práci režie i herců — a plně ji podporuje spolehlivá jevištní technika.

Brněnská inscenace Mrožka má i své rezervy — zejména v závěrech obou aktovek, kde by bylo třeba ještě mnohem přesněji odvážit gradaci — což však na celkovém dojmu z představení mnoho nemění. Uvedení Mrožka vedle toho, že souboru dalo nové cenné zkušenosti, přineslo Skřivanům i další úspěch v jejich tvůrčí práci.

—1.

TELEVIZE kontra AMATÉŘI

Nenašlo se zatím v naší televizi právě mnoho příležitostí uvést na obrazovku amatérské divadelníky, kabaretiéry, zpěváky a další reprezentanty toho odvětví zájmové činnosti, jemuž jsme si zvykli říkat lidová umělecká tvořivost. A pokud se tyto příležitosti přece jen našly, upřímně řečeno nepřinesly mnoho užitku ani televizi, ani amatérům. Zaostřené oko kamery a citlivé ucho mikrofonu nemilosrdně odhalí každé i sebemenší zakolísání a jakákoli nepřesnost naroste na obrazovce a v reproduktoru do několika násobných rozměrů. Není pak divu, že vystoupení těch amatérských kolektivů i jednotlivců, jež z pódia souhlasně přijímáme pro jejich nepředstíranou bezprostřednost, v televizním programu působí většinou ploše a bezvýrazně.

Tím ovšem nechci říci, že by si televize ve vztahu k amatérům měla zachovat naprostou nevšímavost, naopak si myslím, že by televizní studio nemělo být pro amatéry tabu, ovšem jeho brány by měli po mém soudu ztíci ti a jenom ti, u nichž je adjektivum umělecká a substantivum tvořivost zcela na místě (což se snad konec konců netýká jenom amatérů).

Jak se zdá, je dramaturgie Čs. televize — jmenovitě pak vysílání zábavných pořadů — názoru poněkud jiného. Nasvědčuje tomu aspoň seriál, který můžeme na obrazovkách sledovat jednou měsíčně pod názvem HRÁTKY PRO DOSPĚLÉ.

„Nechtěli jsme nic víc a nic méně, než objevovat prostřednictvím obrazovky nové estrádní talenty a stát se jakýmsi estrádně sportovním měsíčníkem, který by diváka pobavil využitím nápadů estrádních nadšenců-amatérů. Zároveň jsme měli v úmyslu nevtíravě propagovat činnost a život našich závodních klubů a řady zájemců, i když neznámých lidí kolem nás. V popředí všeho snažení zůstávala potřeba bavit se a bavit druhé, jak se sluší na opravdové, upřímné hrátky, ve kterých nikdy nesmí být bližní zesměšňováni.“ — Takto formuloval záměry tvůrců pořadu jeden z nich pod šifrou —JK— ve věstníku Československý rozhlas a televize.

Jestliže jsme si přečetli tento úryvek, nemůžeme než ocenit chvalyhodné úmysly televizní dramaturgie i realizátorů Hrátek. Jestliže jsme však stejnou pozornost věnovali také vysílanému seriálu, anebo kterémukoli z jeho pokračování, máme důvodů k chvále podstatně méně. Z citovaného odstavečku zůstalo hlavně u těch úmyslů — namísto nových estrádních talentů se objevili ve většině jen amatéři-nadšenci. A v tom je právě kámen úrazu.

Nemělo by stačit přivádět před televizní kamery lidi sice nadšené a snaživé, ale přes to všechno ve zvoleném oboru — ba dokonce v několika oborech — jenom dilety, bez výraznějších uměleckých ambicí. V televizním seriálu Hrátky pro dospělé se však právě tohle stalo zásadním principem. Podstatou soutěžení je tu vzájemné zápolení pěti vybraných kandidátů ve třech oborech, z nichž zpravidla jakž takž ovládají (a častěji si spíše jen myslí, že ovládají) pouze jeden.

Jestliže lze tento princip akceptovat v různých soutěžích obecně, kde jde o uplatnění především zručnosti, pohotovosti, postřehu a tak podobně a kde může být zdrojem ještě přijatelné zábavy nešikovnost některého ze soutěžících, zdá se mi, že jej nelze tolerovat v disciplínách, které tak nebo onak zasahují do sféry umělecké tvořivosti.

Má-li totiž být zdrojem zábavy někdo, kdo se snaží o nějaký umělecký projev —

ať už herecký, pěvecký, taneční, estrádní anebo jakýkoli jiný — když je k tomu jen minimálně disponován, anebo k tomu nejmenší předpoklady vůbec nemá, je to pak „zábava“ značně problematická, která často zachází až za hranice trapnosti.

Hlavní problém je patrně v tom, že soutěž je vždy tříbořová, zatímco soutěžíci jsou zpravidla „doma“ jen v jednom z těchto oborů: někdo je dejme tomu schopný zpěvák, ale neví si například rady s hereckým projevem, anebo nedokáže při nejlepší vůli na danou melodii zatančit; a pak jsme u obrazovek svědky toho, že soutěžíci v masce Chaplina zcela bezradně přetapávají po jevišti, což je označováno za herecký výkon, anebo zmateně poskakuje sem a tam bez nejmenší stopy po smyslu pro rytmus, což je vydáváno za projev taneční — a to vše, nemluvě už vůbec o ještě křiklavějších případech takzvaného estrádního humoru, kde se bezostyšně prezentuje vyložený nevкус, tedy to vše se zcela vážně hodnotí a klasifikuje přítomnými odborníky v několikaletné porotě.

