

amatérská scéna



AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK I

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK X

ČÍSLO 11
LISTOPAD 1964



Hana Maciuchová v roli Becky v Renčově adaptaci Twainova Toma Sawyera. Záběr Miloše Stránského z hronovského představení olomouckého Studia

amatérská scéna

ČÍSLO 11 / 1964

Z OBSAHU

Jaroslav Černý: 34. Jiráskův Hronov a kritéria amatérského divadla	2
Zdeněk Kokta: Logický dokument vývoje	4
Antonín Bašta: Na lavici obžalovaných režisérů Zahradní slavnosti	5
Mluvili jsme o Hronovu s Jiřím Svobodou a Milanem Fridrichem	6
Jindřich Nebeský: Setkání	9
Věra Kudrnová: Groteskní realita	10
Jiří Slavíček: Není se čemu smát?	12
Jan Keller: Nekonenční úvahy	13
MEZINÁRODNÍ ANKETA	15
Ladislava Vičarová: 180 000: 60	17
BERTOLT BRECHT: Ó TEMPORA! Ó MORES! aneb DOMÁCÍ UČITEL	19
Pavel Grym: O muzikálu přímo od pramene	21
Jiří Fliček: Jak jsem hledal pro náš soubor hru	22
Vladimír Justl: . . . že trochu poezie	23

V Repertoáru malé scény č. 10 najdete pořad Ivana Vyskočila a spol. POSLEDNÍ DEN, který hraje pražská REDUTA, dialog Ilse Aichingerové Belvedere a řadu písniček našich i zahraničních autorů.



ZA GERŽOU!

Dne 7. září tohoto roku zemřel Jožka Gerža, jeden z našich nejlepších amatérských režisérů...

Soudruh Josef Gerža se narodil roku 1912 v Třebíči jako syn obuvníka. Po maturitě na třebíčském gymnasiu získal aprobaci odborného učitele a vyučoval na různých školách třebíčského okresu.

Již během války zajímal se intenzivně o divadlo a soukromým studiem se připravoval ke své pozdější divadelní činnosti.

Po osvobození sdružil kolem sebe skupinku členů ČSM, se kterou nastudoval několik her pro mládež. V nejúspěšnější z nich — O Slunečníku, Měsíčníku a Větrníku — poprvé hrála nynější členka Státního divadla v Brně H. Kružíková. Později přešla svazácká skupinka do tehdejší Sokolské scény a vytvořila mladý soubor, který nabyl časem v Sokolské scéně rozhodně převahy. V letech 1946 — 1952 režíroval Gerža mimo jiné tyto úspěšné inscenace: Fuente Ovejuna, Jeho urozenost pan Měšťák, Začínáme žít, Nebe na zemi, Dívka s bílými vlasy, Večer tříkrálový, Mladá garda. Roku 1953 přešla scéna jako Dramatické studio do UP závodů v Třebíči. Pod režijním vedením J. Gerži začínali svou divadelní dráhu pozdější profesionální herci Luboš Vidlák, Leopold Franc, Karel Nováček, Zdeněk Braunschläger, Dagmar Pušová, Milan Riehs a Karel Pospíšil. Po roce 1953 dosáhlo Dramatické studio svého uměleckého vrcholu zvláště

inscenacemi Othella, Lesní panny, Bouře, Balady z hadrů, Bílé nemoci, Caesara. Objevná Geržova inscenace Čapkova Loupežníka byla roku 1956 odměněna první cenou na XXVI. Jiráskově Hronovu. Následovaly další úspěšné inscenace Lakomec, Hrátek s čertem, Pygmaliona, Zkrocení zlé ženy a četné divadelní zájezdy, z nichž nejvýznamnější byl zájezd k českým krajanům do Vídně.

Roku 1958 ztratilo Divadelní studio svoji dosavadní budovu a stalo se souborem Domu osvěty v Třebíči. J. Gerža vstoupil o rok později do divadelního kroužku při Závodním klubu ZGK v Třebíči, kde inscenoval Strakonického dudáka, Trojany, Jeho urozenost pana Měšťáka, Labyrint srdce, Svatbu snatkového podvodníka, Irkutskou historii, Slaměný klobouk, Past a Těžkou Barboru.

Josef Gerža byl režisérem, s jakým se setkáváme na ochotnických scénách jen zcela výjimečně. Měl neobyčejný smysl pro jemné odstínění lyrických nálad a poetickou barevnost scény. Protože měl rád mladé lidi a rozuměl jim, dovedl i na divadle vyjádřit všechnu svěžest a půvab mládí. Svou láskou k divadlu a nesmírným pracovním nadšením, s kterým dovedl překonávat všechny překážky a těžkosti, získal pro divadlo desítky mladých lidí, z nichž někteří ještě dnes navštěvují různé divadelní školy. A v jejich hereckém umění bude režisér Josef Gerža žít dál.

JAK V JUBILEJNÍM ROCE?

Ústřední poradní sbor pro divadlo se na své schůzi dne 17. září zabýval hodnocením 34. Jiráskova Hronova (v duchu střizlivého optimismu) a zejména otázkou, jak dosáhnout v příštím roce v rámci STMP ideového, organizačního a soutěžního sjednocení populárních ochotnických festivalů, o nichž je známo, že existují živelně, roztržštěně a že jsou jen minimálně metodicky využívány. Přitom tyto festivaly, organizované ve stovce míst z ochotnické iniciativy, jsou živým důkazem aktivity hnutí a společenské potřeby amatérského divadla. Ústřední poradní sbor je toho názoru, že by ochotnické hnutí mělo dát v jubilejním roce republiky společnosti příspěvek v podobě celostátně organizovaného cyklu festivalů, zamě-

řených k oslavě výročí, k zhodnocení dvacetiletého vývoje amatérského divadelnictví a k vytyčení dalších úkolů a perspektiv. Festivaly by měly být organizovány v okresním, krajském (nejméně dva — pro vyspělé a pro soubory vesnického charakteru) a mezikrajském měřítku, přičemž vítězné soubory festivalů nižšího stupně (bez ohledu na to, zda jde o soubory malých, středních či velkých forem) by se zúčastnily festivalů stupně vyššího. Jak známo, nebude pro příští rok vyhlášena žádná přehlídka celostátní, nic však nebrání tomu, aby se nejoblíbenější festivaly (např. v Krnově, Spišské Nové Vsi, Hronově) staly dějišti mezikrajských festivalů s celostátní účastí.

Ústřední poradní sbor pro divadlo je si vědom, že uskutečnění této

myšlenky předpokládá především urychlený zásah do dosavadního způsobu řízení a organizování ochotnického divadla, a proto se obrátil na ministra školství a kultury dr. Čestmíra Císaře s dopisem, v němž navrhuje urychlené vydání statutů, podle nichž by se dnes jen živořící okresní, krajské a ústřední poradní sbory pro divadlo proměnily v pružnou, navzájem propojenou a příslušnou kompetencí vybavenou síť volených odborných, pracovních, dobrovolných orgánů našeho amatérského divadelnictví. Zmíněné návrhy jsou v době uzávěrky tohoto čísla předmětem projednávání a doufáme, že už v příštím čísle Amatérské scény budeme moci informovat o průběhu a výsledcích jednání.

Jiří Beneš

STOJÍ ZA PŘEČTENÍ

O akci ochotníků NDR skutečně v Geře (6. Arbeiterfestspiele) jsme již referovali. Poslední číslo časopisu Der Funke přináší řeč ministra kultury Hanse Bentziena, kterou měl při předávání cen festivalu. Přeložili jsme pro vás:

V minulosti jsme se vzdávali pokusů vtěsnat lidové umění do nějaké samostatné organizace, nýbrž zdůrazňovali jsme vždy jeho těsnou souvislost s lidem, ano, jeho odpovědnost před národem. Vývoj však šel dále a dnes je na čase zlepšit také řízení lidové umělecké tvorivosti a oslovit ji od všech administrativních překážek. Prvním principem musí být, aby lidovou uměleckou tvořivost řídili odborníci.

Ústřední poradní sbory (die Zentralen Arbeitsgemeinschaften) se musí stát orgány, které budou samostatně a znalecky rozhodovat o všech otázkách svého oboru, aniž by se musely předem někoho ptát o dovolení. Malicherné poručnickování, které bylo vůči ústředním poradním sborům v minulosti často uplatňováno, je anachronické a stalo se brzdou ve vývoji amatérského uměleckého hnutí. Dovolte mi přirovnání k národohospodářství a k tomu, co požadoval Walter Ulbricht na 2. konferenci v Bitterfeldu: věci musí být rozhodovány tam, kde mohou být rozhodnuty odborně. Vývoj amatérského uměleckého hnutí může být odborně řízen jen tam, kde jsou shro-

máždění odborníci. Ústřední poradní sbory by měly sjednocovat nejlepší a pro věc nejzaujímavější lidi. Ministerstvo kultury se bude dívat na všestrannou podporu ústředních poradních sborů jako na svoji nejpřednější povinnost, bude jim rádcem a pomocníkem a bude dbát, aby byl vypovězen boj jejich poručnickování a vedení za ručičku. Je nám všem jasné, že tím přejímají ústřední poradní sbory vysokou odpovědnost, že se stávají pro všechny otázky svého oboru nejvyšší instancí. V souvislosti s tím bude nově organizován Ústřední dům pro kulturní práci. Jeho úlohou je ulehčovat činnost ústředních poradních sborů a připravovat pro významná rozhodnutí pořádný materiál.

DO NOVÉ SEZÓNY

Malá divadla vstupují do nové sezóny s promyšlenými dramaturgickými plány. Zdá se, že dochází k určité stabilizaci, která vytlačila repertoárovou anarchii.

Soubory Státního divadelního studia se rozrostly o Černé divadlo, vedené J. Srncem, experimentální studio, které zahájí Smočkovou hrou Píkník v Paravanu, a o baletní studio, umělecky vedené choreografy L. Ogounem a P. Šmolem. Paravan po ne právě úspěšném kabaretu Tě pick Shakespeare chystá Pickovu svéráznou adaptaci Vinnetoua a Urbánkovu montáž Suliko, ó Suliko, která navazuje pomocí písní z padesátých let na pořady o našich dědech a otcích. Ke slovu se dostane i orchestr Paravanu, vedený S. Kunstem, který se jako hlavní účinkující představí v pořadu Kunst-appeal. A ještě snad zbývá dodat, že Josef Škvorecký píše pro soubor detektivku a kolektiv autorů nový literární kabaret. Semafor ohlašuje dězovou operu Suchého a Šlitra Dobře placená procházka a hudební novinku J. Staidla a J. Bažanta. Černé divadlo (J. Srncem) a Černá scéna (H. Lamková) budou uvádět nové pořady pro Prahu i zahraničí, kde také stráví nepoměrně větší část sezóny. Reduta zahájí sezónu s velkým zpožděním až po skončení adaptačních prací.

Večerní Brno ohlašuje Fuxovu a Kneiflovu hru ... alias Odyseu, Brechtovu úpravu Lenzova Hofmistra pod názvem Ó tempora, ó mores aneb Domácí učitel,

dramatickou prvotinu R. Gilla (autora, který psal doposud pod značkou ERGE) Čára a brněnský koktejl písniček a scének Kdo jinému jámu kopá.

Rokoko kromě francouzské frašky A. Rivemala Gardista uvede Schneidrův pořad Chan and Son Company. Herci a zpěváci Rokoka, posílení H. Blehárovou a M. Kubišovou, se představí i v novém Rokokokoktejlů a spolu s herci jiných pražských divadel v pravidelných pořadech aktovek. Všechny tyto pořady budou bez Evy Pilarové, která se vrací do Semaforu, a s téměř novým orchestrem.

Divadlo Na zábradlí, jehož činohru je po uplynulé sezóně těžké zařadit mezi malá divadla, předstoupí před své diváky s pozoruhodným repertoárem. Budou to především dva večery klasiků absurdního divadla, Becketta (Čekání na Godota) a Ionesca (aktovky Plešatá zpěvačka a Lekce). Dramaturg divadla Václav Havel napsal novou komedii Vyrozumění. Dalšími tituly jsou dramatizace Kafkova Procesu, montáž z Brechtových Hovorů na útěku, Albeeho Americký sen, Dürrenmattův Noční rozhovor a Hildesheimerův Noční příběh.

Z uvedeného je vidět, že letošní repertoár tzv. malých divadel je pozoruhodný, atraktivní a pro naše amatérské soubory nesmírně inspirativní a poučný. O tom, co chystají amatérské soubory, vás informujeme průběžně a budeme v tom pokračovat.

B. Beran [ZK MAJ Hronov] v roli Warwicka v detektivní komedii Neočekávaný host





M. Gogálová v roli Jany z Rusnákovy hry *Líšky, dobrá noc*. Soubor OD Zvolen, foto Pražák

34. JIRÁSKŮV HRONOV A KRITÉRIA AMATÉRSKÉHO DIVADLA

V pohledu na inscenace byla letos na Hronově uplatňována náročnější měřítka. Nikoli jen v hodnocení pracovního kolektivu a hronovském Zpravodaji, ale všech účastníků. Odrazilo se to v kroužcích, kde se hovořilo přesvědčeně a zaujatě. Přesvědčeněji a zaujatěji nežli dříve a také — trůfám si tvrdit — i zasvěceněji. Dvojí kontakt mezi prací v kroužcích a v pracovním kolektivu, osobou vedoucího kroužku a pověřenými zastupujícími členy kroužku na diskusích se soubory, se velmi osvědčil. Posílil důvěru v objektivitu soudu, serióznost přístupu i znalost věci. Rekl bych, že letos opravdu *všechny kroužky pracovaly* podle svého zaměření, jako kritické — kriticky. Tento stav nebyl ovšem podmíněn jen organizačním řešením. Významnější podmínkou byla pestrá, náročná a řekl bych metodicky příhodná repertoárová skladba.

Dramaturgie 34. Jiráskova Hronova opravdu představuje derivát pozitivního snažení v amatérském divadle.

Zdůrazňuji tu okolnost, že i bez zařazení pořadí drobného žánru byl to Hronov současný, společensky angažovaný a do jisté míry umělecky ambiciózní.

Zastavím se u posledního: *umělecké ambice amatérského divadla*. Co pod tím dnes rozumíme? Jestliže se pro přehlednost uchýlíme k zjednodušení, nabízí se schematické antipodní členění: soubor (a zdá se, že lví podíl zde přísluší vůdčí osobnosti režiséra — tvůrce) hledá a nalezne hru, na jejímž podkladě může vyjádřit svůj vztah k světu, své hodnocení vlastní existence, jak je determinována, a podaří se mu vyjádřit (myslím: sebe vyjádřit) při přijetí elementární dispozice autorovy a přitom po svém. To je případ českozubějovické Zahradní slavnosti Baštovy. O inscenaci se šířeji nezmiňuji, hodnotil jsem ji v Hronově. Nicméně jen dodávám, co jsem tehdy opomenul: Bylo to představení bez rezerv. Jevidlo se tak, že soubor využil svých nemalých možností beze zbytku. Ani stopy po

šmíře, švindlech, ochotnických podfucích, které se začínají při povrchním výkladu a oportunistické redukci autorova textu (těch znešvařených Bílých a jiných nemocí!) a přes obcházení herecké nemohoucnosti končí u vnějšího napodobování inscenací profesionálního divadla a ležérnosti ve výtvarných složkách jevištní práce.

Rekl bych, že jsme si málo cenili řešení v této inscenaci. Oni totiž nejen věděli, ale i uměli. A po svém!

Protějšek: Soubor se zná a hledá, a šťastně, anebo méně šťastně, nalezne hru, kde by uplatnil svou dovednost. Jako by si nebyl vědom, že poznání hranice vlastních schopností musí vést k jejímu překročení; jinak dojde ke stagnaci, a může dojít k úpadku. Vyhraněný inscenační styl (gradované absolutizování komediálních postupů u přehlídkových inscenací brněnských Skřivanovců posledních tří let — od objeveného Klicpery přes dovedného Longena k ... — postrádám epiteton — Shakespeareovi) do značné míry

omezuje; rozvoj je možný jen v přijaté kategorii. Překročení hranic si žádá vytváření nových zbraní. Nejsou-li, žel nelze zvítězit a v daném případě se končí blahovolným příměřím. Může se pak příznivě hodnotit leckterá dílčí kvalita sama o sobě, jako například suverénní výkon režiséra v roli pana Tobyho Belche, nicméně ani zde se nesmíme chtít dozvědět příliš mnoho, neboť buď jak buď, jde o nutné stylizační zjednodušení.

Nebyl jsem na dnes již proslulé diskusi se souborem, a tak je můj názor zcela osobní. Uvažme, prosím: hraje se Večer tříkrálový. Co bychom od představení chtěli?

Pro diváka, který hru nezná a o autorovi neví nic: krásný příběh velké lásky té nejhezčí, nejmilostnější a nejvěcnější renesanční slečny, kterou Shakespeare stvořil, či obraz nevykořenitelného Malvolia lidské věčnosti?

Pro diváka, který již o všem něco ví a hru již viděl: obraz „merry old England“, jež mizela melancholickému Shakespeareovi těch let před očima, a kouzlo proměny, kdy neovladatelnou silou básnickovy emoce se záměr parodovat módní efuistické básnění přetavuje v zrod nejpůsobnější, nejcitlivější milostné lyriky?