I když se soutěžíci těmto podmínkám ochotně podrobují a sami se k soutěži přihlašují, mohli by tvůrci seriálu zvážít, jaký výkon je pro televizní obrazovku vhodný a jaký přinese spíše škodu než užitek, a to jak účastníkům soutěže, tak divácké veřejnosti.

Jsou tu přece zkušenosti z proslulého seriálu 10X odpověď, který doznal tak široké obliby právě proto, že se v něm uplatňovali lidé, kteří v amatérsky psovaném oboru něco znali a dovedli, a většinou ne právě málo. Třebaže v případě Hrátek pro dospělé jde o zcela jiný typ seriálu, stálo by jistě za úvahu řídit se při něm obdobnými zásadami.

A nemůže snad být pochyb o tom, že také v jednotlivých oborech amatérské umělecké tvorivosti by se našlo dost lidí, které by bylo možno postavit před kameru i v tomto typu zábavné soutěže, aniž bychom se za ně museli u televizních přijímačů červenat.

J. Vedral

● V Severočeském kraji došlo k sloučení krajského poradního sboru pro divadlo a sekce pro malé jevištní formy. Oba aktivity pracují nyní pod názvem Krajská sekce pro divadelní formy, umělecký přednes a pantomimu při KOS Ústí nad Labem. V krajském metodickém listě komentuje Karel Roubík toto sloučení takto:

Vývoj divadelních forem spíše k tomu, že soubory přestávají pracovat ve vyhraněných žánrech a jejich způsob tvorby se mění podle složení souboru, podle jeho technických možností, okruhu návštěvníků, podle místní potřeby atd. Ukázalo se, že např. přežily ty soubory MJF, které se vyvinuly v celovečerní divadelní formu, jejichž dramaturgický profil se ustálil, pracovní metody dostaly pevný ráz, zkrátka, v nichž se vnitřní život stal ne nepodobný životu v souborech, hrajících tradiční divadlo. Naopak, soubory tradičního divadla se nespokojují jen se studiem vybrané hry, ale podle vzoru některých malých divadel usilují o to stát se i společenským střediskem, které by žilo plným kulturním životem.

Jak je vidět, hlediska se značně sblížila. Je zajímavé, že se snadno domluví mezi sebou dobré soubory tradičního divadla s dobrými soubory malých divadel na vzájemném soužití a při své činnosti nemají problémy se vzájemnou konkurencí...

Dalším argumentem pro sloučení sekcí je skutečnost, že počet aktivních souborů tradičního divadla i malých divadel se stále zmenšuje. Současně se zmenšuje okruh pracovníků, schopných a ochotných trvale spolupracovat v krajských sekcích. Je tedy

MARYŠA V OLOMOUCI

Bezručovo divadlo pracujících ZK ROH Železáren P. Bezruče má za sebou řadu nedávných úspěchů. Svým způsobem (přes diskusní text) objevná inscenace Červených papučí, výborný, i když na Hronově nedoceněný Ostrovského I chyták se spálí, úsměvná inscenace odvážně upravených Veselých paniček, co hra, to zajímavý režijní přístup, pokus o nový výklad, snaha o moderní, současně divadlo, prostě to, co chybí naprostě většině amatérských divadel.

Tím větší zvědavost a očekávání, jak dopadne drama bratří Mrštíků Maryša, které soubor nastudoval k 20. výročí osvobození. Režijní plán a výklad hry se ukazoval zcela správný. Alespoň jak jsme si jej přečetli v programu. Rozbor vycházel z Honzlovy režijní koncepce, z jeho názoru odhalit a především zdůvodnit v Maryše docela obvyklý příběh vyplývající nevyhnutelně ze systému společenských vztahů starého života na vesnici... Škoda, že výsledek neodpovídá ani možnostem a hereckým schopnostem souboru, ani uvažované koncepci. Čtyři hlavní postavy byly poznamenány zcela odlišným způsobem herecké práce, přičemž vyložené expresivní herectví bezesporu nadané představitelky Maryši už od začátku nedávalo předpoklad pro vývoj titulní role. Málo prokreslené a trochu jednostranné postavy Lízala a Vávry, u kterých nejde přece jen o záporné typy, naopak spíše o bohaté chudáky, na kterých celý společenský řád vesnice zanechal velmi výrazné stopy, zcela odlišně pojatý Francěk, zajímavý ve svém stríděm a civilním projevu, zcela černá Lízalka (zlá, jak už víc ani člověk být nemůže), nevhodně obsazené nebo spíš režijně opomenuté vedlejší, ale ne nedůležité postavy (Rozárka, Strouhalka, Horačka) — a máme obraz výsledku inscenace, která nemohla uspokojit. Ani taková práce s komparesem, hlavně v 1. obraze, by se u souboru tohoto druhu neměla objevit a jistě nešťastné poznamenala atmosféru celé inscenace.

I na tomto představení jsem si ověřil soustavně získávaný poznatek z ochotnických inscenací, nad kterým by se měli režiséři vážně zamýšlet a který je nepochybně dost důležitým činitelem pro atmosféru, průběh i výsledek hry. Ochotníci herci jsou už od vstupu na jeviště jakoby poznamenáni osudem a událostmi, které jejich postavy teprve čekají, nejdou krok za krokem ke krizi, k očistění. Jakoby viděl napřed v křišťálové kouli svůj další vývoj. Maryša v prvním obraze přijde a divák nevidí mladé, zdravé slovácké děvče, ale ženu už od začátku v jakémsi střehu, v předtuše něčeho děsivého, co ji čeká. A co pak stačí dělat dál, jak reagovat na to, co přijde (a je toho přece tolik), když už se v úvodu vydává téměř ze všeho? Podobně i Vávra. Ale to není jen problém Bezručovců.

Je jistě dobře, že se soubor pokusil vyporádat opět s jiným druhem hry. V rámci současně úrovně i tzv. lepších amatérských kolektivů rozhodně ne nejhůř. Má řadu zkušených herců, dobré podmínky pro práci a ví, co chce. Maryša rozhodně tedy není prohrou, ale výzvou a zamyšlením nad zodpovědností k sobě i k divákovi, nad úkoly, které má soubor těchto kvalit před sebou. Ostatně na Maryše pracuje dál!

J. Sindelář



Olomoucké Divadlo pracujících ZK Železáren Petra Bezruče uvedlo hru bratří Mrštíků Maryša. V titulní roli J. Bělášková, snímky K. Konečný



v dané situaci potřebné soustředit pro práci ve sloučené sekci všechny ty, kteří i dnes vytrvali ve svém zájmu o osudy amatérského divadla. Sloučení znamená zjednodušení i ve styku s jednotlivými okresy, kde většinou již pracují společné sekce pro divadelní formy.



Jak se chodí za holkama

Pod tímto názvem uvedlo pražské Inklemo premiéru svého třetího pořadu, tentokrát jako odpolední host Divadla Na zábradlí. Autor a režisér Václav Bárta vytvořil v porovnání s oběma předchozími pořady představení textově i jevištně sevršenější, myšlenkově hlubší, filosofující, představení, které — odečteme-li premiérovou nervozitu a přičteme-li změny k lepšímu, jichž se každému inklemáckému pořadu s počtem repríz dostává — má všechny předpoklady, aby se stalo tím nejlepším, co se dá v tomto žánru malých jevištních forem vidět.

Po herecké stránce je zde prokazatelný další růst celého kolektivu, který je dnes velmi vyrovnaný, herecky zkušenější. Potěšitelná je i vysoká úroveň jevištní mluvy. Režie tentokrát dbá na přísné pohybové aranžmá, herci se nepřekrývají. Přitom si Inklemo stále zachovává to, co pro ně bylo vždycky typické: upřímnost, bezprostřednost a individuální osobitost každého interpreta.

Méně šťastnou kapitolu v životě tohoto souboru představuje skutečnost, že tento kolektiv je známý spíše mimo Prahu. Ke škodě pražských diváků nemá soubor svou scénu, takže vlastně i v Praze vystupuje spíše pohostinsky. Je takto zba-ven nejen možnosti mít svůj stálý okruh návštěvníků, ale i možnosti vychovávat v tom nejlepším slova smyslu, vezmeme-li v úvahu, že hraje hlavně pro mladé. Zdá se, že naše péče o lidovou uměleckou tvořivost má v tomto případě (a nejen v tomto, ve stejné situaci je v Praze i další špičkový soubor, Takzvané divadlo poezie VUS) poněkud platonický charakter. Zatímco začínajícím souborům dostává se přízně někdy až nešetrně — Experimentální dramatické studio při Obvodním kulturním domě Praha 1 — nejde se žádná instituce nebo kompetentní činitel, který by konkrétním činem pomohl řešit tuto situaci souboru, který by si to nepochybně zasloužil.

● Rada MěstNV v Čes. Budějovicích udělila čestné uznání divadelnímu souboru J. Zeyer za vynikající úspěchy v r. 1964.

● Přes stovku ochotníků jindřichohradeckého okresu se sešlo na schůzce, nazvané „Jak se to dělá“. Mluvílo se o práci v souborech MJF. Vysoké procento účastníků tvořili zástupci mládežnických souborů.

● V Kloboukách u Brna uspořádali začátkem dubna již tradiční divadelní přehlídku, kde se v týdenním programu objevily i dvě hry pro děti.

● V chrudimském okrese pracuje 19 divadelních kroužků na školách.

● Pražští ochotníci pořádají v rámci svého Divadelního klubu zajímavé večery, na kterých hovoří přední osobnosti našeho divadelního života, promítají se divadelní filmy apod. Škoda, že ochotníci věnují těmto akcím malou pozornost.

● Od 10. dubna do 1. května se konal letošní ročník populárního Hodkovického jara za účasti souborů z Turnova (Idiotka), Hodkovic nad Mohelkou (Deset malých černoušků), Hrádku nad Nisou (Charleyova teta) a Hejnic (Mordová rokle). Patronát převzala jako každoročně rada ONV.