A co pro toho, kdo hru zná (je u nás nejhranější z Shakespearových her)? Toto všechno a ještě mnohem víc — Kokoli chcete.

Nedá se nic dělat, inscenátoři Večera tříkrálového jsou nutně v situaci inscenátorů Prodané nevěsty. Každý ví, jak to dopadne, a čeká jen, kdy přijde „Věrné milování“. Zajímá ho ve svrchované míře nikoli „co“, nýbrž „jak“. Jakmile posléze v partu Violině, Šaškově, ba i Orsina či Antonia čeká a nedočká se svého... marnost nad marnost.

Kritik nemusí inscenátorům nic předpisovat, nutit „své pojetí“, nicméně s úpravou Večera tříkrálového jako „karnevalu lásek“ se ztotožnit nemůže. „Objektivním základem pro posouzení inscenace musí být dramatikův text“, říká, myslím, Walter Kerr, a pokud tuto devizu přijmeme, brněnskou inscenaci přijmout nemůžeme. Potíž je v tom, že to byl — totiž nebyl — Večer tříkrálový.

Toto jsou ovšem extrémní pozice, které jsme letos v Hronově zaznamenali. Všechno ostatní osciluje mezi oběma póly. A protože ani jedno z ostatních představení není do té míry vyhraněné, a tudíž i diskutované, zdá se, že zobecňující závěry o tváři současného amatérského divadla vyplnou z nich.

Obávám se, že by to bylo málo prozřetelné. Pravda je totiž v relacích obou krajností, v té nivelizující šedi, z níž s povděkem lapáme každý zářný paprsek (zaujaté uvedení Rusnákových „Líšek“ Zvolenskými, ojedinělá práce olomouckého studia s převládající pedagogickou tendencí) a přivíráme oči nad stíny (nepochopené a nepochopitelné provedení Majakovského Ledové sprchy renomovaným lounským souborem). Toto je nepostradatelné doplnění.

Samozeřejmě, začínáme si kombinovat důmyslnou hypotézu o tom, že dnes lze lépe hovořit o krizi kritérií pro amatérské divadlo nežli o krizi divadla samotného. Jako bychom chtěli zapomenout, že *realnost kritérií* v umě-

ní se může opírat jen o realitu uměleckých děl. A zde bych ani nekladl ten dosud neprobádaný a teoreticky nedefinovaný předěl mezi umění profesionální a diletské.

Jak by bylo všechno snadné, kdybychom mohli poskytnout návod! A ne jeden, ale množství návodů, na něž tak věříme — až po režijní rozbor a schémata scén v někdejší edici Herliedového jeviště.

Zde se vyhrcoje obecnější otázka, která souvisí s metodickou prací zaměřenou k pomoci amatérskému umění. Myslím, že bychom měli uvažovat o překonatelnosti názoru, že umění lze tak lehce vyučovat, vyškolit.

Společenský nárok na uměleckou tvorbu (i v hranicích pokusů amatérského snažení) je vyšší. Je dán stoupajícím obecným stupněm vzdělanosti, občanskou vyspělostí i estetickou zkušeností diváků. Zpravidla si to uvědomujeme v opačném případě (dejme tomu, že značná část českobudějovického publika není disponována k přijetí Havlovy Zahradní slavnosti), ale nechceme nic o věci slyšet, uráží-li provokativní neumělost, necitlivost, ba

ději lépe učít menší počet lidí, nežli tím dosti naivně diletským způsobem naprosto neproduktivně nekontrolovatelné množství. — Toto je ovšem další téma.

Vratme se k otázce kritérií. Kritéria mohou být budována jen na základě poznání stávajícího stavu, které se opírá o jeho analýzu. Jsou totiž vždy v podstatě shrnující a zobecňující. Jestliže ovšem dílčí poznání nezahrnou, nutně se stanou fiktivními, a tedy nemohou vykonávat žádoucí vliv. K tomu stanovisku mne přivádí zkušenost let. Stále mi tane na mysli již klasický výrok jednoho ochotníka, že totiž: „Oni to ochotnické divadlo nezabijou, i když je ještě desetkrát zreorganizují...“ A organizace či reorganizace je vnějším znakem přijatých a uplatňovaných kritérií.

Domnívám se, že prvotním úkolem dneška je provést analýzu současného stavu. Okolnosti se zdají být příznivé. Začínající sociologický výzkum je do značné míry orientován k otázkám využití odpočinkového času dne, průzkumu osobních zájmů i dílčím kulturním problémům. Styčné body s provo-



Jana (M. Gogálová) a Gusto (J. Poljovka) ze zvolenské inscenace Rusnákovy hry

hloupost, traktovaná na jevišti, diváka, který už ví, zná a nutně srovnává.

Zdá se, že dnes ochotník musí být natolik vzdělán (nemám na mysli divadelní odbornost), aby měl dobrý občanský vkus, musí být natolik politicky vyspělý, aby věděl, co hýbá myslí veřejnosti, a natolik vyzbrojen dovedností a talentem, aby směl uplatnit morální právo veřejně jako amatérský umělec vystoupit. Pochopitelně, že tyto kvality je nutno chápat dynamicky.

Čemu tedy školit? Všem těmto věcem, ale nikoli na způsob základního (osvětového) kursu pro lidové divadelníky, kde neúměrnou část (asi 12 hodin?) zabírá stať „všeobecně ideově politická“, kterou již každý přežýval v bezpočetných hodinách občanské výchovy ve škole, svazáckých, odborových a stranických školení a již je vystaven v trvajícím soustředěném palbě rozhlasu, televize, tisku. Řekl bych, že i zde se extenzivní šíře musí nahradit intenzivní hloubkou. Vymezit újeji a precizněji pedagogické cíle a také ra-

zováním amatérského divadla jsou evidentní.

Pozornosti si ovšem zaslouží i individuální pokusy, jakési sondy do neprobádané oblasti, na způsob stranicové inscenace Nashovy Hrsti ohně. Opírají se o názor, že si lze stanovit i při použití náročnějších materiálů (autorské předlohy) skromnější cíl a zůstat jaksi v ochotnických dimenzích. V Anglii se pro potřeby amatérů dokonce vydávají zvlášť upravené texty Williama Shakespeara. Například ten náš Večer tříkrálový pro šest osob. Proč by ne? Nicméně vyvstane tu neoddiskutovatelné dilema: má přednost soubor, či Shakespeare? A co jeho urozenost pan divák?

Largo z Dvořákovy Novosvětské hrával ještě před několika lety houslista s doprovodem klavíru v každém pořádném baru. Ale v baru. Zkuste navrhout hudbymilovným a znalým posluchačům poslechnout Beethovenovu Pastorální symfonii v úpravě pro šestičlennou žestovou švrtorku a tvrdit

jim, že přišli na beethovenovský koncert. Obávám se, že pod praporem obrozensky chápaných ochotnických práv se o to ještě dlouho budeme pokoušet.

Co tedy má a smí dělat ochotnické divadlo dnes? Domnívám se — po osobních zkušenostech neváhám napsat — obávám se, že smí všechno. Co by mělo, je otázka další. Co společnost od něho žádá, víme, pokud je (někdy) uměním. Pokud je (a to většinou) jen zájmovou činností, orientovanou k uspokojování individuálních potřeb a výchově účinkujících samotných, myslím, že by za takovou mělo být považováno. Leč život nás učí, že není hranic, a nám se za stávající praxe jen s obtížemi daří členit a elimi-

novat. Kdybychom si problém promítli například z pohledu kulturnosti života na vesnici, vyvstaly by otázky další.

Vývoj posledních let, a statistiky to potvrzují, nám ukázal, že se podařilo jedno: vymizel, byl vyhuben, na ochotnickém jevišti brak. Pomíjím drobné pozůstatky, které přetrvaly, neboť mám na mysli fakt, že kdysi bylo mezi brakovou divadelní literaturou a ochotnickým repertoárem v povědomí společnosti kladeno rovnítko.

Kdybychom z tohoto zjištění měli vyvodit nejbližší závěr, dalo by se říci, že nyní půjde o to, aby soubory volily nejen dobré, ale i vhodné dramatické texty. Vhodné v tom smyslu, aby jim mohly posloužit k vyjádření obecně platné ideje, kterou chtějí tlumočit, a

aby svou povahou odpovídaly jejich možnostem a vývojovým předpokladům.

Končím-li zde toto příliš dlouhé psaní, konstatuji — s odvoláním na oba výrazné antipódy na začátku — že nejbližším kritériem a také metodickým cílem pro práci v oboru amatérského divadla by mělo být naučit se číst autorův text, vykládat jej a hodnotit a nikdy neopomenout podle svého nejlepšího vědomí a svědomí stanovit pojetí hry v inscenaci, role ve hře a amatérské práce v divadle.

Obrovský sebeuvědomovací proces, jímž dnes procházíme, musí zahrnout i oblast amatérského umění, i ochotnické divadlo.

JAROSLAV ČERNÝ

LOGICKÝ DOKUMENT VÝVOJE

Odjížděl jsem letos z Hronova v dobré náladě. Bylo to jistě způsobeno poměrně klidným průběhem samotného hronovského programu, a dále i uklidňujícím zjištěním lékařů, že můj krevní tlak se příliš nezvýšil a že jsem o 3 kg zhubl. Svůj podíl mělo i na Hronov neobvykle dobré počasí.

Když jsem pak v klidu znovu probíral jednotlivá představení 34. Jiráskova Hronova, došel jsem k závěru, že téměř všechna představení dokumentovala tvůrčí snahu o vytvoření uměleckého díla. Zde by mohla celá úvaha skončit, neboť co více si přát. Dovolím si však malý exkurs. V roce 1961 jsme 31. Jiráskův Hronov hodnotili jako znamenitou školu ochotníků. Začala tehdy vážná práce kroužků a to byl v podstatě jediný kladný rys, protože dramaturgie a konečně ani samotná představení nepřinesla nic nového. (Nejlepší Jan Roháč a Liška a hrozny.) Na 32. Jiráskově Hronově jsme o rok později konstatovali zjasňující se hranici mezi starým pojetím ochotnické práce a novými prvky, které vycházejí ze změněné situace, v níž se tradiční ochotnické divadlo nachází (Hadrián, Myšilidi, Fripiri). Na 33. Jiráskově Hronově byla tato diferenciace poněkud zkreslena hysterií kolem tzv. malých jevištních forem. Shodou okolností totiž to byly právě pořady Hudryjáda a Skorokodýl a Slápoty, svým způsobem i Bon jour, amour, které tyto nové tendence reprezentovaly, a spolu s nimi prakticky jen Fyzikové.

Jestliže tedy můžeme letos konstatovat, že převážná většina inscenací na Hronově prokazovala *odpovědný přístup tvůrců k pokusům o uměleckou tvorbu*, pak myslím, že byla jen v pra-



S. Vávrová v roli Marie z Nashovy Hrsti ohně. Soubor Dynamo Strančice, foto Minc

xi potvrzena dříve již vyslovená téze, že společenský smysl amatérské umělecké tvorivosti je právě v důrazu na *proces umělecké tvorby*. V něm totiž se obohacuje i sám tvůrce novým poznáním a vytváří si estetické vztahy ke skutečnosti. Dojde-li pak ke zdařilému výsledku, získává i divák. Mohli jsme letos sledovat, jak různě toto působení bylo rozvrženo. U inscenace Zahradní slavnosti byl plně zasažen divák a stejně v jiných relacích tomu bylo u Stínu nebo Toma Sawyera. V případě Večera tříkrálového, Hrsti ohně nebo inscenace hry Líšky, dobrú noc převažoval význam v okruhu tvůrců samotných a jen v určité míře byl zasažen divák. Ve všech jmenovaných inscenacích však prokazatelně šlo o pokusy o uměleckou tvorbu, což znovu zdůrazňuji.

V této souvislosti ovšem vznikly některé otázky, které nebyly a ani nemohly být v průběhu Hronova vyřešeny. Je to především problém, který bych pracovně nazval „zjednodušením“. Nejde o problematiku dotýkající se jen amatérského divadla; do značné míry se dotýká umělecké tvorby vůbec. Na Hronově okruh těchto otázek vyrostl kolem inscenace Večera tříkrálového a Hrsti ohně. Dovedl jsem pochopit význam, který měla práce na těchto inscenacích pro vlastní tvůrce. Otazníky vznikají při zveřejnění výsledků. Objevily se námítky, kolik zůstaly soubory dlužny Nashovi a Shakespeareovi, jak zjednodušující byly výsledné inscenace. Přitom šlo o představení s jistou kulturou a úrovní, v nichž bylo cítit plně zaujetí tvůrců. Snažil jsem se pochopit, jaký vliv tyto inscenace mají na diváka, který nedovede postihnout onu měru zjednodušení, jež je patrna tomu, kdo inscenovaná díla zná. Kde jsou však měřítko pro to, co je zjednodušením nebo oduševněním v uměleckém díle? Je to dáno rozsahem inscenovaného dramatického textu jako jedné ze základních složek divadelního uměleckého díla? Vyskytují se názory, které to tvrdí a mají i své argumenty. Obávám se však, že to není měřítko absolutní. Vždyť jsou známy příklady z dějin divadla, že právě naopak divadelní inscenace tím, když si vybere a akcentuje jen některé složky, myšlenky, konflikty a charakter z inscenované předlohy a zdůrazní je, vytvoří umělecká díla, která mají zcela jiný rozsah ve srovnání s rozsahem dramatické předlohy. Příkladem by jistě byly některé Mejercholdovy inscenace klasiků a patří sem konečně i Krejčova inscenace Romea a Julie.

Tím se však okruh otázek neuzavírá.

Kdy můžeme mluvit o koncepci a kdy jde o východisko z nouze? Ze samotného výsledku umělecké tvorby — inscenace — to bezpečně vždy nepoznáme, neznáme-li celý dosavadní vývoj souboru, režiséra, herců a podobně. U amatérů si celý problém zjednodušíme tím, že téměř vždy můžeme předpokládat nedostatky sil. Neumíme Shakespeara celého, proto zjednodušíme. Je to pak koncepce, nebo z nouze ctnost? A co divák? A jaký divák: poučený, nepoučený? Co s inscenací, již nemůžeme upřít určité působení na diváka? Odmítnutím bychom odmítali téměř všechnu amatérskou produkci a obávám se, že i převážnou část produkce profesionální.

Myslím, že východisko bude jen

v relaci mezi smyslem amatérské práce jdoucí dovnitř a ven, v relaci ke stavu celého divadelního umění u nás a konečně i v relaci k divákovi, kterému je inscenace určena. Přesně odpovédět na položené otázky si ovšem netroufám.

Další přínos letošního Jiráskova Hronova vidím konkrétně v inscenaci Havlový Zahradní slavnosti. Myslím, že toto úspěšné představení rozbilo strážidlo absurdního divadla a potvrdilo, že jde o svěbytný divadelní útvar, který má svoje oprávnění uprostřed současného divadelního umění. Sama inscenace a diskuse kolem ní na letošním Jiráskově Hronově prokázaly i mezi amatéry, že absurdní divadlo svými uměleckými prostředky zobrazuje určité stránky reálného světa, přináší nové umělecké poznání a má právo na existenci. Nesprávné by toli-

ko bylo považovat tento druh divadla za jedině možný. I to se konečně v kontextu s dalšími inscenacemi letošního Jiráskova Hronova ukázalo.

Uzavírám tedy tím, že 34. Jiráskův Hronov jen logicky dokumentoval vývoj amatérského divadla, potvrdil některé správné závěry o smyslu a poslání amatérského divadla v našich podmínkách, přinesl nové otázky a problémy a znovu zdůraznil potřebu soustředěné organizační a řídicí práce v celém hnutí. I když se o těchto věcech letos v Hronově nemluvalo přímo, problém zůstává i nadále, protože nový smysl amatérského divadla je potřeba v celé šíři zejména u průměrných souborů, jichž je většina, teprve probouvat. Živelnost, která dnes existuje, tento proces prodlužuje a mnohdy komplikuje.

ZDENĚK KOKTA

Na lavičce obžalovaných režisér Zahradní slavnosti

Inscenace Zahradní slavnosti vznikala vlastně už dávno. Vždycky jsme si totiž v souboru přáli, abychom se svým divadlem nějakým způsobem zprotivili. Často jsme si vymýšleli etudy o nejvyšším soudu, který nás soudí za to, že hrajeme divadlo, a velice se nám líbil úvod těchto etud: „Obžalovaný, odpovězte, zda jste přišel na myšlenku hraní divadla sám, nebo zda vás někdo k tomu naváděl!“ Nikdy jsme nejmenovali metodika osvětového zařízení, ale vždycky jsme brali vinu na sebe. Odsuzovali jsme se k vysokým trestům, protože jsme dobře věděli, že divadlo je záležitost trestuhodná a opovážlivá. Proto také, když se začalo hovořit a psát o krizi divadla, zejména amatérského, uvedli jsme Zahradní slavnost. Předtím soubor téměř celý rok nepracoval, protože byla ta krize. Já sám jsem v ní věřil a svým způsobem stále ještě věřím. Nevěřím však v zánik divadla, protože jeho existence je příliš spjatá se životem této planety. Totéž si myslím i o divadle amatérském, protože si nedovedu dost dobře představit celou divadelní kulturu bez tohoto obrovského, tvořivého hemžení. Existuje však problém zprotivění, a to je něco, co mne nejvíc pálí. Až bude vyřešen, nebude krize. Přál bych si nastudovat takové představení, při němž by se obecenstvo chovalo podobně jako při big-beatové produkci. Nepřeju si to jen já sám, je nás v souboru víc a všichni na to úporně myslíme. Často — téměř denně vídám obecenstvo vycházející z profesionálního divadla, ale málokdy je vidím rozčilené nebo usmáté. Spíše je možno zaslechnout poznámku o počasí, přetopeném sálu, nebo konstatování, že to „ušlo“. Diváci tedy navštěvují divadlo jaksi ze setrvačnosti a tak si myslím, že je nutné vydat se za hledáním nových pozic, ze kterých by bylo možno lépe zaútočit.