Headline tvorby

Soubor JKP v Jičíně hraje hru F. Pálky Velká hodina. Autor, který delší dobu žil v okolí Jičína a dnes působí v Berlíně jako herec v Divadle Maxima Gorkého, se tu znovu setkává s lidmi, které znal, s prostředím, k němuž má velmi blízko. Jičínský soubor zavrhl osvědčenou cestu vybrat si předem zaručený titul, a dal se na cestu neschůdnější, uvést hru novou, s mnoha autorskými i uměleckými problémy. Amatérské divadlo má velké možnosti v oblasti experimentu, objevování nových hodnot právě proto, že není závislé na provozních potížích stálých divadel. Soubor se tu však dostává do nové situace, kdy nejde jen o sdělení hodnot prověřených, jakou je třeba Maryša či Zkrocení zlé ženy. Musí sám dotvářet text, umělecky ho zdůvodňovat.

Pálkova hra si bere téma vysloveně aktuální. Otázky manželského soužití, lidských milostných vztahů. Na divácích je jasné patrné, že to jsou věci, které je zajímají, přímo se jich dotýkají. Pálkova podoba hry je však zatím syrový materiál postřehů, situací, které čekají na své hlubší umělecké zdůvodnění, dramatické zpracování. Jednání postav, řešení konfliktů se děje jaksi shora, diktováno obecně platnými mravními zásadami, chybí však jejich dokazání v umělecké rovině hry. Mám na mysli scény vyřešení celého problému (scéna soudu, příchod přísedícího od soudu, naivní řešení ideálního očekávání velké hodiny u paní Horákové aj.) s odhalením vzájemných příčin špatných vztahů lidí, jinými slovy — společenské zázemí konfliktů. Autor před nás staví vnějšíkově charakterizovaný obraz pana Artura Lebedy, o němž se dozvíme jen z vnějšího chování, že je hochštapler a donchuán. Vztah mezi Annou a Marcelou je také řešen na základě vnější charakteristiky, paní Anna je mírná, slušná žena, Marcela povrchní, fintivá koketa. Připadá mi to, jako by hra byla sestavena z vnějších charakteristik osob, které zamíchány dohromady dají nám určitý příběh; autor však své myšlenky, hodnotící závěry musí vyvodit z dramatického jednání i konfliktu mezi postavami.

Tím je soubor postaven do složité si-

tuace. Herci mají před sebou schémata, která mají naplnit životem. A tady se ukazuje možnost skutečně tvůrčí práce na textu, jeho úpravách a jevištním prohloubení. Postava Anny Horákové, kterou hraje Naděžda Maštálková, je skutečně příkladem tvůrčí herecké práce. Herečka hledá tvůrčí možnosti v podtextu, odhaluje nové vztahy k dalším postavám. Používá civilních, přesvědčivých prostředků. Naproti tomu řada herců podléhá zákonitě schématu své postavy, zejména Marcela Dubská a někdy i Artur Lebeda. Příčina tkví v tom, že tito herci (a s nimi představitelka domovnice) nasadili vnější charakterizační prostředky, nadsazené gesto, a tím ještě víc podtrhli schéma postavy.

Režisér dr. Měšťan zasahoval do textu hry zejména v 5. obraze (soudu), který dopsal a zaktualizoval vzhledem k dnešní právní normě; avšak ani touto cestou se nepodařilo vytvořit strunný dramatický konflikt. Jeho zásluhou je, že představení má spád, určitý tvar. Uvěst na jeviště novou hru, dosud neprovedenou, znamená změnit i metodu studia hry, zbavit se běžné praktiky ilustrace daného textu. Jedná se o tu hodinu tvorby, kdy si soubor uvědomí základ dramatického střetnutí, slabiny jednání postav a jejich konfliktů, otázky pravdivosti. K těmto věcem je třeba svou pozornost dlouho soustředit a najít cesty, jak tvůrčími postupy vtisknout hře skutečnou dramatickou tvář. Inscenace je podle mého soudu v polovině práce. Dosavadní fáze inscenace prokázala nutnost přepracování mnoha míst hry, ukázala také cestu, jak to udělat. Nejde o to, aby teď soubor a autor udělali za vším spokojenou tečku.

Petr Průša

● V únoru zemřel náhle v Klatovech vedoucí pracovník Stálé divadelní scény, člen krajských porot a krajského poradního sboru pro divadlo, nadšený ochotnický pracovník a scénograf Josef Svoboda.

● Opakujeme termíny nejdůležitějších přehlídek amatérského divadla: Krnov — 8.—15. května, Spišská Nová Ves — 25.—30. června, Hronov — 8.—15. srpna.