V tom hledání nevidím rozdíl mezi amatéry a profesionály. Jsem dokonce pevně přesvědčen o tom, že amatéři mají obrovskou výhodu v určité svobodné volbě tohoto zajímavého zaměst-

nání. Nemusí riskovat existenční zajištění a nemohou prostě nic ztratit. Profesionální divadlo musí plnit plán (a pak že neděláme absurdní divadlo!), prodat předepsaný počet vstupenek, zaměstnat předepsaný počet pracovníků a musí se tvářit společensky významně: hrát při každé a ke každé příležitosti. Amatéři mohou hrát a tedy i působit na určitou společenskou situaci bez omezení hospodářského roku, bez plenárek a vůbec bez schůzí. Neříkám zde nic nového, to všechno jsem už někde četl a slyšel. Důležité je však mít svou vlastní zkušenost, a tu jsem získal právě Zahradní slavnosti.

Původní úmysl byl jiný než konečný výsledek. Přčetl jsem souboru hru a shodli jsme se na tom, že ji před obecenstvem asi nevedeme. Nehráli jsme již rok, tak co! Vznikly totiž obavy z toho, že normální divák, byť divadelně vyspělý, hru nepochopí a že by divácký pocit nebyl úměrný námaze, kterou jsme se rozhodli každopádně vynaložit. Padlo několik termínů, jako: experiment, dílna, to bude přča — a začali jsme zkoušet. Normálně! Podle Stanislavského. Vlastně, nejdříve jsme se potýkali s pojmem absurdní divadlo, absurdita a tak dále. Mnoho večerů jsme rozvíjeli stylizovanou nadsázku v jedné postavě a vymýšleli fantastické pochody po jevišti. Asi po měsíční námaze jsme zjistili, že můžeme vystupovat — na spartakiádě. Herci kráčeli po jevišti v zástupech, v řadách, lezli po kolenou, zavěšovali se a snažili se co nejvíc o to, aby jejich jednání bylo absurdní. Neabsurdnější však byla má režisérská představa o hře. Náš sen o „divadelní dílně“ a experimentu dosáhl také absurdních rozměrů a splaskl. Teprve později jsem si uvědomil, že absurdita vzniká nadsazením přesné, konkrétní reality. Představení a hra musí mít přece nějaký smysl! Začali jsme tedy znovu a pak už to začalo být mnohem zajímavější. Vytvořili jsme docela realistický základ celé hry: vztahy, pravdivé a logické jednání na jevišti — a najednou se začalo vyjasňovat. To, co bylo vysloveno rea-



Stránské snímek z českosobudějovické inscenace Zahradní slavnosti: Božena Pludková (J. Bařtová) a Oldřich Pludek (L. Huml)

listicky a pravdivě, zaznívalo v určitých souvislostech absurdně, a to tím více, čím vážněji. Přiznávám se, že teprve tehdy jsme začali chápat smysl té přenáherné hry.

Nechtějte, abych podrobně popsal všechny události při zkouškách. Nodvedu to a už snad ani nevím, protože má režijní kniha obsahuje jen několik velice neslušných poznámek. Hlavně nechci radit, protože přístě to budu stejně dělat zcela jinak. Je však nutné říci, že ještě před hlavními zkouškami jsme přeci jen připustili, že to zkusíme s obecnstvem, ale že si je sami vybereme a pozveme. Stalo se, mezi pozvané jsme zařadili i soutěžní porotu, která se do našich záležitostí příliš nevmísila. Já sám jsem cítil její rozpaky, ale moc mi to nevařilo, protože každá porota se tváří neurčitě. Důležité bylo obecnstvo, a na to jsme byli přece nejvíce zvědaví. A to první bylo výborné, což bylo vlastně obrovskou výhrou. A pak každé další představení bylo už stále více navštěvováno. Znáám i některé, kteří viděli naši Slavnost pětkrát a dnes hrajeme před vyprodaným sálkem s celkem nepatrnou propagací. Horší však to bylo na zájezdech — zejména na krajské přehlídce v Humpolci. Nevím přesně, co se všechno přihodilo, komu jsme představením ublížili, ale zaslechl jsem, že jsme svým vystoupením ohrozili budoucnost příštích krajských festivalů v Humpolci. No nazdar!

Alé chápu to. Zahradní slavnost je hra velice neobvyklá a nepřipravený divák s ní má asi potíže — my jsme je měli také. Myslím si, že ji nelze prodávat, na ni si musí divák přijít sám. Musí přijít proto, že ji chce vidět právě proto, že je taková a taková. A když se i přesto rozzlobí, pak snad je to v pořádku. V Hronově se nikdo nezlobil — naopak. Třikrát vyprodaný sál ve Slavii zněl srdečným pochopením a tak si nikdo z nás nepřipadal ani jako v hronovské „aréně“, ale jako u nejbližších přátel. ANTONÍN BAŠTA

MLUVILI JSME O HRONOVU

s Jiřím Svobodou, režisérem Divadla O. Stibora v Olomouci

Pokud vím, delší čas jsi neměl příležitost vidět Hronovy a ve větší šíři činnost amatérských divadel. Máš dojem, že ochotnické divadlo udělalo za tu dobu nějaký pokrok a v čem?

Skutečně, čtyři roky jsem se nemohl zúčastnit Hronovů a stejně tak po tu dobu jsem minimálně sledoval práci amatérských divadel. Svým způsobem jsem se věnoval jenom založení našeho Studia, podílel jsem se na vypracování jeho učebních osnov a sledoval jsem vývoj členů Studia při práci na jednotlivých inscenacích. Letos jsem znovu pocítil potřebu seznámit se se současným stavem amatérského divadel-

nictví, a proto jsem požádal Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti o pozvání na letošní Jiráskův Hronov. Jsem rád, že mi bylo vyhověno. Zúčastnil jsem se Jiráskova Hronova jako člen pracovního kolektivu. Protože opravdu nemám přehled o čtyřech minulých letech, musíte pokládat mé dojmy z letošního Hronova skutečně jen za poznámky k vaší diskusi.

Celková úroveň inscenací, jak jsme je na přehlídce viděli, se mi nezdá být vyšší, než úroveň těch Hronovů, které jsem poznal. Mám na mysli úroveň režijní, herecké nebo výtvarné práce. Myslím, že existuje přece jenom nějaký strop amatérské úrovně, kterého

v podstatě vždy nejlepší představení dosahují. Tato poznámka se vlastně především týká úrovně formy jednotlivých představení. Myslím si ale, že letošní Hronov byl jiný o vnitřní náplň jednotlivých představení. Nejenom v samotném dramaturgickém výběru, kde převládá většina her už sama o sobě se chtěla vyrovnat se současnými otázkami, ale mám na mysli onu těžce definovatelnou atmosféru, která provázela řadu představení, ze kterých bylo cítit spontánní a současně i vědomý vnitřní vztah k obsahu i smyslu divadelní práce. Snad se to dá říci i takto: na těch minulých Hronovech jsme jen přihlíželi a sledovali různá představení a jejich různé kvality. Mezi obecnstvem a jevištěm byla určitá přehrada. Letos rampa mnohokrát mizela a docházelo k spontánnímu sblížení jeviště s hledištěm, a to je vlastně divadelní představení.

Zcela zřetelná se mi jeví tendence souborů po vytvoření „vlastní tváře“.

To je velmi cenný rys, který je také nový ve vývoji ochotnického divadla. Dříve jsme vlastně jenom rozlišovali kvalitu dramaturgického výběru a stupeň jeho inscenačního vyjádření. Letos jsme se setkali s představeními, která usilují o vlastní umělecký výraz, mají svůj názor, a to nejen ideový, ale především umělecký. Jistě nejzřetelněji se to jevílo při představení budějovického souboru Havlovy Zahradní slavnosti, ale dokladem pro to bylo i představení Brněnských — s vlastním, i když jistě diskusním nebo dokonce problematickým pojetím Shakespearova Večera tříkrálového. Brněnský soubor si dokonce sám vymezuje svým zaměřením určitou vlastní poetiku. Nejpotěšitelnější na tom, myslím, je to, že tyto tendence se rodí z vlastní iniciativy, z vlastního přesvědčení, bez dekretování a usměrňování. Tady se také ukazuje cesta, o které bylo hovořeno v závěru letošního Jiráskova Hronova, cesta amatérského divadla, která má skutečné možnosti divadelního experimentu, hledání nového jevištního výrazu bez provozních závislostí posti-hujících profesionální divadla.

Protože jsem se v minulosti i letos zúčastňoval hodnocení jednotlivých představení, musím se zmínit i o dalším, pro mne velmi překvapujícím a potěšitelné skutečnosti. Zatímco minulé poroty (už to slovo připomíná soudní síň — oč sympatičtější je „pracovní kolektiv“) se mnohdy stávaly kolbištěm výměny názorů často úzkého kruhu obvykle profesionálních divadelníků, letošní úroveň rozhovorů pracovního kolektivu o představeních byla v rukou divadelníků — amatérů. Přitom řada členů pracovního kolektivu má velmi široké vzdělání a hluboké znalosti o současných estetických otázkách. Vůbec celý charakter letošního Hronova mně byl sympatický svým pracovním usilováním. Zmizelo ono trochu sentimentální staromilství, vzpomínky na to, jaké to bývalo, a rozhovory, i neoficiální, se se skutečnou znalostí problémů divadelního umění obracely k tomu, co je a má být. Tato neslavnost, neoficiálnost, která byla provázána otevřenou upřímností a konkrétností, je jistě daleko cennějším rysem hronovské tradice.

Překvapením pro mne byl zdravotní výzkum a už netrpělivě čekám na jeho výsledky. Bylo to poprvé, kdy jsem se setkal takto konkrétně také se zájmem jiného vědního oboru, který chce sledovat také závažné otázky zdravotní a psychologické souvislosti s divadelním uměním.

Zúčastnil jsem se letos také přehlídky profesionálních inscenací Shakespearových her v Brně. Nemíním srovnávat úroveň těchto přehlídek, to by bylo nesmyslné. Ale nemohu si odpustit, abych nenapsal, že celková atmosféra, pracovní charakter Jiráskova Hronova byly pro mne povzbuzením ve srovnání s atmosférou, která provázela brněnskou přehlídku.

Pro řadu letošních představení byla charakteristická spolupráce ochotnického souboru s profesionálním divadelníkem — patronem, instruktorem, režisérem nebo i hercem představení. Máme dojem, že tato spolupráce získává už ve srovnání s minulostí jisté nové kvalitativní rysy. Jak se ti jeví možnosti takové spolupráce pro budoucnost?

Myslím, že by bylo zbytečné si zastírat, že v minulosti docházelo často ke spolupráci profesionálních divadelníků s amatéry jen proto, že se to jaksí slušelo nebo že to patřilo k „uvědomění“. Mám takový dojem, že tyto aspekty zmizely a že dochází-li nyní ke spolupráci profesionálního divadelníka s amatérským souborem, je to z upřímného vztahu, a někdy dokonce z potřeby. Stává se, že profesionální divadelník nenalézá dostatek vlastního uspokojení ve svém divadle nebo oboru práce a cítí potřebu doplnit nebo oživit svojí profesionální potenci ve spolupráci s amatérským souborem. Znovu se tu vracím k otázce možných experimentálních scén, ve kterých by určité druhy vyspělých amatérských souborů ve spolupráci s profesionálními divadelníky mohly hledat, objevovat a experimentovat na nových jevištních postupech a výrazech. Skutečnost, že na řadě představení letošního Hronova se podíleli profesionální divadelníci, je přirozeným důsledkem ozdravení vztahu profesionálních a amatérských divadelníků. Minulá období, která byla poznamenána přeteoretizováním v nejrůznějších formách školení amatérských divadelníků, se přirozenou cestou překonávají v praktickou a konkrétní spolupráci. Z vlastní zkušenosti režiséra vím, že sebefundovanější teoretické úvahy i záměry, se kterými předstupuje režisér před herecký soubor, nedocházejí sluchu do té doby, pokud je režisér nedokáže herci dát poznat, v praxi pocítit. Teprve pak je herec „chápe“. Obdobně totéž je v metodách spolupráce profesionálů s amatéry. Jistě se nelze zcela obejít bez teoretických znalostí. Myslím, že tedy jde o to, najít zdravou rovnováhu mezi potřebou teoretické vzdělanosti a praktickou konkrétní zkušeností. Způsob, jak toho dosáhnout, musí vždycky vycházet ze znalostí i z určitých konkrétních podmínek. Každý soubor přece má své vlastní osobité rysy a každý profesionální divadelník, který mu chce pomoci, musí najít spojovací můstky, které mu dovolí poznat a pocítit schopnosti, míru zkušeností atd. svého souboru. A právě tak opačně. A myslím, že tady nelze nějak vydat usnesení o formách a způsobu spolupráce. Že se musí zrodit ze vzájemné potřeby.

Jako profesionální režisér jistě ses díval při představeních „pod ruku“ režisérům hronovské inscenaci. Projel bys se určité výsledky různých kvalit režisérské práce. Přesto však by bylo možno hovořit o jistých společných znacích, pozitivních i negativních. Mohl bys o tom něco říci? Kterou režisérskou práci na letošním Hronově pokládáš za dobrou, které její znaky zvlášt a proč?

Už na začátku svých poznámek jsem vlastně mluvil o režijní práci, protože si myslím, že režisér především má hledat vnitřní kontakt svého představení se svými diváky. Tento rys režijní práce, který bylo velmi zřetelně cítit z řady představení letošní přehlídky, je nejceněnější. Vztah k dnešku, který je neproklamativní, který se neodříkává na rampě, ale je prostoupen celou inscenací ve všech jejích složkách, který je neokázalý a vědomý, to je dle mého názoru smyslem práce dnešního režiséra. V tom taky vidím zásadní rozdíl mezi minulými Hronovy a úrovní bývalé režijní práce, která se spíše orientovala na technickou a formální úroveň představení, od letošních prací režisérů, kteří usilují o navázání styku s divákem. Nesmírně potěšující pro mne bylo představení budějovické Zahradní slavnosti, ve kterém režisér nejenže složitou a náročnou hru pochopil, ale dokázal svým vlastním způsobem přesně a důsledně realizovat. Nešel cestou vnějších efektů, režijních schválností nebo opakováním některých módních principů, ale soustředil se k hlubokému pochopení autorova textu, opřel se o kvalitu hereckých výkonů, soustředil se k usilování o jednotu hereckého stylu ve svém představení a dosáhl nečekaného vztahu diváků k jevišti. Tyto dle mého názoru nejceněnější tendence režijní práce na představení Zahradní slavnosti se v určité míře objevily i u jiných inscenací a svědčí tak o skutečně zvýšené úrovni režisérů-amatérů. — Je vždycky těžké charakterizovat takto krátce práci režiséra na představení. Často se nevyhne určitému známkování, které je vlastně neslučitelné s přijímáním uměleckého díla. Proto pokládejte vyslovený názor jen za podnět k zamýšlení.

s Milanem Fridrichem, režisérem Jihočeského divadla v Českých Budějovicích

Zúčastnil ses Jiráskova Hronova poprvé, měl bys mít tedy nezkalený pohled, čerstvé dojmy a objektivní soud.

Bohužel nežijí ve vzduchoprázdnu a je tedy samozřejmé, že jsem odjížděl na Hronov náležitě psychologicky připraven tiskem, zkazkami a legendami navrátilců z dřívějších Hronovů. Resumé pocitů, se kterými jsem na Hronov odjížděl, by se dalo charakterizovat pozměněným latinským homo homini lupus na: ochotník ochotníku. S čistým svědomím prohlašuji, že jsem vlastní empirií tohoto pocitu na Hronově ne-

nabyl. To bylo příjemné, přesto si troufám tvrdit, že asi vím, z čeho takový pocit navrátilců z Hronovů získávali. Za prvé je to zcela logická přemíra rozborů a hodnocení, ať už oficiálních nebo v kuloárech (tím netvrdím, že by snad neměly být), za druhé, a to bude důležité, mnozí praktičtí amatérští divadelníci těžko přijímají rozličné inscenační styly a koncepcce, jestliže zrovna neodpovídají jejich naturelu, jejich názoru, jestliže to právě takhle necítí. Myslím, že si ně příliš dostatečně uvědomují, že



Majakovského Sprchu uvedl v Hronově lounský soubor J. K. Tyl. Foto Pražák

v kumštu může mít dílo tolik podob, kolik má tvůrců, nebo lépe: mělo by být tolikrát jiné, kolik tvůrců ho vytváří!

Nesetkal jsem se na Hronově se zlými odsudky, ale s odsouzením určité práce, která zrovna nezapadala do koncepce toho kterého účastníka. A takový účastník je častokrát schopen odsoudit celou práci šmahem, aniž připustí pokus o něco jiného.

Za nejsympatičtější představení letošní přehlídky považuji samozřejmě Zahradní slavnost, pak olomouckého Toma Sawyera a brněnský Večer tříkrálový. Pokusím se zastavit u představení olomouckého. Skutečně si myslím, že to bylo velmi zdařilé představení, že byl udělán kus poctivé práce s mladými lidmi a že se způsob jejich výchovy ubírá správným směrem. Vezmu-li však na představení měřítko pouze subjektivní, čili: nakolik to odpovídá mým představám o divadle, mému vkusu, pak se mi na představení nebude mnohé líbit; nejde o dílčí chyby, ale o koncepci. Především scénování, které se mi bude zdát příliš popisné. A budu-li zcela upřímný, tak si myslím, že představení je vybudováno dosti konvenčními prostředky. Jinými slovy: mně osobně chyběla v představení výraznější stylizace či výraznější umělecký názor nebo rukopis. A přesto velmi rád dám tomuto představení absolutorium. Za prvé mne přes to všechno přesvědčuje i o této inscenační možnosti, za druhé se snaží princip, který volí, realizovat důsledně, a do třetice si myslím, že to byla správná cesta z pedagogického hlediska, protože hrát stylizaci potřebuje herce už technicky disponovanějšího a myslím, že Olomoučtí správně nezačali stavět dům bez základů. Přesto jsem už v poločase jejich představení vyslechl na chodíšti divadla řadu protichůdných názorů. Jeden z nich: — To je teda divadlo, to jsme dělali přesně před padesáti lety, voni tam maj i tu barvu doopravdivkou! — A druhý: — Konečně zas vidím kousek scény, kde vůbec poznám, vo co de a nemusím se koukat jenom na ten

černej horizont! — V každém z těchto protichůdných výroků je cítit celý divadelní názor. Myslím, že je prima, že ten názor mají, nemohu jim pouze odpustit, že nejsou ochotni respektovat názor odlišný a na divadle taky možný! Z takovýchhle chvil se pak asi rodí ono: ochotník ochotníku vlkem.

Nejvíce mně na Hronově vadil z mnoha stran zbytečný pesimismus a lámání holí nad současným stavem. A pak ty neustálé poukazy, jak to bylo dřív! Konfrontace je dobrá, ale nesmí jí být příliš, pak se ztrácí současnost.

Za největší pozitivní přínos považuji zdravou a oprávněnou symbiózu rozličných dramaturgických titulů i stejně rozmanitých inscenačních cest, ať již lépe či hůře zvládnutých. Nemůže tak vzniknout chvilková móda!

Pro řadu letošních představení byla charakteristická spolupráce ochotnického souboru s profesionálním divadelníkem-patronem, instruktorem, režisérem nebo i hercem. Jak se ti taková spolupráce jeví a co soudíš o takové spolupráci pro budoucnost?

Nejsem schopen posoudit rozsah podílu této spolupráce, snad s výjimkou olomouckého Studia, kde je evidentní.

Ale rozhodně bych nechtěl měnit nebo korigovat svá dřívější stanoviska k této otázce. Myslím si, že dělení divadla na profesionální a amatérské je pouze vnější, formální, a nemělo by mít ni-žádného vztahu ke kvalitě. Existuje pouze jedno divadlo, a to: *dobré divadlo!* Viděl jsem na ochotnických jevištích představení nebo herecký výkon zcela souměřitelný s výkony na profesionálních jevištích a nepovažuji to ani za nic mimořádného. Chceme na řidiči-amatérovi, aby jezdil hůře nežli řidič z povolání?

Častokrát jsem zkoušel s amatéry a nevidím v tom rozdíl! Rozdíl je v nuancích, možná, že se musí trochu měnit režisérův slovník, možná, že se musí trochu mírnit nároky na technické vybavení herce, zvláště jde-li o nepatrné vrozené vady, ale rozhodně nelze mírnit náročnost k práci a úkolu, ta musí být stejná. Za nejpodstatnější, co by měl tak zvaný profesionál přinést amatérskému souboru, bych považoval: naučit ho pracovat, naučit ho tvořit! Ukázat, jak na to, jak využít studijní doby a kolik se toho dá za 3 hodiny intenzivní zkoušky udělat! Nezlobte se na mne, ale nemám rád slůvko pomoc, stejně tak metodickou pomoc, instruktáže, a ani „spolupráce“ mi moc nevoní. Profesionální režisér, který chodí do amatérského souboru pomáhat, dávat metodické rady nebo instruovat, ať tam raději nechodí. A priori říká, že tam nejde tvořit. A dělat divadlo bez radosti z tvorby je špatné. Různé formy spolupráce profesionálů s amatéry stejně jako dnes, tak asi i v budoucnosti budou bezprostředně závislé na upřímnosti a poctivosti těch, co to dělají. Spolupráce se podle mého vyvíjí od metodických pokynů a všeobecných rad k tvorbě. V budoucnu by měla mít právo na koexistenci profesionálů s amatéry jen tvorba!

Co považuji za režisérsky nejúspěšnější práci na posledním Hronově? Práci Antonína Bašty na inscenaci Zahradní slavnosti. Proč? Nebylo tam náhod a bylo to představení, které důsledně realizuje žánr a přesně sleduje myšlenku. Vážím si této práce, protože se domnívám, že šlo o tvorbu!

Jinak jsem odjížděl z Hronova s velmi dobrými pocity, vůbec ne to-žnými s některými hlasy, že všechno je marné, amatérské hnutí že se rozpadá apod. Zřejmě nabývá jen jiné podoby.

Pražákův portrét S. Vávrové v roli Marie z Nashovy Hrsti ohně



SETKÁNÍ

Setkal jsem se s nimi v Hronově. Byli čtyři. Vlastně pět. Či lépe řečeno šest.

O tom šestém hovořím proto, že nebyl jeho, nesetkal bych se s těmi prvními čtyřmi. A nebyť toho pátého, vlastně té páté, jen těžce bych se s těmi čtyřmi domluvil.

Ten šestý, to byl Josef Mlejnek, autor úspěšných a čtenářům tohoto časopisu známých her pro mládež. Jeho zásluhou sem přijeli čtyři soudruzi z mládežnického souboru „Der Kleine Trompeter“ z Frankenthalu u Bischofswerdy (okres Drážďany) z NDR, a to Manfred Golm, vedoucí souboru, hezký, asi dvacetiletý mládenec, o něco mladší Wieland Hauje, technikář i herec, mladičký Reiner Kurze, herec, a Walter Grossmannová, šestnáctiletá napovědka. Se soudruhem Mlejnkem se seznámili prostřednictvím jeho hry První zkouška, kterou úspěšně hráli už pětadvacetkrát a na jejímž představení byl i autor osobně. A na oplátku je potom pozval do vysokomýtského souboru a na Hronov.

A když už jsem v tom představování, nesmím zapomenout na tu pátou, kterou byla Jarmila Beránková, učitelka SVVŠ ve Vysokém Mýtě, obětavá tlumočnice, která hostům věnovala plně svůj volný čas.

Vždycky je zajímavé dozvědět se něco o životě a práci lidí, spojených s námi jednou zálibou, vášní nebo jak to chcete nazvat, zvláště jsou-li ze zahraničí. A tak jsem dřív, než začala Zahradní slavnost, s nimi poseděl před Slavii a vyzvídal. Hlavní slovo měl Manfred Golm, nepočítám-li pochopitelně tlumočnicki.

V Československu jsou poprvé. A doufají, že ne naposledy. Líbí se jim tu. Hronov zvláště. Jsou rádi, že se mohou této přehlídky zúčastnit. Zajímalo mne, jak to vypadá s přehlídkami v NDR. Tam je taky dělají. Na příklad v Lipsku. Ale tam je společná přehlídka lidové umělecké tvorivosti od malířů a výtvarníků až po to divadlo. V divadelní části je deset představení. Litují, že to je vždy bez her pro děti a mládež. Lipská přehlídka je přehlídkou dělnických souborů. Oni byli v historii lipského festivalu první pionýrský soubor, který se na tak významnou akci probíjoval. Bylo to se hrou Frank od K. Neumanna (my známe jeho Muže na palubě). Kromě lipské přehlídky se účastnil ještě „Malý trumpetista“ festivalu v Berlíně.

Pochopitelně mne zajímalo, jak se jim líbí naše amatérské divadlo. Viděli zatím Svarcův Stín a Rusnákovy Líšky, dobrou noc. Otevřeně přiznali, že se jim líbí směr, kterým jdeme. U nich jdou starými cestami. Od projevu až k malovaným kulisám, o svícení nemluvě. Nemají odvahu experimentovat. Pochopitelně hovořili jen ze svých zkušeností. Ale když prý hráli První zkoušku v nové výpravě, byla to hotová revoluce. Byl jsem zvědav, kdo jim scénu navrhl. S úsměvem řekli, že dostali naše Ochotnické divadlo, kde byla První zkouška jako příloha i s Šálkovými návrhy. Použili jich.

A jaký je to vlastně soubor? Především mladý. A velký. Je jich na šedesát. Frankenthal je vesnice asi s 1400

obyvateli. V souboru je mládež všech profesí ve věku od 14 do 21 let. Ze staré hospody si udělali svépomoci kulturní stánek (s. Mlejnkovi se moc líbil), samozřejmě za vydatné pomoci starších. Divadlem vůbec žije celá vesnice. Rodiče pomáhají dělat scénu, matky šijí kostýmy, návštěvy mají dobré. Každý měsíc pořádají v abonmá večery, na něž si zvou hosty profesionální i amatérské z Drážďan, Berlína, ale prý i z ČSSR.

Chtěl jsem více vědět o jejich ná-

zoru na zhlédnutí představení. Byli trochu rozpačití. Ani jsem se nedivil. Umím si představit, kdybych byl v jejich kůži, mladé kůži, a někdo na mne takhle znenadání vystřelil. Chápal jsem, že si to potřebovali v hlavě srovnat a rozmyslet. Ale Stín na ně opravdu zapůsobil. Na mne zase z celého setkání nejvíce to, že na zkušenou a jako odměnu za dobrou práci vybrali pro cestu do zahraničí napovědku. Napovědku!

J. NEBESKÝ

Čítali sme o 34. JH

VEČERNÍK — 24. 8.:

Na vlašajšom Hronove suverénne bez konkurencie boli Púchovčania s Dürrenmattovými Fyzikmi. Tohto roku sme síce nevideli inscenáciu takú silnú, ale celková úroveň bola jednoducho vyššia, najmä markantným nástupom mladých hercov a úsilím vyjadriť svoj vzťah a názor na súčasné aktuálne otázky.

(Ladislav Jánsky)

ROLNÍCKE NOVINY — 25. 8.:

Opět sa tu zjavila jedna inscenácia, ktorá vysoko prevýšila všetky ostatné. Zaujímavosťou je, že to bola inscenácia hry najnáročnejšej — absurdná komédia Václava Havla Záhradná slavnosť. Malá rozdielnosť od 33. JH je len v tom, že druhé úspešné predstavenie prehliadky — inscenácia Renčovej dramatisácie populárneho románu Marka Twaina, nasleduje tesnejšie v rebríčku kvality než hociktoré iné predstavenie vlašajška po Fyzikoch. (...)

Nebýva zvykom robiť kvalitatívny rebríček, ale tohtoročný Hronov svojimi výsledkami sa priam k tomu núka. (vš)

PRÁČA — 26. 8.:

Tohtoročný Hronov dal odpoveď všetkým hlasom, ktoré spievajú rekvieiem nad spoločenskou funkciou a zmyslom amatérského divadla. Program ukázal, že špičkové súbory vytvárajú spoločensky angažovanú cieľavedomú a náročnú dramaturgiu. Vytvárajú vzory a sú ukazovateľmi možností a schopností amatérského divadla v dnešných podmienkach. (...) Čo je však najcennejšie a čo podľa môjho názoru signalizuje ústup z tzv. krízy ochotníckeho divadla, je osobitný prístup inscenátorov textu už pri výbere hry a počas jej prípravy a štúdia. Aj keď niektoré predstavenia boli vo výsledku slabšie, nikde nechýbal názor a zámer, a preto — najmä preto — možno hovoriť o tohtoročnom Hronove ako o kroku na ceste vpred.

(Olga Lichardová v interviewu s K. R.)

SMENA — 27. 8.:

Vcelku dramaturgiu 34. Jiráskovho Hronova s výnimkou „prípady Strančice“ možno akceptovať. Predovšetkým preto, že signalizuje vytváranie vlastného názoru na dramaturgickú koncepciu i aktívne spoločenské poslanie divadla.

(Vladimír Štefko)

KULTÚRNY ŽIVOT — 5. 9.:

Teda tvorba. Bola na Hronove vzácnosťou, no nie väčšou, ako býva na našich profesionálnych scénach. Bojím sa, že bola na Hronove vzácnosťou značne i pod vplyvom našich profesionálnych scén...

... je až trochu zarážajúce, ako pekné poslušne ide ochotnícka činohra verne v šlapajách profesionálnej tvorby i konvencie. Nikde nijaká vzbura, nikde nijaký veľký riskantný nový experiment. Experimentuje sa u nás dnes už asi vo všetkých odvetviach, je paradoxné, že umenie, ktoré volá najdlhšie po práve na experiment, volá zrejme len platonicky — ani v ľudovej tvorivosti, kde by asi presadzovanie takéhoto práva narážalo na podstatne menší odpor. nevidíme inú ťažkosť ako túžbu vyrovnat sa profesionálom.

(Katarína Hrabovská)

PRAVDA — 6. 9.:

Na tohtoročnej hronovskej prehliadke už takmer nebolo vidieť staré tradičné ochotnícke divadlo (okrem niektorých momentov v predstavení súboru z Loun), a aj to dokazuje, že naše ochotníctvo sa vo svojich špičkách usiluje o nový výraz, že sa zbavuje tej tradície, ktorú ho ešte donedávna viazala s dobou osvietenstva a s tzv. úžitkovým osvetárskym divadlom, diktovaným vyslovene úzkymi potrebami dňa.

(Martin Jančuška)

Právě vyšel hronovský U nás



Groteskmí realita

POZNÁMKY K MALÝM SCÉNÁM,
ALE NEJEN K NIM

VĚRA KUDRNOVÁ

Každé umělecké dílo má nějaký smysl, i když se k němu programaticky nehlásí, i když se hlásí k absurditě a i když sám umělec popírá, že smysl má. Smysl je objektivní kategorie a neexistuje mimo člověka. Smysl díla je ovšem historicky proměnlivý, to znamená, že se mění v čase. Je dále variabilní podle toho, v jaké je člověk okamžité situaci. Mladý člověk vnímá jinak smysl uměleckého díla než člověk středního věku nebo starý člověk. Konečně smysl díla může být mnohoznačný. Čili: umělecké dílo má objektivní smysl, který je historický, variabilní a mnohoznačný.

Každé umělecké dílo je určitá hra, hra podle určitých pravidel. Tento rys sdílí s jakoukoliv jinou hrou. Můžete si snadno představit, že byste přišli na fotbalový zápas a neznali pravidla hry. Podle čeho budete posuzovat to, co se děje na hřišti? Podle ladnosti pohybu hráčů, podle rychlosti pohybu, podle čeho? Neznajíce pravidla hry, nechápeme smysl. Jakmile nám uniká smysl hry, uniká nám podstata věci. Ztrácíme smysl umění, ztrácíme jeho specifiku. Každé umělecké dílo je výzva, s níž se máme vyrovnat. Není

to tedy pouhé sdělení na rozdíl od informace jiných druhů, je to výzva k tomu, aby člověk pochopil určitý smysl. Umění je apel na člověka jako na tvůrce smyslu. A kdo tvoří smysl? Jenom člověk, který chápe a pokud chápe. Umění nás provokuje tím, že nás staví do situace, kdy musíme rozhodovat o tom, jaký je jeho smysl.