Na hořejším snímku N. Maštálková a Z. Šindler v Pálkově hře Velká hodina

● Upozorňujeme amatérské scénografy na novou edici Scénografického ústavu — Informační listy. Jsou to čtyřstránkové listy doplněné kresbami a fotografiemi, které v jednotlivých číslech zpracovávají vybraná témata scénografické práce. Vycházejí v měsíčních intervalech desetkrát za rok. Obsahem jsou jednotlivá čísla zaměřena na použití nových materiálů a technologii jejich zpracování a snaží se přístupnou formou čtenáři poskytnout veškeré rady a návody, jak a kde vybrané novinky používat, jak s nimi pracovat, kde a za jakou cenu je lze nakoupit. Informační listy jsou jakousi praktickou kuchařkou našich scénografů a mohou jim dobře pomoci při kaširování, zhotovování kostýmů, rekvizit, maskování i v oblasti jevištní techniky. Mohou také posloužit při školení souborů jako odborné texty nebo skriptu.

Z titulů prvního ročníku vyšly nebo jsou připraveny k tisku: Dehtová barviva v divadelní malírně, Barvení scénického textilu v lázni, Přehled lepidel, Modelovací hmota z práškového polyvinylchloridu, Barvení kasilonových trikotů, Denní fluorescenční barvy (se vzorníkem), Tisk papírovou šablonou, Imitace koruny stromu-listů a jehličí, Vlaseňkářská hlava a Imitace kmene a větví stromu.

V prvním Informačním listu je uveden sortiment dostupných dehtových (anilínových) barviv i návod, jak s nimi správně pracovat. Autor listu se snaží dát čtenáři podrobný návod, jak správně připravit barevné roztočky ve správné koncentraci, vhodné např. pro malování transparentních prosktů, opon atp. Ze zkušenosti je známo, že používání dehtových barviv přináší často špatné výsledky vyplývající z neznalosti vlastností barev i základů technologie práce s nimi. Podobný cíl sledují Informační listy č. 2 a 6, kde jsou popsány správné, avšak jednoduché způsoby barvení textilií nebo krepilonových trikotů. Čtenář tak má možnost v denní praxi barvit textilie stejně dobře, jako je tomu v odborných barvířských závodech. Pro spojování nejrozličnějších druhů materiálů, ze kterých zhotovujeme výpravu hry, byl zpracován přehled lepidel pro jednotlivé skupiny materiálů. Odstraníme tak některé nedostatky, kdy pro spojování, např. plastických hmot, byla často použita lepidla, která nemohla zajistit trvalý a kvalitní spoj. Celý přehled lepidel je zpracován v tabulkách, kde jednoduchým způsobem vyhledáme spojované materiály i náležitý druh lepidla. V dalším čísle Informačních listů se čtenář seznámí s denními svítivými barvami i způsobem jejich použití. Tyto pigmenty jsou v poslední době hodně vyhledávány při realizaci tzv. černého divadla; často se však s nimi pracuje nevhodným způsobem a očekávaný výsledek se nedostaví. Hodně je také v divadlech rozšířeno používání modelovací hmoty, známé pod obchodním označením Modurit nebo Modelit. Je to materiál nový, dobrých vlastností, avšak s omezenou životností (plasticitou). Zpravidla tato hmota vydrží ve tvárném stavu maximálně 4 týdny. Informační list č. 5 obsahuje návod, jak si tuto modelovací hmotu připravit z domácích surovin, v divadelních podmínkách a v takovém množství, které zajistí neustálou tvárnost. Také v dalších informačních listech najde amatérský scénograf cenné podněty pro svoji činnost.

Novou edici lze objednat ve scénografickém ústavu, Praha 3 — Vinohrady, Vinohradská 117, tel. 278441—3. Předplatné pro 10 čísel (1 ročník) činí 30,— Kčs. Jednotlivá čísla jsou neprodejná. V. M.

Nová knížka, která vyšla v nakladatelství Orbis, je něčím zcela neobvyklým v dějinách ochotnického hnutí. Její autor Jiří Beneš se pokouší postihnout v ní vývojovou cestu amatérského divadla od osvobození až do nedávných let. Neobvyklost plyne z toho, že v rámci celého divadelnictví je to prakticky ojedinělá práce, která velmi odpovědně a kriticky přehlíží období plné změn, kvasu, ale také úspěchů a omylů. Je trochu paradoxem (na druhé straně je to však situace pro naše divadlo charakteristická), že tento historický pohled se týká právě divadla amatérského. Myslím, že Benešova knížka má a hlavně bude mít význam pro celé naše divadelnictví a jeho historii. Není to nadsázka, protože v oblasti amatérského divadla bylo všechno to, co se dělo v profesionálním divadle, mnohdy přivedeno k absurditě. Mám na mysli záležitosti jak organizační, tak i umělecké. Historie amatérského divadla se tedy stala jakýmsi obrazem celého našeho divadelnictví v uplynulých 20 letech. Mimo to pochopitelně zůstává mnoho specifického a kladem této práce je úporná snaha autora objevit ty rysy divadelního amatérismu, které ukazují cestu dalšího vývoje. V tomto smyslu je Benešovo stanovisko velmi optimistické, neboť dochází k závěru, že vývoj možný je i ve velmi vyvinuté společnosti — za komunismu. Beneš tu také shrnuje alespoň základní rysy smyslu uměleckého amatérismu. Cenné je pak, že nejde o optimistickou spekulaci, ale závěry vyplývají ze solidního rozboru dvacetiletého vývoje. Je nesmírně dobře, že tato knížka přišla právě nyní, kdy řešení celé rozsáhlé problematiky uměleckého amatérismu přezrává a komplexní řešení je nezbytné, nemá-li opět dojít k nemilým omylům.