LIDSKOST SMÍCHU

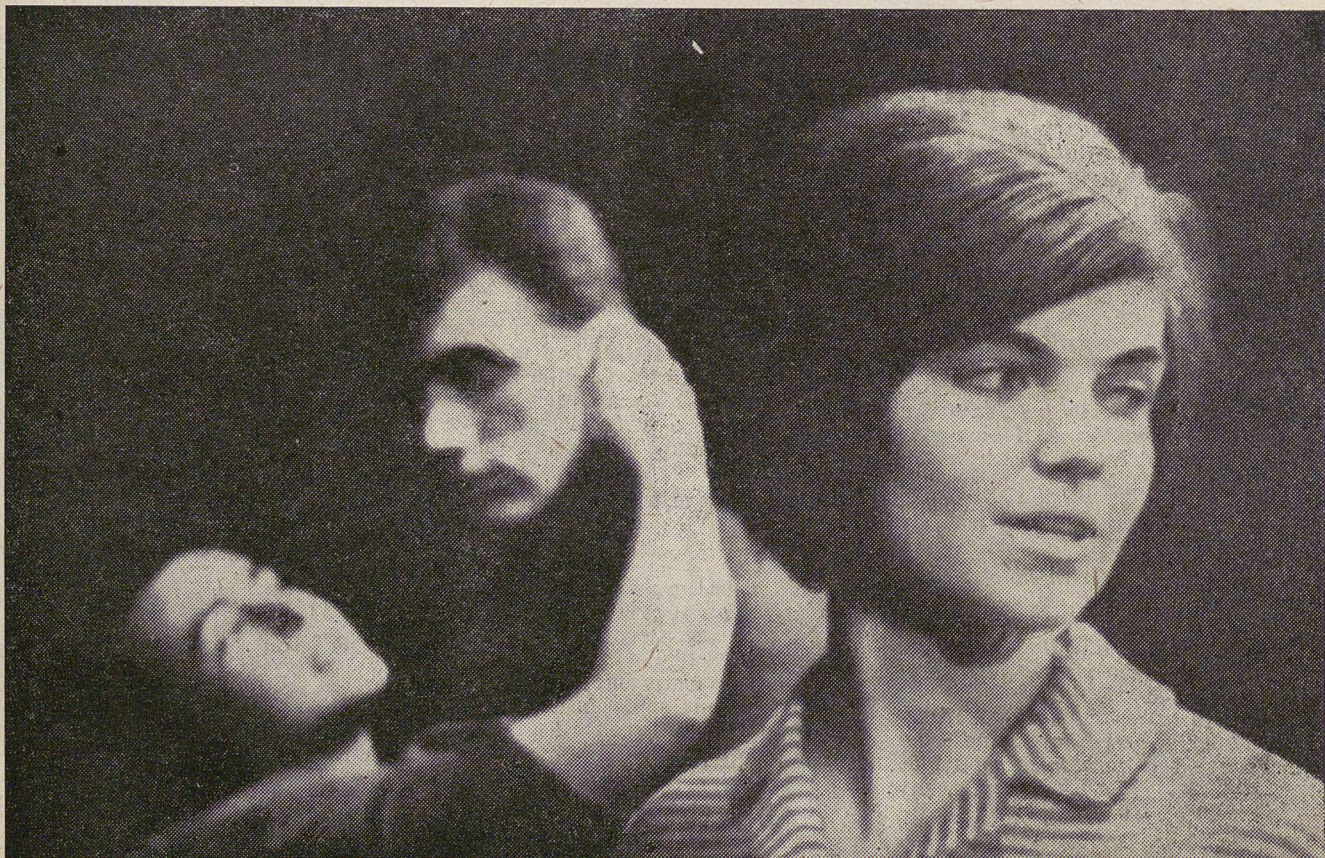
Je jedno bezpečné měřítko úspěchu kabaretu, a to jsou vteřiny nebo minuty, po které se lidé smějí. Smích je měřítkem úspěšnosti kabaretu. Ale co je to smích a čemu se smějeme? Z hlediska filosofické antropologie* je smích *mezní případ lidského chování*, je to tělesný a zároveň duševní projev, čili reakce celého člověka na určité situace. Jsme-li schopni modelovat tyto situace, vidíme, že se smějeme omezenému počtu případů. Chápat, jaká je

* H. Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den grenzen menschlichen Verhaltens*, Bern 1950. Odtud je převzata klasifikace situací a charakteristika smíchu.

abstraktní povaha smíchu, jaká je obecná povaha situací, za kterých se smějeme, je velice důležité, protože nám to umožňuje pracovat s mechanismy smíchu záměrně. Lidé, kteří úspěšně tvoří humorné situace, jsou si dobře vědomi určitých teoretických předpokladů, které smích vyvolávají. Co je charakteristické pro smích?

Za prvé *nadřazení jednoho člověka nad druhého*. Ve smíchu se člověk nadřazuje druhým. Všimněme si, že se smějeme vždycky druhým, a nesmějeme se sobě. Člověk se směje druhým proto, že ve smíchu se nadřazuje nad kohokoliv. Je-li objekt směšný, znamená to, že já *nejsem* směšný, jsem ve smíchu jaksi zlomyslně nadřazen druhému člověku. Za druhé, *smích je univerzální reakce*, která existuje všude na světě a lidé všude na světě se smějí určitým základním věcem. Je ovšem pravda, že v různých kulturách se budeme smát různým aspektům, že některé aspekty moderního kulturního života zůstanou nepochopitelné člověku, který žije na nízké kulturní úrovni. Ale základní situace, které vyvolávají smích, jsou univerzální. Smích jako pláč je univerzální kvalita člověka. Za

V. Röslerová, J. Zamčíková a K. Müller z litvínovského Docela malého divadla. Foto Baláš



třetí, ve smíchu je podstatná určitá *dezorganizace normálního vztahu člověka k okolí*. Smích je mezní reakcí na krizi lidského chování, je to jakési přerušení normálního toku všedního života, je mimořádnou reakcí, je to jakási ztráta sebevlády, vypadnutí z chodu mechanicky se opakujících životních situací.

Když budete analyzovat humor, smích, přijdete na to, že vlastně je jenom šest elementárních situací, kdy se člověk směje. Za prvé je smích reakcí na určité *fyzilogické podráždění*, které způsobuje radost, zejména lechtání. Je těžko doporučit tuto formu malým scénám. Druhá základní situace, na kterou člověk reaguje smíchem, je *rozpor skutečnosti a zdání*. Smích je reakcí na něco, co má povahu nevážnosti, neserióznosti, nepravdivosti, hry. Člověk, který vážně hovoří a najednou dostane škytavku, je předmětem smíchu právě z tohoto důvodu. Za třetí, smíchem reagujeme na *komické situace*. Co je to však komičnost? Pro komičnost je charakteristická *disproporce*, nepoměr toho, co s čím srovnáváme. Komické se nám jeví to, co je neúměrné v dané situaci. Například často opakovaná situace v různých veselohrách a groteskách: člověk spěchá, ale hledá knoflík od límce. Tato situace je de facto komická, protože je disproporční, ať už je zahrána dobře nebo špatně. Za čtvrté se smějeme *vtíp*. Co je to vtíp — ať slovní, jevištní nebo jakýkoliv jiný? Podle jedné definice je *vtip paradoxní subsumpce nějakého jevu pod heteronomní pojem*. Česky řečeno, je to neúměrné zařazení určité situace do nějaké struktury myšlení, která sama není úměrná tomu, s čím je srovnávána, čímž je vytvořeno jakési překvapení — *pointa*. V představení Divadélka Pod okapem se uváděl delší žongléřský výstup, načež následuje slovní *pointa*: „Dostí té intelektuální zábavy!“ To je *pointa*, která subsumuje děj na jevišti pod něco, kde subsumpce ztrácí smysl, kde je vnímána jako vtíp. Situace je zařazena do kontextu, ve kterém působí směšně. Za páté, smějeme se v okamžicích *rozpaků*, prozrazujeme-li na sebe jakési vědomí méněcennosti. Lidé se smějí v rozpacích tehdy, když propadají afektu, nejistotě. A to je pak onen smích afektovaný, který známe z různých situací, a cítíme jeho falešnost. Nicméně je to smích, a je to smích, který uvolňuje. Konečně šestá základní situace je taková, kdy se *osvobozujeme od nějakého napětí*. Smích je osvobozením od napětí, je to osvobodivé východisko.

To jsou situace, ve kterých lidé reagují smíchem a které je možno metodicky v praxi divadel zhodnotit. Jaký je ale *smysl smíchu*? Společenský smysl smíchu je neobyčejně veliký. Především smích zesměšňuje logičnost světa, logiku, účelnost, mechanismy a jako takový je *utvrzením svobody člověka*. V tom je osvobozující funkce smíchu, v tom je jeho léčivá funkce, v tom je zároveň utvrzením svobody člověka jako jedince, jako osobnosti. Smích má hodnotu i sám o sobě, i tím, že se smějeme, vytváříme hodnoty. Soubory, které jsou schopny nabídnout lidem smích, nabízejí jim jednu ze základních lidských hodnot. Smích je dále *znehodnocením nehodnotného*. Co tedy dělají soubory? Znehodnocují již



Konečného záběr z programu olomoucké Zápalky Aneb cirkus Zelená husa

znehodnocené hodnoty, a to je výborné. Komika, humor, smích má v sobě značnou destruktivní povahu, avšak tato destrukce je pozitivní. Rozkoš z ničení hodnot, které přestaly být hodnotami, je zároveň vytváření terénu pro reálné, skutečné, ze života odvozené hodnoty. Konečně, smysl smíchu je v tom, že je to určitá *obraná reakce člověka na životní absurditu*, na situace, které jsou alogické, které nezvládá rozumem. V tom je právě cena smíchu jako politické zbraně. Smích je zbraň proti absurditě a je to také zbraň proti strachu. Člověk, který nemá strach, je schopen se smát, člověk, který má strach, není schopen se smát. Smíchem odreagujete strach. *Smích zabíjí strach*. A to je nejcennější společenská funkce smíchu.

GROTESKNÍ SKUTEČNOST

Amatérské umělecké soubory mají veliký význam společenský, zejména v kontextu, ve kterém se ocitá celá moderní společnost, v kontextu s otázkami volného času. Když budeme objektivně posuzovat naše společenské poměry, uvidíme, že volného času je daleko více než před padesáti nebo dvaceti lety, že tedy širší okruhy lidí mají více volného času a že si častěji kladou otázku, co s volným časem mají dělat. Automatizace ještě urychluje tuto problematiku. Problém nudy je vážný, hluboký lidský problém a vyžaduje řešení. Jakmile společnost je ekonomicky zabezpečena, jakmile otázky hladu, bydlení a získávání obživy jsou vyřešeny, jakmile elementární potřeby života jsou uspokojovány, nabývá otázka volného času klíčový význam pro člověka. Teprve nyní, když je člověk osvobozen od těchto ekonomických problémů, staví se před něj s plnou naléhavostí otázka jeho životního smyslu. Otázka volného času je otázka smyslu vaší aktivity, toho, co děláte, toho, co garantujete jako lidi, čili, staví před nás otázku, co máme

dělat. Právě v tomto kontextu s určitými společenskými trendy, zejména s automatizací, v kontextu s problematikou ekonomického rázu vzniká také u nás hluboká potřeba dát volnému času užitečnější prostor, vytvořit mu lepší dimenze, lepší formu, lepší prostor aktivity nežli onen prostor, který mu dává televize, bačkory a pasivní vnímání televizních pořadů.

V tomto směru má amatérská aktivita velice důležitý význam, který neustále poroste, protože je to forma *aktivní zábavy*, která je daleko hodnotnější než jakékoliv pasivní nazírání, jakékoliv konzumování uměleckého díla. Aktivní postoj člověka k umění je nejceněnější přínos amatérských souborů. Nyní už dobré amatérské soubory nenapodobují, vytvářejí si pořady samy. Účastní se tak důležitého procesu proměny člověka, faktické, reálné proměny (ne v toho kalendářového člověka, který na nás zírá z barvotiskových projevů), ale antropologické transformace lidského typu, která je všude ve světě ve hře. A v tomto směru mají soubory tzv. malých forem veliký význam. Zvolily si poezii a grotesku, komedii a smích jako svůj vlastní terén a oblast zájmů, a volily naprosto správně. Malé scény formují generační problémy ostře, pravdivě, surově. Generace zde formuje svůj názor jak proti něčemu, tak pro něco. Proti čemu a pro co se angažují tyto soubory?

Obrazení se přirozeně proti prapůrům slov a hesel, proti fráším atd., ale to už dnes je tak obecný rys, že jej nemusíme ani vyzvedat. Důležité je, že se obrazení proti hodnotám, jimiž se kryjí určitá společenská privilegia, a staví proti nim *hodnoty osobnosti člověka*. Čili obrazení se proti falešným hodnotám ve smyslu nějakých autentičtějších hodnot. Přesněji řečeno, obrazení se proti skupinovému zájmu, dílčímu zájmu (například byrokracie) a staví proti nim obecné zájmy spo-

lečenské. Amatérské soubory ukázaly, že vidí skutečnost nově, groteskně. Vidí současnost s jejími groteskními rysy, nikoliv »heroicky«. A to je objev jedinečný, který dnešní střední generaci trval asi dvacet let. Groteska je nyní všude na světě velmi zdůrazňovaným aspektem tvorby, je jakýmsi východiskem v analýze současných poměrů. Proč? V grotesce se stýká tragika a komika, takže sama tato umělecká forma vytváří optimální předpoklady pro to, abychom podchytili totalitu skutečnosti. Soubory si nevolí grotesku proto, aby deformovaly záměrně něco, co groteskní není, ale volí si ji jako *adekvátní výraz* a uměleckou formu, která umožňuje vyjádřit se o skutečnosti.

V této grotesce nás někdy přejde smích. Jeden soubor zpíval písničku, jejíž smysl je asi ten, že se obrací proti „morálce, jež se mění, když vypadá to na rvačku“. Lidé, kteří si toto zpívají, doufejme, nezmění svou morálku, když to bude vypadat na rvačku, protože pak by zradili svůj program. A lidé, kteří zrazují své programy, nedojdou daleko. Soubory se obracejí proti morálce, která se mění, když to vypadá vážně, když člověk má garantovat za morálku svou vlastní životní cestou, svým vlastním životním cílem, svou osobností. Garantovat za svou morálku i ve rvačce, to je, myslím, správné východisko, protože my se musíme důsledně dostat od morálky, která je dána mechanismy a aparáty moci, k tomu, *aby lidé odpovídali sami za sebe*. Nejenom na malých scénách, ale právě tak ve výrobním procesu, v politice, v hlasování, ve všem ostatním. Morálka neodpovědnosti je společenské zlo, proti němuž se oprávněně malé scény obracejí, a právě tím slouží progresivním tendencím současné společnosti.

DIVADLO PROTI ODLIDŠTĚNÍ

Socialistická společnost představuje vyšší typ společenské organizace než západní společnost. Naše společnost je velmi mladá a není na takové ekonomické úrovni jako nejvyspělejší západní státy. Vytvářejí-li se nesprávné dojmy, jako by byly vady ve struktuře samého socialismu, není to pravda. Základní struktura společenských vztahů, jaká je vytvořena v našich podmínkách, je v podstatě vyšší formou společenské organizace a společenského života. Je-li srovnávána s něčím, s čím nemůže být srovnávána, se současnou západní společností (která má za sebou dlouhý vývoj kapitalismu a obrovský předstih), vzniká falešnou a jaksi komisující optikou určitá disproporce, která se nám potom jeví jako na jedné straně výlučné klady, na druhé straně výlučné záporny. Tak dochází k lineárnímu rozdělení světa na dvě půlky, při čemž jedna půlka má pravdu, ta druhá půlka nemá pravdu. To je však obrácený model, se kterým se dosti houževnatě i u nás pracovalo.

Některé vady naší společnosti transcendují osobnost člověka jako jednotlivce. Netkví pouze v dobrém nebo špatném záměru, netkví pouze ve

funkci. Funkcionář není špatný eo ipso, a ten který funkcionář není dobrý eo ipso. Nebo naopak. To je zjednodušený způsob vidění. Určité vady jsou vadami určitého řízení, určitých společenských vztahů, které musí být předmětem širší kritiky. Strukturně obdobné problémy má však také západní společnost a má je v kolosálních rozměrech. Co my pocítujeme jako míru lidského odcizení, rysy antihumanismu nebo nedostatky jaksi lidských vztahů, je tam vyjádřeno v takových drastických formách, tak otevřeně a krutě, že i v otázkách hodnoty lidských vztahů jsou poměry, ve kterých žijeme, při všech svých nedostatecích daleko humánnější nežli poměry jiné. Dnes si mnoho lidí myslí, že všechny nedostatky se dají redukovat na kult osobnosti a vykládat pomocí frazeologie kultu osobnosti. Ve skutečnosti to tak není. Každá vyvinutá průmyslová společnost vytváří určité mechanismy a vazby, které jsou problematické a vedou k manipulaci s lidmi — všude na světě. Jak má divadlo v těchto podmínkách čelit těmto mechanismům odlidštění? Myšlenkami socialismu, které jsou myšlenkami budoucnosti, humanismu, zdravého rozumu, myšlenkami, za kterými musíme jednoznačně stát. A kontaktem s publikem.

Kontakt scény s divákem je neproduktivnější myšlenka, se kterou divadelník musí pracovat. Samozřejmě, může být období určitých krizí, kolísí, problémů, ve kterých se mu zdá najednou, že nepochopení publika je dáno nepochopením záměru tvůrce. Ale je zároveň jisté, že kdykoli se člověk uchýlí sám do sebe, privatizuje své zájmy a své cíle, vykloubí je ze společenského kontextu, pak na to vždycky dopláci — lidsky i umělecky. Kontakt se životem, kontakt s realitou jakkoliv chápanou, kontakt s divákem je to produktivní, z čeho se umění rodí. Únik před divákem do své vlastní psychiky, do svého vlastního zájmu, privatizace úsilí vede do tvůrčích krizí, vede k bloudění a k nejistotě. Musíme o dnešním divadle říci to, co řekl protec české avantgardy a divadelník obrovského formátu E. F. Burian, když prohlásil, že „*divadlo slouží, ale neposluhuje*“. Jde-li vám o to, abyste neposluhovali, výborně. Ale sloužit je vaše lidská povinnost, to je otázka vašeho vlastního vnitřního angažování a vůbec ne otázka nějakých směrnic. Divadlo slouží, ale neposluhuje. Bude-li sloužit stejně jako sloužili řečtí dramatici, jako sloužilo renesanční divadlo Shakespeareovo, jako sloužilo klasické divadlo 19. století, budete dělat dobrou práci, budete sloužit a nebudete posluhovat. Je to otázka míry. Věci mají svou míru, říkali Řekové. Tito tvůrci prázakladů evropské kultury vynalezli pojem míry a ve shodě s ním vytvořili ono skvostné řecké umění. Jejich míra je míra lidskosti, míra člověka. Malé scény i lidé mají tím větší hodnotu, čím jsou více podle míry člověka. A tuto míru udržovat, pěstovat, kultivovat, vracet se k ní a experimentovat, ale zároveň ji nabízet divákovi, je produktivní program malých scén i velkých myšlenek, které přinášejí.

VOLNÁ TRI → BUNA

NENÍ SE ČEMU SMÁT?

„Ale poměr mladého ke starému byl vždy stejný. Mladým lidem budou vždycky k smíchu staré věci. Jestli se tedy dneska mládež a ta mladá divadla něčemu smějou — tak já, kdybych byl státník — tak bych velmi pozorně naslouchal, CO jim je k smíchu. A PROČ je jim to k smíchu. Protože smích není nikdy pro nic za nic. Snad jen u šilených lidí. Normální člověk musí mít důvod, směje se něčemu.“

Mladí lidé potřebují dát nějakým způsobem najevo svůj vztah ke skutečnosti. A dávají ho najevo tím, že se smějou. Smát se je ovšem snažit než něco udělat, to je pochopitelné, ale není to trestuhodné.“

Tohle za všechny ostatní řekl v 18. čísle Mladého světa v roce 1962 Jan Weřich. Ano, není to tak dávno, co vznikaly REDUTA, SEMAFOR, ZÁBRADLÍ, ROKOKO, a přece už je to historie (dokonce v knihách zachycená). Tenkrát současně s nimi vznikalo velké množství mladých amatérských divadel malých forem. I tady byla hlediště plná.

Neříkám asi nic nového, když tvrdím, že si jejich představení vyuntili společenský zájem. V současné době se jejich počet zmenšuje s tendencí dosti zřetelnou — nahradit kvantitu kvalitou. Ale proč měla tenkrát i podprůměrná divadélka takový ohlas? V jejich vystoupeních na jevišti jsme se totiž nesmáli pouze vtipům a bonmotům, ale hlavně faktům, které většina z nás znala, ale po dlouhé době jsme je vlastně poprvé slyšeli veřejně ze scény a ještě v diskusní formě. Proto ta působivost.

Ale pouze s faktem nemohlo divadlo dlouho vydržet. Soubory malých forem v této fázi byly obrodním impulsem, který se přenesl i do profesionální dramaturgie a tím i na větší jeviště. Dostal se na vyšší uměleckou úroveň. Tím se ovšem ztrácel společenský zájem a divadélka malých forem umělecky podprůměrná už nemohla vydržet, musela buď se podbízet vkusu obecnosti, živořit nebo zaniknout. Dnes už si (právem) udrží diváčkou obec jen špičkové soubory, které ovšem mají své, těžko napodobitelné specifikum. Buď se blíží profesionálnímu vyjádření (Textbeat Jiřího Sýkory a Ivana Krause), nebo jdou svou vlastní cestou jako KLADIVADLO nebo INKLEMO. Cesty dvou posledních divadel jsou diametrálně rozdílné, ale obě ukazují několik shodných faktů. Především to, že už nevystačíme se starým receptem — vystoupit na jevišti, říci něco o sobě a mezi to něco zahrát. Aby si tento druh divadla udržel diváka a dostal se znovu do sféry společenského zájmu, to je dnes trochu těžší, než to bylo na začátku. INKLEMO (Rak a ti druzí, Falešný kytky) nic nepředstírá. Učedníci pod vedením Václava Bártý hrají téměř sami sebe, z jeviště neuslyšíme o nic víc, než je jejich názor na svět. Naproti tomu KLADIVADLO díky tvůrčí individualitě Pavla Fialy staví svůj projev na konstrukci myšlenek, a tím i na vybroušení hereckých výkonů. Obě cesty jsou těžko opakovatelné a navíc je mají za sebou zkušené soubory. Ale co s ostatními?

Nechci si tu něco vymýšlet, recept na zaplnění divadla taky nemám, ale na první pohled to vypadá tak, jako kdyby se tehdejší osmnáctiletí či dvacetiletí vyslovili (nebo vybouřili) a na ty dnešní musíme teprve čekat. Nebo snad nemají co říci a čemu se smát?

JIŘÍ SLAVÍČEK

VAŠE ÚVAHY a glosy, jimiž doprovázíte v ochotnickém časopisu své zájezdy do terénu Jihomoravského kraje, mohou dle mého názoru daleko lépe pomáhat k řešení současné krize ochotnického divadla než teoretické úvahy od zeleného stolu, jimiž se nic nespraví — nanejvýš, že pozná prostý ochotník (a těch je u nás převážná většina), jak vtipné má ten či onen časopis dopisovatele.

POKLES INSCENAČNÍ ÚROVNĚ

Osobně jsem přesvědčen, že stoupá či klesá geometricky s počtem inscenací a jejich repríz, které pomáhají k prohloubení toho, čemu říkáme divadelní řemeslo. Myslím, že inscenační úroveň ochotnických představení je daleko více závislost technické vybavenosti herce a režiséra než otázkou svědomitosti a odpovědnosti, s jakou ten či onen soubor přistupuje ke hře. Jistě jste se mnohokrát přesvědčil při diskusi po představeních, jak dobře vědí režiséři, co chce autor a co chtěli oni, jak přesně dovedou herci rozebrat své postavy, jejich vzájemné vztahy atd. — a přece celé představení na Vás dělalo dojem, že inscenátoři vůbec nevědí, oč ve hře kráčí. Chybí jim znalost divadelního řemesla, schopnost dobře se vyjádřit. Z inscenace pak vyhlédá celá škála rozmanitých „hereckých“ projevů, od naprosto bezvýrazných až po ty křečovitě patetické. Rozbor hry a postav ani nejsvědomitější přístup není nic platný, dokud si režisér a herci neuvědomí, jakými cestami jít za prostým, naprosto lidským, přirozeným — a tím vším působivým hereckým projevem. Pravda, mnoho dá svědomitý a zkušený režisér, mnoho může dát školení, ale to všechno nic nepomůže, když poznatky nejsou současně prověřovány pravidelnou a co nejčastější hereckou praxí.

Vím ze zkušenosti, jak svědomitý ochotnický herec (pokud ho nenechá režisér upadnout do řemeslné machy) roste od role k roli, jak je možno na něj postupně klást větší a větší nároky — a naopak, jakou škodu na herci napáchá delší absence od pravidelné divadelní praxe. Klesá-li počet ochotnických představení, nutně musí klesat také inscenační úroveň, i když vyseďávali ochotníci sebeděle na sebeodbornějších školeních. Bylo by nelogické předpokládat, že během několika let poklesla inteligence nebo svědomitost členů našich souborů. Je jisté, že obojí spíše stoupl. Proč tedy inscenační úroveň poklesla? Protože klesá možnost prakticky si osvojit nejzákladnější pravidla a způsoby herecké práce.

Stejně je tomu s režiséry. Na počátku dvacátých let jsem měl možnost nevynechat žádnou z významných pražských premiér a přečíst si všechny recenze o nich. Měl jsem o divadlo velký zájem a také dojem, že bych byl schopen přivést na světlo boží obstojnou ochotnickou inscenaci. Jak jsem byl při svých prvních pokusech zklamán! A jak dlouho mi to trvalo, než jsem se naučil alespoň tolik, abych mohl být svému souboru nějak užitečný. Ale až do své poslední režijní práce jsem poznával, jak málo toho ještě vlastně znám, abych o sobě mohl říci, že jsem dobrým ochotnickým re-

NEKONVENČNÍ ÚVAHY

Tak se nazýval příspěvek dr. M. Juráka ve 3. čísle našeho časopisu. Vzbudil dost značný ohlas. Přetiskujeme dopis, který dr. Jurákovi zaslal Jan Keller, režisér kdysi slavných inscenací Hornického divadla Radnicka (dnes Radnického divadla).

Žisírem. — A kde se mají prakticky něčemu naučit dnešní režiséři, když se hraje čím dál méně?

PROČ KLESÁ POČET INSCENACÍ

O mnoha důvodech ve svém článku píšete, ale jednu z hlavních příčin — televizi, podceňujete. Strkali bychom hlavu do písku, kdybychom si nepřipoznali, že nepochybně odvádí naše obecnost z hlediště a ochotnické herce od zkoušek. Osobně se nedívám na tuto příčinu poklesu nijak tragicky. Myslím, že je to přechodné. Pamatuji, jak se ve dvacátých letech po zřízení stálého kina v Radnicích omezilo obecnostvo místního souboru na okruh nejbližších přátel a známých. A o pár roků později bylo zase prázdné kino, když hráli ochotníci.

Ale není tu i jiný důvod, proč se tak málo hraje? Stačí ještě dnes pověstná ochotnická láska k divadlu (nebo posedlost divadlem, jak chcete) k tomu, abychom úspěšně konkurovali celé řadě jiných kulturních podniků, které nejsou právě příliš navštěvovány? Dnes lidé hodně čtou všechny kulturní časopisy (nepochybně víc, než se obecně předpokládá) a v nich i v denním tisku se přímo či nepřímo dovídají, že to, co se ještě před málo lety krylo s pojmem ochotnického divadla, patří jaksí už do historie. Ochotnické divadlo nemůže a ani už nemusí být jakýmsi amatérským doplňkem profesionálního, které jednak samo za divákem jezdí, jednak je od diváků z dalekého okolí organizovaně hromadně navštěvováno. Čtenář dnešního tisku nutně musí mít tento dojem: jediným posláním ochotnického divadla dnes je být jakousi línou budoucích Voskovců a Werichů, Suchých a Šlitrů, Fialků apod. To, co se dneska může krýt s pojmem společenského

významu ochotnického divadla, nepřesahuje okruh tzv. malých amatérských divadel. Nikdy jsem neměl, bohužel, možnost zhlédnout některou z přednějších inscenací těchto mladých divadel. Ale z toho, co jsem se o nich dočetl, soudím, že jsou velkým přínosem pro svou mladickou odvahu, vtip, elán a možnost zařadit bezprostředně a účinně na některé z problémů dneška. I kdyby jejich existence měla jen jepičí život módních artiklů, určitě se sverázně zapíší do historie našeho ochotnického hnutí. Zatím svůj úkol, zdá se, dobře plní. Mladí lidé, posedlí divadelní vášní, mohou začít hned, nemusí se prokousávat těžce a dlouho získávanými zkušenostmi starého typu divadel, stačí, aby se přidružili ke kolektivu, kde jeden či dva nadaní a vtipní lidé napíší vtipný a nadaný text, jeden nadaný hudebník složí hudbu, možná, že se najde i choreograf a lidové divadlo se dostává na nové cesty.

Tím by bylo jaksí zachráněno amatérské divadlo před krizí ve velkých městech nebo v místech, kde je dost mladé iniciativní inteligence, která má chuť a odvahu. Ale co s divadlem na vesnici? Následovat nebo imitovat tyto formy umělecké tvořivosti na venkově by mělo jediný výsledek: zrod celé řady ubohých a nepodařených kabaretů.

Milý doktore, za mladých let jsem se vždycky smál předpotopním, zkostnatělým a sterilním názorům starých ochotnických harcovníků. Nechtěl bych je následovat dnes, když už jsem sám v jejich věku.

Loni jsem náhodou stál u zrodu jedné inscenace naprosto nezkušeného souboru maličké vsi na našem okrese. Byly to zážitky přímo fantastické. Poznám jsem živelnou chuť po divadle, které dostalo postupně do varu celou ves. Ale, lidi, řekněte: má to ještě dnes vůbec nějaký smysl?

Divadelní soubor mladých ve Velkém Týnci u Olomouce uvádí Gogolovu Ženithu. Foto Konečný



POROTY DOBRÉ A JINÉ OTÁZKY

I NEDOBŘÉ

Dovolil jsem si do názvu tohoto článku dát titulky, pod kterým uveřejnil s. Sohr svoje úvahy o porotách v LUT a jejich problémech (Nová svoboda 28. 7. 1963). V diskusi, která vznikla mezi s. Štěrbou z Olomouce a s. Sohrem z Ostravy v souvislosti s krajskou přehlídkou Severomoravského kraje ve Frenštátě na stránkách Amatérské scény (č. 7 a č. 9), se odhalily některé obecnější otázky, které mne provokují k zásahu do diskuse. K ilustraci chci dokumentovat některými názory s. Sohry otištěnými pod zmíněným titulkem v Nové Svobodě a porovnat je s jeho odpovědí v 9. čísle Amatérské scény.

S. Sohr píše: *Od amatérů požadujeme praktický důkaz, že umění chápou správně, že volí umělecké cesty poznání a tlumočení, že správně pochopili obsah a formu díla a toto dílo v zásadě správně interpretovali...*

Dále: *Dobrý porotce a dobrá porota bývají nesmlouvaví a přísní, pokud jde o pochopení díla, přístup k umění, vzdělanost, kulturní úroveň, politickou výši.*

A pokračuje: *Snaží se shromáždit (dobrá porota) materiál o souboru a jeho členech a vycházet z něho. Pohovor o interpretaci se vede ne jako kritický rozbor především. Rozbor je pouze názornou pomůckou, jak souboru v besedě osvětlit odstranitelné nedostatky, uplatňuje se do té míry, pokud je amatér schopen vůbec chápat odborný požadavek a pak v další etapě svého vývoje uskutečnit.*

Nehodlám zde polemizovat se s. Sohrem o evidentní nesprávnosti tohoto jeho ostatně dost nejasně formulovaného pojetí amatérské práce. Myslím

totož, že v amatérské umělecké tvorbě nejde jen o správnou interpretaci, protože nám musí jít o pokus umělecké tvorby. Jde mi daleko víc o to, co s. Sohr od dobré poroty vyžaduje a jak to sám prakticky provádí.

Jak chtěl s. Sohr jako porotce zjistit u inscenace Zápasu s andělem ono správné pochopení obsahu a formy díla (jak to požaduje) a zda toto dílo bylo zásadně správně interpretováno souborem, když sám přiznává, že dílo, tj. Pavlíčkovu hru, neznal. Že nebyl proveden rozbor inscenace (s. Sohrem požadovaný jako názorná pomůcka pro osvětlení odstranitelných nedostatků) příznává rovněž a napadá při tom s. Šterbu, že vědomě zamlčuje potíže poroty o vnitřní dohodu v porotě, která nebyla dodržena.

S. Sohr si zřejmě neuvědomuje, že jestliže hovořil o inscenaci, že tím na sebe vzal vážnou odpovědnost jako kritik a že tuto odpovědnost musí nést. Jestliže s. Sohr nebyl s to si svoje názory utřídit a urovnat v době, která je mu na přehlídce stanovena, pak neměl hovořit. Tím spíš, že postuluje nepotřebnost seznámení se s inscenovanou hrou. Sám vím z vlastní praxe, že právě proto, že porota musí svůj soud o inscenaci si sestavit poměrně rychle, je nutno být co nejdokonaleji připraven. To je ostatně známo všem, kdo v amatérském divadle pracují. Nevím, z čeho dále usoudil s. Sohr na hluboké pochopení hry, když ne z inscenace, tvrdí-li, že hluboké pochopení hry nezaručuje samo o sobě zdařilé inscenování. Inscenace se mu nezdála, hru neznal, tak z čeho došel ke svému závěru, nevím.

Za této situace se právem a věcně

s. Šterba ptá po odpovědnosti takové poroty. Na věcnou klidnou kritiku odpovídá s. Sohr podrážděně, kde chybějí argumenty, uráží (prý zamlčování, pomluvy, mluví o hloupých podvrzích a demagogii).

Silná slova však ještě nikdy fakta nenahradila. Myslím, že jsem prokázal, že s. Sohr v praxi nedodržel ani ty postuláty, které sám porotám uložil. Tímto svým postupem dal pak podnět k trapné situaci při hodnocení Pavlíčkovy hry na frenštátské přehlídce.

Hodnocení amatérské práce je vážná a eticky odpovědná práce. Amatéri jsou stále méně ochotni slyšet nezávazné improvizace, jež nejsou podloženy znalostí a věcnými argumenty. Tak, jak rostou nároky na práci amatérských souborů, rostou i nároky na práci porot. To si dnes musí uvědomit každý kritik, který před soubor předstupuje.

ZDENĚK KOKTA

● Divadelní soubor SZK Libochovice pilně reprizoval na zájezdech své inscenace her Fyzikové a Stromy umírají vstaje. Ve svém výhledovém dramaturgickém plánu na příští sezónu má Thomasovu hru Osm žen, Karvašovu Jízvu a Pavlíčkův Zápas s andělem. Mladá scéna chystá vedle večerů poezie a satiry také Havlovu Zahradní slavnost. Také v příštím roce bude organizován populární festival — Libochovické divadelní léto. Pořadatelé hodlají vybírat tentokrát účastníky s největší pečlivostí.

● Divadlo pro 116 již čtyři roky pracuje při MěV ČSM v Českém Brodě. Za první polovinu t. r. uvedlo tři premiéry: Osado, osado (večer slavných trampských písní, doplněný povídkami J. Žáka z knihy Osudy šesti trampů), Trosečníci na Semboře (upravený kabaret olomouckého Radionkabaretu) a Kytara a epizody (retrospektivní pořad). Všechny pořady byly bohatě reprizovány, takže připočteme-li pravidelné měsíční relace v místním vysílání rozhlasu po drátě (Hlásí se PRO 116 a Co se nám líbí a nelíbí v našem městě) a různé příležitostné agitky, dosahuje celkový počet vystoupení za sedm měsíců čísla 58. Kromě toho byl soubor na týdenní zimní rekreaci, navštívil Haškovu Lipnici a byl tři týdny na letní cestě po řece Hronu.