Tolik k významu knížky. Způsob zpracování Včerejška, dneška a zítřka ochotnického divadla má dva základní rysy. Je to především práce historika s dochovaným materiálem. Jednak práce pamětníka, který onen 20letý úsek sám prožil ve středu ochotnického dění. K obojím má Jiří Beneš dobré předpoklady. Jednak je sám zkušený amatérský režisér, jednak je dlouholetým předsedou Ústředního poradního sboru pro divadlo, byl členem řady ústředních porot a konečně pracuje jako šéfredaktor tohoto časopisu (dříve Ochotnické divadlo), který letos vychází již v jedenáctém ročníku. Měl tak k dispozici rozsáhlý materiál, z něhož mohla celá práce vzniknout. Jestliže si Jiří Beneš vzal před sebe úkol informovat o hlavních fázích vývoje amatérského divadla od osvobození do r. 1963, pak jistě svůj úkol splnil víc než čestně. To potvrdí po přečtení jeho práce všichni, kdo v ochotnickém divadle v tomto období pracovali. Obsahově si Jiří Beneš všímá základních

VČEREJŠEK DNEŠEK A ZÍTŘEK ochotnického DIVADLA

etap ve vývoji amatérského divadla ve zkoumaném období. Vychází z pookupačního nadšení, podrobně se zabývá a hodnotí (snad poprvé u nás) Soběslavský plán, jeho kladné i záporné rysy, všímá si omylů, k nimž došlo při výkladu jednotnosti profesionálního a amatérského divadla, jak se to projevilo v prvním divadelním zákoně. Rozebírá velmi seriózně období schematismu a zjednodušujících názorů na umění vůbec a amatérské divadlo zvlášť — pracuje tu s konkrétními materiály přehlídek i s publikovanými názory v této době. Ve středu jeho zájmu je otázka soutěžení, zvláštní kapitola je tu věnována soutěži vesnických souborů a soutěži v hrách pro děti a mládež. Všimá si období rozvoje a přeceňování ochotnického divadla v padesátých letech. Samostatné kapitoly jsou věnovány problematice mládeže a nástupu malých jevištních forem v šedesátých letech. Práci pak končí kronikami let 1961 a 1962. V závěru pak se pokouší o formulování smyslu amatérské divadelní činnosti z několika základních aspektů. V knížce najdeme i historii poválečných Hronovů, Písků, čtyř národních přehlídek a řadu dalších souborně zachycených materiálů.

Navíc se ukazuje, že Benešova knížka otevírá celé oblasti volající po hlubším a soustavnějším zpracování, apeluje na nutnost seriózního výzkumu této významné mimopracovní činnosti našich občanů a volá po jejím vědeckém organizování a řízení.

Na závěr jenom malou poznámku. Benešova knížka Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla vyšla v nákladu toliko 800 výtisků. Myslím, že je to směšně málo. Vždyť tato ojedinělá informace o historii ochotnického divadla poválečných let se stane nutným studijním materiálem každého divadelního amatéra.

Zd. Kokta

Máj, Praha: Pět javajských noží

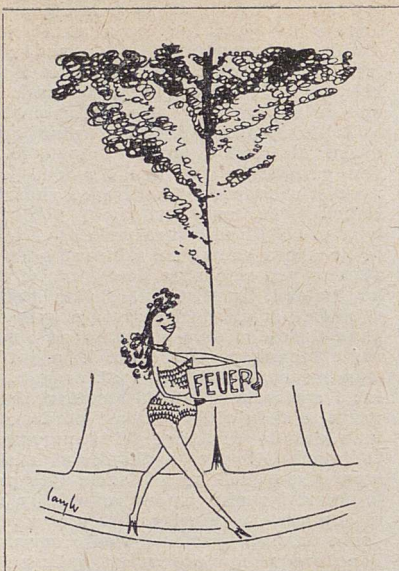


Tatrovka, Praha: Princezna Pampeliška

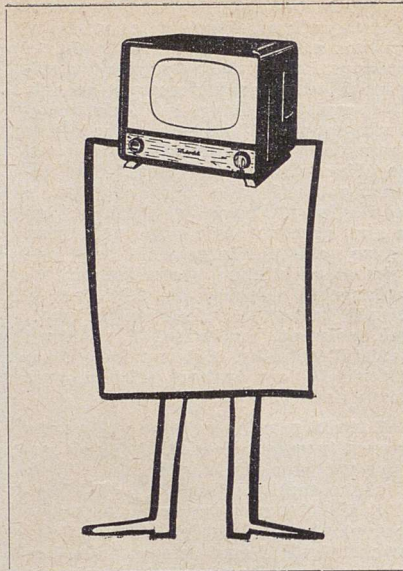




Na titulu Pernicovy záběry z Mrožkovy aktovky Na širém moři v provedení Divadelního studia J. Skřivana z Brna



Z cizího humoru



V. Pechar

Z OBSAHU

Julie Charvátová: Poezie života	1
Miloš Smetana: Jaký rozpor?	2
Miroslav Etzler: Specifika ochotnické dramaturgie	5
Jaroslav Vedral: A musím na AMU...	9
KRIZE MALÝCH FOREM?	11
Martin Šíma: Dokud tohle trvá	13
Miroslav Langášek: Kde chodí ministr na přehlídce	15
Milan Fridrich: Pracoval jsem s amatéry	17
Jiří Beneš: Rakovnická specialita	18
KRITIKY	19—22

amatérská scéna

ročník II (Ochotnické divadlo, ročník XI), číslo 5, květen 1965

Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce Amatérské scény a Repertoáru malé scény: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek, Marie Vašínková — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Fliček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Walletzky — Grafická úprava Valdemar Ungermann — Technická redaktorka: Jana Zubíková — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 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 doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem března 1965.