● V Kralupech nad Vltavou uvedli ochotníci v poslední době úspěšně Tvrdohlavou ženu a Slavnost lampiónů, která byla čtyřikrát reprizována.

● Co přináší novembrové (listopadové) číslo časopisu Umelecké slovo? Zhodnocující pohled na X. jubilejní Hvězdoslavov Kubín, kde velký úspěch získala nejnovější moderní poezie (Ján Kamenistý), zamyslení nad posláním amatérského divadla v současnosti s aplikací na výtahy minulosti (výňatky z připravované knihy Jiřího Beneše Včerejšek, dnešek a zítřek ochotnického divadla, kterou vydává Orbis), pohled na současnou situaci v slovenské dramaturgii (Ladislav Janský) a dramaturgii bábkářských souborů (Peter Bor), rozbor doterajší práce stálých divadelních ochotnických scén na Slovensku (Jozef Šmatlík). Okrem toho sú v čísle ukážky novej básnickej tvorby Andreja Plávku, stránka mladých autorov, mikropovedky, aforizmy, jazykový kútik, divadelné ABC, prehľady o nových divadelných hrách a krátke zprávy zo života souborov. — Umelecké slovo vychádza 10krát do roka (cena jedného čísla je 2 Kčs) a možno si ho objednať cestou Poštovej novinovej služby.



Ze zábřežské inscenace Karvašovy Jízvy

MEZINÁRODNÍ ANKETA

Po šesté dnes otvíráme stránky Amatérské scény názorům našich zahraničních přátel. Položili jsme jim tři otázky:

1. V čem vidíte hlavní smysl amatérského divadla v současné době?
 2. Jaký byl podle vašeho mínění největší úspěch ochotnických souborů vaší země v roce 1963?
 3. Jaká je hlavní vývojová tendence amatérského divadelnictví u vás?
- V příštím čísle naši mezinárodní anketu uzavřeme.

JAPONSKO

Sankichi Kurozawa, předseda Higa-shi Nihon Realism Engeki Kaigi Jimukyo-ku (Svaz realistických divadel východního Japonska); Kamihirama:

1. Japonsko je naneštěstí pod kontrolou dvou vládnoucích sil: imperialistů USA a jim podřízených japonských monopolů. Za současných podmínek nanejvýše důležitým problémem v našem divadelním hnutí je — jak my to vidíme — to, komu a čemu by mělo sloužit, a to ať už hnutí je profesionální nebo amatérské. My, amatérské divadelní společnosti, sdružené pod praporem Východojaponského svazu realistického divadelního hnutí, Higashi Nihon Realism Engeki Kaigi, jsme se zapojily do vzrůstajícího boje širokých mas japonského lidu za národní nezávislost, mír, demokratická práva a odstranění vykořisťování. Přijíme si vytvářet víc a více her, které podněcují lid této země bojovat o svůj zítřek.

2. Západojaponský svaz realistického divadelního hnutí začal vyvíjet činnost v roce 1962 za účasti 15 amatérských divadelních skupin a tří profesionálních divadelních společností, zatímco jeho protějšek ve východním Japonsku, Východojaponský svaz realistického divadelního hnutí, byl vytvořen v roce 1963 devíti divadelními společnostmi. Tyto dvě události ukázaly nástup nové éry v moderním amatérském divadelním hnutí Japonska.

3. Japonské amatérské divadelní hnutí zvýšilo své úsilí získat množství realistických her, které hovoří o utrpe-

ní dělníků, rolníků a zejména naší mladé generace a jejich boji za jasný zítřek. Naše hnutí nemá v úmyslu pouze napodobovat to, co se děje na jevištích v Tokiu, a nebylo postiženo bezvýznamnými pokusy „modernistického“ jevištního umění. Naše hry si získávají vzrůstající pozornost širokých mas lidu. Členské skupiny obou svazů sehrály v tomto vývoji prvořadou úlohu. Některé jejich hry byly převzaty do repertoáru profesionálních divadelních společností v Tokiu a Osace, dvou největších městech Japonska.

POLSKÁ LIDOVÁ REPUBLIKA

Alice Kaszyńska, pracovnice divadelního oddělení CPARA Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego (Ústřední poradna amatérského uměleckého hnutí), Warszawa:

1. Hlavní smysl a cíl ochotnického divadla vidím jednak v možnosti kulturního vyžití lidí ve vlastní umělecké tvořivosti a jednak v přípravě milovníků divadla k správnému konzumování všech druhů umělecké tvořivosti. Krátce řečeno: jde o výchovu člověka citlivého ke všem projevům současného života.

2. Největším úspěchem ochotnického divadla, který můžeme pozorovat v tomto roce, je citlivostivé hledání repertoáru, výběr ze současné dramaturgie a hledání nového uměleckého výrazu a nových inscenačních koncepcí.

3. Hlavní tendence rozvoje ochotnického divadla vidíme v nutnosti zdokonalovat režijní a herecké řemeslo a stále zvyšovat uměleckou úroveň představení. Všechno tvůrčí hledání, umělecké experimenty, pokrokové myšlenky, které jdou ruku v ruce s tvůrčí prací ochotníků, se přičiní bezpochyby o rozvoj a pokrok moderního divadla.

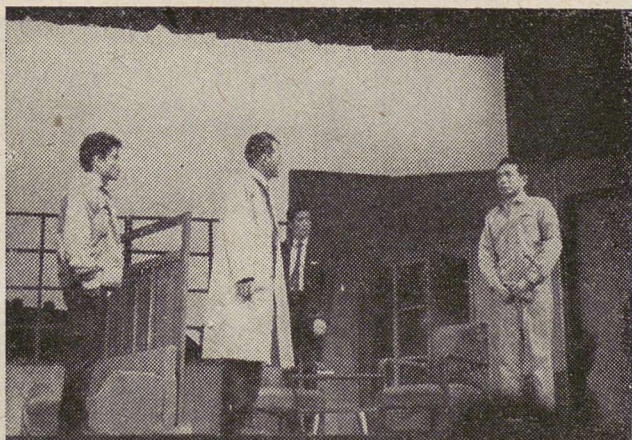
FRANCIE

Henri Lelarge, generální tajemník Fédération Nationale des Sociétés Françaises de Théâtre Amateur v Paříži a vicepresident mezinárodní organizace amatérských divadel A.I.T.A. (Association Internationale du Théâtre d'Amateurs) se sídlem v Bruselu:

1. Amatérské divadlo v mé zemi bylo dlouho považováno za prosté rozptýlení. Čím dále tím více je považováno nejen publikem, ale i veřejnou mocí za prostředek, který pomáhá k rozvoji lidové kultury, protože proti profesionálnímu divadlu může často být amatérské divadlo spíše v kontaktu s publikem. Z tohoto důvodu bylo nutno amatérům poskytnout nutné technické výškolení.

2. Je velice obtížné odpovědět na tuto otázku. Uvést jednu neúspěšnější inscenaci mi připadá nepřesné a trochu nespravedlivé vůči jiným, stejně dobrým. Dovolují si přesto uvést představení Racka od Jeana Anouilha, uvedeného souborem z Dieppe, a Mistra ze Santiaga od Havrey de Mouterland (soubor z Nicy). Jsou to představení, která a mne tento rok udělala veliký dojem.

3. Povinností amatérského divadla je podporovat tvorbu mladých autorů, kteří bez této příležitosti by neměli naději na přijetí své hry v profesionálním divadle, vázaném ekonomickými požadavky. Amatérské divadlo považujeme za odrazový můstek mladých autorů. Toto hnutí je na počátku, ale slibně se rozvíjí a věřím, že se bude rozvíjet i v příštích letech. Po-



Oretači na Joru (Naše noc), historie ze života keihinských dělníků



Hoppo na Kiroku, dokumentární hra ze severovýchodního distriktu v Japonsku



Hru A. Strindberga *Kaspers Fettisdag* uvádí amatérská skupina v Uppsale, Švédsko



„Dílnu — experiment“ se světelným divadlem a zvukovými elementy předváděla v Scheersbergu skupina žakovského domu z Berlína

dobný úkol dávají amatérskému divadlu např. v USA, Velké Británii a v Itálii.

NĚMECKÁ DEMOKRATICKÁ REPUBLIKA

Rudi Holz, člen Ústředního pracovního sboru pro amatérské divadlo, Berlín:

1. Hlavním úkolem ochotnického divadla v současné době je pomáhat svými zvláštními prostředky při politické výchově lidí, při budování socialistické národní kultury a při řešení hospodářských otázek. Forma a obsah programů ochotnického divadla musí tvořit dialektickou jednotu.

2. Největším úspěchem ochotnického divadla v roce 1963 je další zvýšení kvalifikace souborů. Jejich repertoár se stal obsáhlejším a mnohostrannějším, umělecká úroveň stoupla.

3. Ochotnická divadla musejí najít větší ohlas v publiku, jejich program se musí, pokud jde o obsah a o formu, stát ještě zajímavějším. Také ochotnické divadlo se musí stát ještě více odrazem našeho života.

AUSTRÁLIE (VICTORIA)

Harold V. Baigent, ředitel divadelního oddělení Střediska pro vzdělávání dospělých, Melbourne:

1. Hlavní smysl amatérského divadla dnes vidím v tom, aby vyplňovalo mezeru mezi profesionálním nebo komerčním divadlem a moderními divadelními autory. Aby uvádělo hry, které komerční divadlo nechce hrát. Aby udržovalo při životě klasiky. Aby pro australské obyvatelstvo hrálo evropské hry. Aby bylo zkušební půdou pro začínající divadelní autory. Aby svým členům dávalo možnost pro sebevzdělání. Aby předvádělo přesvědčivá představení pozoruhodných her, odpovídající ceně vstupného.

2. Nejsm s to najít nic význačného ve Victorii v roce 1963.

3. Tendence vývoje: sleduje se komerční řízení, avšak přitom amatérské divadlo získává na technickém vybavení a na znalostech. V tomto státě vzrůstá počet oddaných umělců, kteří mají zájem na tom, aby předváděli lepší hry.



K. Simonov: *Ruští lidé*. Inscenace Kasimovského lidového divadla v Rjazaňské oblasti (SSSR)



Bedna písku, hra E. Albeeho, byla uvedena na 9. mezinárodním týdnu v Scheersbergu finským souborem z Helsinek



Lidovou hru ze staré Číny *Den velkého učence Wu* uvedl na též festivalu soubor „Die Statisten“ z Neuburgu (NSR)

PSÁT po jednoročním pobytu, kdy se cizinec sotva stačí, vedle své hlavní práce, seznámit se základy jazyka, nějak zaslíbeně o problémech islandského kulturního života, je příliš odvážené. Proto se náš článek omezí jen na několik informativních poznámek o věcech, které by snad mohly čtenáře Amatérské scény zajímat.

Nesmírné kulturní bohatství, které představuje tisíciletá islandská literatura, je alespoň ve svých stěžejních dílech známo po celém světě. Postava lidového básníka Ólafa Kárasona z Laxnessova Světla světa skutečně charakterizuje tuto zemi. Poezie patřila a dosud patří k dennímu životu každého Islandana. To pozná i cizinec, který sem přijede s dobrou vůlí seznámit se důvěrněji s přírodou a lidmi této romantické země, proniknout pod povrch běžných turistických dojmů. Od staletí zde stály proti člověku pro něj nepochopitelné přírodní síly a úkazy: soptící hory, zemětřesení, strašlivé vichřice, polární záře, temné severní noci. Proti těmto silám, které mnohdy ničily jeho život, žil člověk sám, v osamělých osadách, bez styku s vnějším světem, ve společnosti své rodiny a pak už jen s nadpřirozenými silami. Není tedy divu, že v této situaci si lidé vytvářeli poezii plnou fantastických bytostí, poezii, která měla vysvětlit okolní svět a která se dědila a obohacovala z generace na generaci. Za nekonečných tmavých nocí se v rodinách předčítaly staré ságy, překlady světových románů, zpívaly se při harmoniu církevní chorály, ale také Mozartovy a Schubertovy písně. Tak se stalo umění obyvatelů Islandu doslova životní potřebou.

V minulém století, kdy se osady více zalidňovaly, začíná i období vývoje islandského divadla. Třeba loni oslavil 75. výročí své činnosti divadelní spolek v malé rybářské osadě Saudarkrókur. (V době založení spolku měla osada 200 obyvatel.) V současné době je na Islandu s jeho 180 000 obyvateli profesionální Národní divadlo v Reykjavíku, 1 poloprofesionální scéna a 60 amatérských souborů.

Za profesionálním divadlem se jezdí (nebo létá) i z nejvzdálenějších míst do Reykjavíku. Každá inscenace Národního divadla má velký společenský ohlas. Premiér se pravidelně zúčastňuje prezident a členové vlády. Vedle představení Národního divadla (převážně činoherních) jsou tu i pohostinská vystoupení zahraničních souborů. Třeba v sezóně 1963—64 zde hostoval dánský královský balet z Kodaně a sovětský balet Státního divadla Tarase Ševčenka z Kyjeva. Zejména představení sovětského souboru měla až manifestační ohlas, jejich společenský dosah lze srovnat jen s návštěvou věvodů z Edinburghu nebo dcery N. S. Chruščova Jeleny. Lidé se sjížděli z celé země a čekali několik hodin ve frontách na vstupenky za dvojnásobné až trojnásobné ceny. (Mimo chodem byly to jediné fronty, které na Islandě bylo lze vůbec vidět.) A zájem po týdenním hostování sovětských umělců nebyl ani zdaleka vyčerpán.

Amatérské soubory jsou organizovány ve Svazu islandských divadelních společností (Bandalag íslenzkra leikfélaga). Svaz pracuje velmi operativně. Ústředí v Reykjavíku tvoří šéf Svazu, p. Sveinbjörn Jónsson a 3 admi-

180.000 : 60

To je matematické vyjádření poměru mezi počtem obyvatel a počtem islandských amatérských scén, o jejichž práci napsala na požádání redakce stručnou informaci Ladislava Vičarová, v současné době členka islandského národního orchestru v Reykjavíku.

nistrativní síly (všichni placení státem). Ústředí má k dispozici především impozantní knihovnu s odbornou divadelní literaturou všech oborů a z celého světa. Dále je v ústředí půjčovna základních historických kostýmů, vlásenkárna a rozmnožovna textů. Nej důležitější součástí činnosti Svazu je organizování spolupráce s externími profesionálními divadelními odborníky: herci, režiséry, maskéry a vlásenkáři z Národního divadla. Činnost svazu však sahá mnohem dál. Např. islandský parlament neschválí stavbu žádného kulturního domu bez souhlasu odborné komise divadelních architektů, soustředěných při Svazu. Snad proto každého návštěvníka překvapí dokonale, moderní a účelně řešené, nejnovější osvětlovací technikou vybavené divadelní sály i v nejdálejších místech ostrova. Dnes už je na Islandě 56 takových kulturních domů a dalších asi 40 bude postaveno.

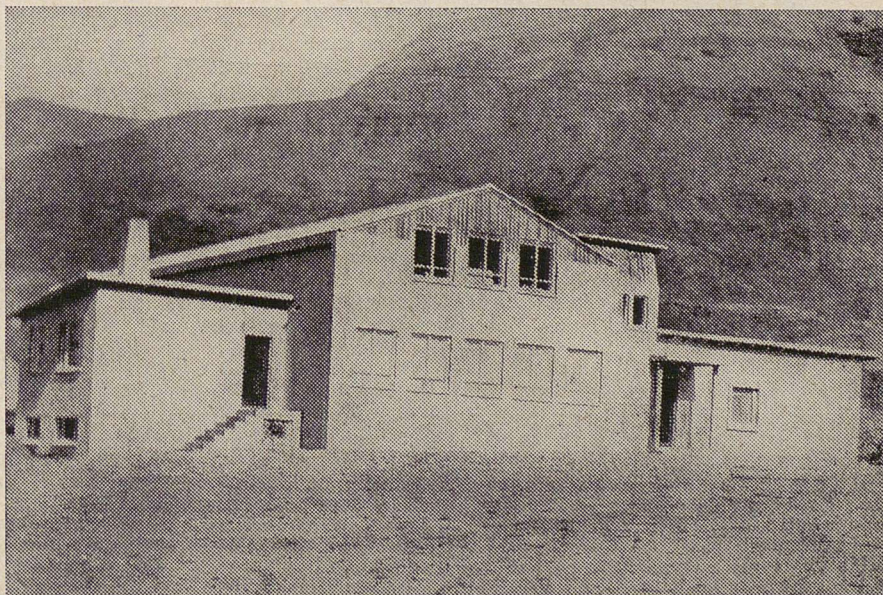
Na Islandě se nediskutuje o oprávněnosti a perspektivách amatérského divadla. To zde prostě žije. Kulturní domy slouží a budou sloužit i v budoucnu především této práci. Vzájemná výměnná představení jednotlivých souborů jsou velice rozšířenou a běžně vžitou praxí.