F-14*50247

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1965

LITVÍNOVSKÝ SEMINÁŘ

Ve dnech 13. a 14. března konal se v Litvínově krajský seminář zabývající se problematikou malých jevištních forem, zvláště pak divadel poezie. Dobře připravená akce zahrnovala i praktické ukázky — dvě představení Docela malého divadla i jakýsi text-apel, ve kterém členové různých souborů přednesli texty ze svých programů.

Dvě představení Docela malého divadla byla vybrána velmi příhodně. Pořad téměř kabaretního charakteru, Prachy fuč — koně v talónu, sestavený z americké lidové poezie, dal podnět k diskusi o tom, jak inscenovat lidovou poezii. Představení bylo natolik sporné, že tuto diskusi mohlo pouze rozproudit. Zdá se, že inscenace je příliš ovlivněna předchozím pořadem z francouzské lidové poezie, Bon jour, amour, a že prostředky, které poezii francouzské byly adekvátní, neodpovídají charakteru (alespoň v tomto výběru textů) lidové poezie americké.

Pořad Podivná stráž, sestavený převážně z poezie Walta Whitmana, byl čistým divadlem poezie. Ve své podstatě byl méně diskusní, protože zde vycházela inscenace citlivě z charakteru básni. Chyběla zde však větší prostota přednesu některých textů, zejména básní epických, které nebyly vyprávěny, ale hrány (byť pouze v přednesu) a monumentálních básní vzrůsného patosu, které v litvínovském pojetí vyzněly příliš dramaticky. Na dobrém představení

má v neposlední řadě zásluhu i výtvarná část inscenace (kostýmy, světla) a aktualizující způsob montáže (zařazení veršů G. Gorsa, A. Ginsberga, L. Ferlinghettiho, F. G. Lorcy). Škoda, že toto představení bylo hráno v závěru akce, kdy značná část účastníků semináře již odjížděla, protože stejně jako první program Litvínovských by bylo velmi vítaným přínosem pro diskusi.

Seminární diskuse se zabývala příliš mnoha problémy, které ve dvou hodinách neměly naději, že by mohly být řešeny. Vedle diskuse o problémech uměleckých, vycházejících z úvodního představení Docela malého divadla (diskuse, která, byť vycházela z konkrétních dílčích problémů, dávala možnost abstrahovat a tedy i zobecňovat, což mohlo být pro účastníky semináře přínosem), hovořilo se i o otázkách charakteru spíše organizačního.

Stálo by za úvahu, zda by příští seminář, těšící se velkému zájmu, neměl být věnován řešení pouze několika předem vymezených témat, z nichž otázky uměleckého charakteru by mohly být řešeny za aktivního přispění souboru předvádějícího např. některé sporné pasáže již zhlédnutého programu. Aktivitu krajského poradního sboru je nutno uvítat v naději, že tento zájem bude systematický. Uznání pak zasluhuje i práce pořadatelů, z nichž na předním místě jmenujeme členy Docela malého divadla. v

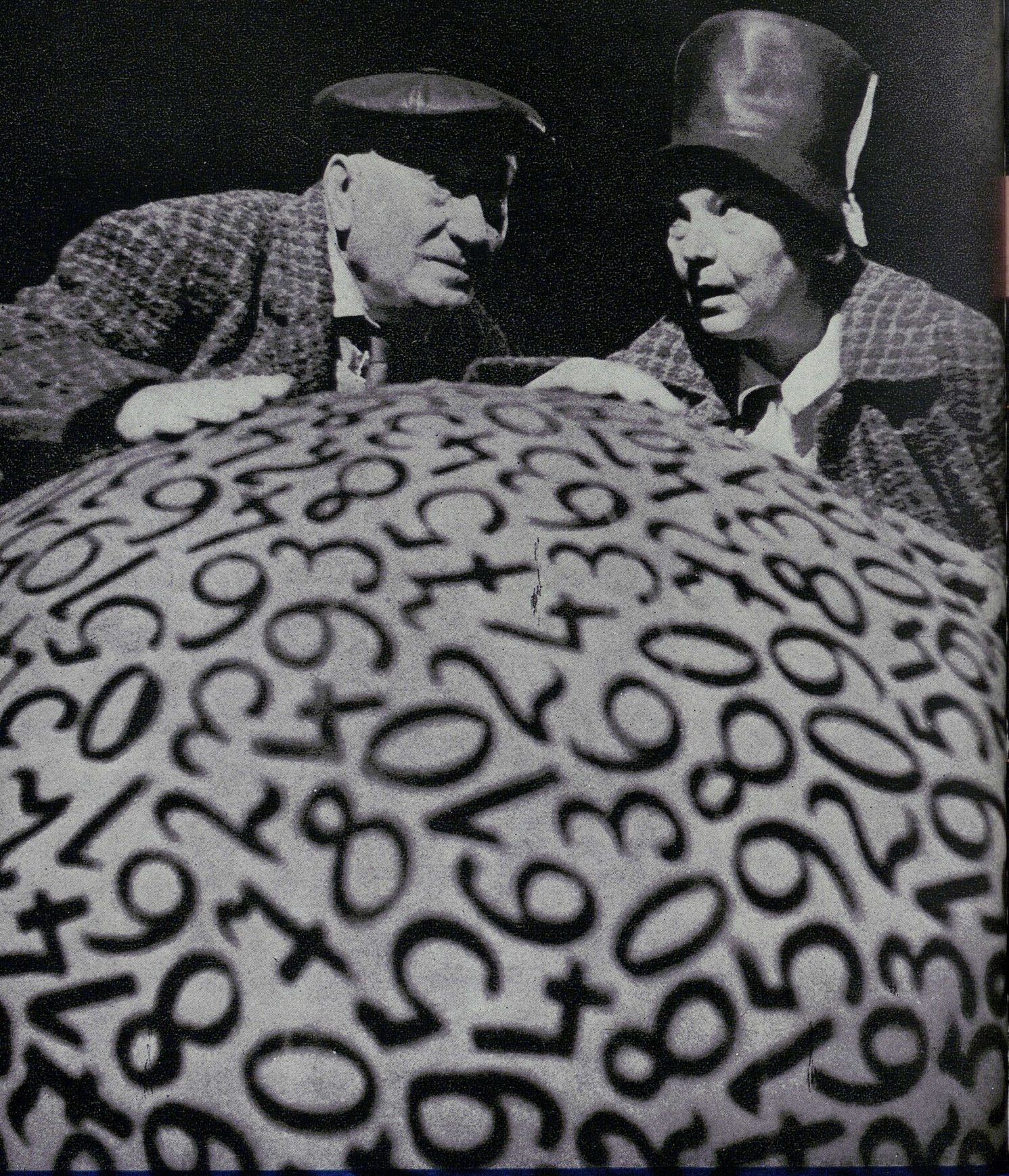
Prečítajte si v 4. čísle Umeleckého slova

Stagnácia súborov malých foriem aj na Slovensku vyvoláva otázky. Ivan Verner sa usiluje odpovedať na príčiny tohto stavu predovšetkým citovaním našich popredných odborných pracovníkov v tomto druhu scénického umenia. Na problémy súčasného stavu v repertoári amatérskych súborov poukazuje Rudolf Thrun. Jeho uzávery dopĺňujú aj prehľady súčasného repertoáru z piatich rozličných okresov. Karvašova Veľká parochňa vyvolala veľký záujem nielen medzi profesionálnymi divadelníkmi, ale aj medzi amatérmi (hoci sa ju zatiaľ nepokúsil žiaden amatérsky súbor inscenovať). M. M. Dedinský s veľkou odbornou znalosťou rozoberá túto hru a radí ju medzi jednu z najlepších Karvašových hier. V Umeleckom slove sa rozvíja diskusia o recitácii s ohľadom na školské prax. V tomto čísle Juraj Koutun, C. sc. odpovedá učiteľom slo-

venčiny na otázky výberu textov vhodných na prednášanie. V pravidelnom kútiku ABC o umeleckom prednese sa rozoberá technika prednesu a v jazykovom kútiku sú poznámky k návrhu na úpravu slovenského pravopisu. Divadelníci a recitátori si istotne prečítajú článok o vzťahu herca a recitátora. Aktuálnymi otázkami STM sa zaoberá Drahomír Hausner a hľadá nové progresívne prvky v prehliadkach súborov ozbrojených zložiek. Pohľady do zahraničia sú venované súčasným problémom amatérského divadla v Anglicku. Okrem toho sú v čísle ukážky z tvorby mladých autorov, ukážka z pásma Jozefa Boba k 20. výročiu oslobodenia pod názvom Volanie s ozvenou, zprávy zo života súborov, oznamy o nových hrách a pokračovanie literárno-divadelnej súťaže, v ktorej okrem iného možno vyhrať deväťdňový zájazd na Balaton. -č-



ABSURDNÍ KOMEDIE nazval Leonard Wallezský inscenaci dvou akto-
vek Slavomíra Mrožka, které nastudoval s brněnským Divadelním
studiem Josefa Skřivana. Na hořejších snímcích M. Zlatohlávek (Re-
ditel cirkusu), T. Lysický, F. Palčík (Lidé z magistrátu), E. Vinohrad-
ský (Petr Ohej) a Z. Wallezský (Šéf diplomatického protokolu)
v Mučednictví Petra Oheje; na dolejších snímcích L. Wallezský,
F. Kláška a S. Malena jako Tlustý, Prostřední a Malý trosečník
v aktovce Na šířím moři. Fotografoval Oldřich Perníček



Bratři Čapkové: Ze života hmyzu. Inscenace činohry Národního divadla, foto Svoboda