Podle informací pana Jónssona usiluje Svaz v posledních letech především o zvýšení úrovně repertoáru

souborů. Dříve se hrály převážně nezávazné komedie a frašky domácí i zahraniční produkce. Téměř jedinou repertoárovou hodnotu představovalo již od počátku oblíbené dílo Moliérovo. Když se však dnes podíváme do seznamu her, které Svaz nabízí souborům, čteme tam jména: Holberg, Cronin, Ibsen, Björnson, Max Frisch, Dürrenmatt, F. G. Lorca, Strindberg, Ionesco, J. P. Sartre, Shakespeare, L. Leonov aj. Pro ukázkou některé tituly v repertoáru z let 1961—63: soubor mladých v malé vesničce Mývatnssveit hrál Steinbecka O myších a lidech, studentské divadlo v Reykjavíku Shawa Válku a hrdinu, soubor na ostrově Flatey uvedl dramaturgi E. Wallace, divadelníci v Akranes dramaturgi Islandského zvonu H. Laxnesse a jubilující scéna v Saudarkrókur, o níž jsme se již zmiňovali, O'Caseyho hru Juno a páv. Toto jsou jen některé zajímavé tituly ze světové tvorby. Podstatnou část repertoáru islandských amatérských scén tvoří však díla domácích autorů.

Představení velmi často režírují režiséři i herci Národního divadla. Často hostují také profesionální herci v hlavních rolích. Pokud režíruje hru amatér, odjede třeba na několik dnů do Reykjavíku, kde mu Svaz zprostředkuje potřebné odborné konzultace.

Svaz vydává svůj časopis „Leikritid“, zatím v nepravidelných termínech.



Jeden z typů islandských kulturních domů



Gudrún Bjarnadóttir — světová královna krásy z roku 1963 — je členkou amatérského souboru v Stakkuru

V každém čísle je otištěn text jedné hry se snímky z jejích významných zahraničních inscenací. Dále přináší různé metodické příspěvky (např. kurs líčení) a zprávy o činnosti jednotlivých scén.

U nás v současné době tak rozšířené „malé formy“ se na Islandě nevyskytují. Mládež má už na středních školách mnoho vysloveně divadelních souborů. Na druhé straně existuje mnoho big-beatových skupin. Hlavním zájmem těchto skupin je hudební kvalita a některé z nich mají skutečně pozoruhodnou úroveň. Např. reykjavické taneční parkety střídá skupina „Savan-

na“ mladých hudebníků-amatérů s kouzelnou mladičkou zpěvačkou. Sklízí ohromné úspěchy nejen u mládeže, ale i u staré generace. Příčina všeobecné obliby je pro nás trochu kuriózní: skupina vyhledává po půdách domů v zaprášených zpěvnících zapomenuté lidové písně a oživuje je v big-beatových úpravách. Atmosféra v taneční síni je elektrizující, tančí se velmi spontánně a odvážně, přitom však s velkou kulturou a bez jakékoliv hysterie. A tak i nejmladší generace zůstává důstojnou dědičkou tisícileté kulturní tradice své země.

Místo inzerátu

Z odpovědí účastníků mezinárodní ankety začínáme leccos tušit o problémech, o situaci, o úspěších a cílech amatérského divadelnictví v hezké řádce zemí. Lecteři z řady zahraničních přátel přiložil informační leták, posílá časopisy a bulletiny, příručky pro amatérské soubory,

studie, fotografie — prostě archiv zajímavostí ze života souborů, svazů, různých ústavů a zařízení roste, kartotéka odkazů na články v divadelních časopisech bobtná — a každý z těch listůčků a záznamů v sobě skrývá ještě nepoznané tajemství. Jak asi vypadá život a práce amatérských souborů v Austrálii, na Kubě, v USA, ve Francii, v Rumunsku, v Ja-

ponsku, v Itálii... Jaké jsou živé podoby amatérského divadla v jednotlivých zemích světa?

Možná, že si váš soubor dopisuje s některým souborem v cizině. Možná, že na zahraničních cestách jste mohli pozorovat některé projevy na vlastní oči. Možná, že se na cestu chystáte a měli byste zájem o setkání s ochotníky. Možná, že byste byli ochotni začít se do cizích amatérských časopisů, pořizovat výpisky, překlady některých statí, studovat je — a prostě pomáhat při shromažďování základního materiálu pro poznání situace amatérského divadla na světě v současné době.

Až budete mít chuť na trochu odpovědné spolupráce (zvlášť jestli čtete anglicky, francouzsky, rusky, německy, španělsky, japonsky a třeba turecky), přihlaste se dopisem.

Na spolupráci se těší

Jiří Valenta, Rumunská 26, Praha 2

3x ze Švýcarska

„Ústřední svaz švýcarských lidových jevišť“ (Zentralverband schweizer Volksbühnen) vydal zprávu o své činnosti za sezónu 1963/64. Heslo výstavy „Švýcarsko zítřka“ se stalo také heslem švýcarských ochotníků. Jejich předseda Charles Vultier říká: „Časy se změnily a nám je jasné, že i ochotnické divadlo musí jít novými cestami. Musíme držet krok, abychom za chvíli nestáli stranou. Ale přitom si musíme klást otázku, zda lidé dneška hledají také hodnoty věřejšské, které by měli uchovat světu zítřka. Stůjme ale oběma nohama v současnosti. Čas tyrolských frašek a srdceryvných dramát je za námi. Nespalujeme však na hranici klasické díla. Pokud jsou to opravdu trvalé hodnoty, pak přežijí i období abstraktního umění.“ Dále nechť hovoří čísla: Svaz má 70 členských souborů s 5800 členy. V uplynulé sezóně nastudovalo 54 souborů 95 inscenací a sehrálo 470 představení. Hospodaření Svazu skončilo deficitem 2000 švýcarských franků, které uhradil stát. V minulém roce uspořádal Svaz kurs režisérů, herců a tři konference předsedů souborů.

V Rugen u Interlakenu hrají ochotníci v přírodním divadle již několik let Schillerova Viléma Tella. Tři sta představení vidělo již asi půl miliónu diváků. I v letošním roce byla hra úspěšná. Novou inscenaci nastudoval Josef Elias, člen Schweizer Volksbühne.

Dar: Ochotníci v Solothurnu měli valnou hromadu. Jedním z hlavních bodů programu byla diskuse o daru, který chystají pro městské divadlo. Koupí z výtežku své činnosti novou oponu. Zřídili si proto zvláštní spořitelnu knížku. Když všechno dobře půjde, bude na začátku příští sezóny opona již viset. Je to prý nový doklad pevného přátelství ochotnického a profesionálního divadla.

Z časopisu švýcarských ochotníků
Die Volksbühne

Z Japonska

Amatérské divadelní soubory v Japonsku organizují divadelní festivaly pracujících. Jeden z nich se konal loni v listopadu v Tokiu. Soubory většinou uváděly původní japonské hry: Mijoši Džuró, Chlapec z rýžového listu; Sankichi Kurosawa, Útek z hnízda; Hasegawa Šindži, Neobyčejné příběhy; Jamamura Kanpei, Povichr! Povichr!; Suemacu Kijoši, Poštižení; Mijamoto Ken, Bosé mládí; Kinošita Džundži, Povídání o dobrém měšťanovi. V bohatém programu většinou jednoaktových her se mezi autory objevilo také jméno A. P. Čechova.

(Podle měsíčníku Teatoro, Tokio)

Ó TEMPORA, Ó MORES!

Katolická církev zmapovala kdysi území, která jsou pro lidské oči i sluch nežádoucí. Snažila se vymknout člověka z kloubů jeho přirozenosti a nutila mu morálku, která vede k smíření. Aby dosáhla svého, vymyslela hřích, dokonce dědičný, a domáhala se v tmavém mřížoví zpovědnic, aby se z něho zpovídalo. Tutlání toho, jaký člověk opravdu je, nebylo a není jen výsadou katolické církve. Člověk se nerodí ve vzduchoprázdnu a přejímá často zásady, které neustanovil, jen proto, že tu byly před ním. Katolická církev jistě nemá přímý vliv na to, co si moderní člověk myslí. Ale přesto víra v zásady a v morálku nutí i dnes často člověka k sebezapření, k podlomení jeho individuality a k popření jeho osobitosti. Když Bertolt Brecht přepracovával v padesátém roce se svými spolupracovníky v Berliner Ensemble Lenzova Hofmistra (originální verze Brechtova Domácího učitele vyšla v 3. č. čas. Divadlo, r. 1962), musel k doslovu v kapitole „Je Domácí učitel záporná hra?“ mj. napsat:

„Satira se obvykle vzdává toho, aby proti typu, který zesměšňuje, postavila typ příkladný... V dutém zrcadle, které nastavuje, aby v nadsázce vyniklo to, proti čemu se dá bojovat, by kladné typy neušly zkreslení. V Domácím učiteli je kladem nesmiřitelná nenávist k poměrům nedůstojným člověka, nenávist k neoprávněným výsadám a nesprávným způsobům myšlení.“

Úpravou Lenzovy hry z údobí Sturmu und Drangu (18. st.) sledoval B. Brecht prorazit určitá tabu v oblasti morálky člověka, jehož přirozenost je často svažována natolik, že krajní typ, jakým je ve hře Läufer, v brněnské úpravě úpravy Běhoun, musí volit i krajní — tedy mezní — řešení, aby se zařadil, splynul

a podřídil se vládnoucí morálce.

Stručně řečeno: Běhoun je ten, který touží dosáhnout místa, ke kterému nemá odborné předpoklady. Stane se proto jen domácím učitelem, ale během své služby nemůže překonat sama sebe; svede nikterak neochotnou Gustičku, která otěhotní. Běhoun se utíká do bezpečí, ale padne do rukou vesnickému kantorovi, který jej přesvědčí — a to nikoli násilně, ale tím, jak to na světě chodí —, aby se vyklestil. (Kastrace rovná se odosobnění!) Pak bude moci Běhoun zastávat nejen místo učitele, ale — když popřel svou přirozenost — nebude přebývat, bude vzat na milost panující morálkou.

Brechtovi, který na půdorysu Lenzovy zpola romantické a zpola naturalistické hry vystavěl satirické podobenství o jednom z tabu tohoto století, totiž o tzv. objektivní nutnosti, která je často předkládána k věření jako požadavek, o kterém se dále nediskutuje, nadsvedl touto hrou strop k poznání člověka. Brecht rozbíjí Domácím učitelem „čínskou zeď“ o tom, co člověk může a musí. A jestliže v závěrečném epilogu vyzývá hlediště k tomu, aby hledělo vykopat hrob takové zotročenosti, která člověka křiví, omezuje a zubožuje, pak vytáhl do boje proti tomu, aby tu byla morálka jen pro morálku. Celý příběh hry probíhá v kantorském ovzduší, ale netýká se jen učitelů: obrací se k lidem všude tam, kde se pro utkvělé zásady zapomíná na člověka.

Jestliže se satirické divadlo Večerní Brno obrátilo k této hře a snažilo se jí po vlastní úpravě uchopit jako „rokokové podobenství“, chtělo jen upozornit na to, že možnosti satiry jsou nevyčerpatelné, stejně jako možnosti člověka! JFL

Ó TEMPORA, Ó MORES!

ANEB DOMÁCÍ UČITEL

Podle Lenzovy hry Hofmistr upravil B. Brecht se svými spolupracovníky. Přeložil Rudolf Vápeník. Úprava satirického divadla Večerní Brno.

5. OBRAZ

LEOPOLD (čte se špatným přízvukem):
... cola.

BĚHOUN (opravuje s odporem přízvuk): Agricola.

Vstoupí Major

MAJOR (čte se špatným přízvukem):
Agricola. Tak je to správné, tak se

mi to líbí, jen se pěkně uče! A kdyby si to převít nechtěl zapamatovat, Běhoun, tak mu knihu omlať o hlavu, až ho cvrkot přejde. Jen se podívejte, jak už zase krouť hubu. Když ti otec něco řekne, tak jsi náramná citlivka, že? Ale já z tebe chlapa udělám, i kdybych tě měl řezat, dokud nebudeš modrý, ty ti chošlápku jeden! A vy, pane, buďte

s ním pilný, to si vyprošuju. (Nahlíží do úkolu.) Ten úkol o hrdinném králi, který tady čtu, je obdýť, to vám povím.

REGENSCHORI: Učitel se zřejmě odchýlil od osnov.

MAJOR: Vy si myslíte, Běhoun, něco jiného než osnovy?!

BĚHOUN: Já si prosím nemyslím.

REGENSCHORI: Ono myslet se nevyplácí. Zvláště něco jiného, než je v osnově.

MAJOR: A přesto tady čtu, že při výčtu nepřátel onoho krále se úplně zapomnělo, že nevyzrál jenom na Sasy, Rakušany, Francouze a Rusy, ale že taky s Angličany mluvil náramně jasně? Jasně?

BĚHOUN: Ale to snad pan syn zapomněl...

MAJOR: Jaký pán, takový krám. A co říkají osnovy? Když žák neumí, učitel ho neuměl naučit. A kdo je pak hlupák? Žák?! — Chce snad, aby žák propadl? To ale propadne pak on — u mne. Procento propadlých nebude u mne převyšovat procento postupujících. A pak — ten syn je údajně můj.

REGENSCHORI: Proto není údajně hlupák.

MAJOR: Osnovy se budou dodržovat, jestli chce učit dál. (Znova nad úkolem.) Takhle z toho úkolu ani nevynikne, že onen král byl blížek záhubě, takhle vůbec nevycítíš, jak byl slavný! Držte se osnov, Běhoun, nebudete se muset držet stébla! Přizpůsobte se! Ať to s vámi nedopadne jako s historiky, co chtěli vidět historii onoho krále historicky! Už historii nedělají! Drží se stébla!

Běhoun se omlouvá, Major pokračuje ve své pedagogické činnosti a snaží se přesvědčit Běhouna, aby za svou práci vzal nižší plat, než bylo ujednáno.

BĚHOUN: Jestli dovolíte: paní Majorová mi slíbila sto padesát.

MAJOR: Eh, copak ženská rozumí hospodářství! S hospodářstvím to vypadá nevalně, copak ona to ví! Musíme šetřit! Všichni. A každý musí začít u sebe. Proto sto čtyřicet a basta! Jeho předchůdce byl namouduší učený pán a taky začal u sebe — šetřit. Aby v budoucnu šetřit nemusel. Bude se muset z jeho tradic ještě hodně učit, než se mu vyrovná! Konečně, kdo šetří, má za tří. A pak: vysoký plat kazí zdraví. Všecko, jak vidí, co pro něho dělám, je v jeho prospěch. Měl by mně poděkovat, jestli si to uvědomuje. — Uvědomuje?! — No proto! — A teď dával pozor: mám dceru, která se sice ve víře vyzná. Ale protože má jít už brzo k provieření z víry a člověk ví, co jsou ti jezuiti zač, tak s ní každé ráno probíral něco z věrouky.

BĚHOUN: Za sto čtyřicet?

MAJOR: Snad by nechtěl být za své přesvědčení, které má probírat s mou dcerou, placen? Nebo by se nestyděl být placen za víru?

BĚHOUN: Styděl, pane Majore.

MAJOR: Tak se mi líbí. Za přesvědčení nelze brát, ledaže by víra byla jeho zaměstnání. A pokud vím, je jeho zaměstnání kantorství, které víru sice předpokládá a podmiňuje, ale není to jeho hlavní obor. Ta je oborem

jezuitů. Proto k ní bude docházet každé ráno hodinku. Do jejího pokoje.

BĚHOUN: Ano, pane Majore.

MAJOR: Samozřejmě oblečený. Pánbůhchraň, aby byl takový sviňák, jako jeden, co tady uče sloužil a chtěl mermomocí chodit ke stolu v županu.

BĚHOUN: Takový sviňák, pane Majore, nechci být. Já chci být jiný, ... lepší. Samozřejmě oblečený.

Major vyzve Běhouna k souhlasu, aby se podřídil hlavně platu, který bude za svou práci dostávat. Běhoun souhlasí, ale zároveň žádá o cosi fantastického: o koně k cestám do metropole. Major mu koně, kterého nemá ani na polní práce, slíbí, ale ...

MAJOR: Stejně by to bylo až někdy na jaře, teď v zimě by měl stejně zpoždění. V zimě jsou přechodné obtíže v přepravě trvalé. A tak je překoná, když se jim vyhne. Nikam zatím nepojede. — Umí také kreslit?

BĚHOUN: Tak trochu, pane Majore. — Mohu vám předložit nějaké ukázky. (Předkládá obrázky „jako ze života“.)

MAJOR (si je prohlíží): Báječné! Docela srozumitelné! Vskutku lidové! Nic na tom člověka neděsí, všechno je

idylické. Tomu může rozumět i ta nejvyšší postavená šlechta. — Naučil mou dceru taky kreslit. — Hospodářství mi nedovoluje, abych zaměstnal celou kumpanii těch uměleckých darmožroutů. Máme totiž jen několik desítek let po válce. — Ale to vám povídám, Běhouně, ne abyste na mou dceru spustil bandurskou; to děvče je mého srdce jediná útěcha. Navíc je poslední dobou trochu divná. — Říkám mu to proto, aby s ní zacházel jemně, jinak ...!

BĚHOUN: Jedině jemně, pane Majore!
REGENSCHORI (zpívá):

SONG O VÝZNAMU NATĚRAČSTVÍ

Zdraví buďte natěrači s fermeží
Nátěr nad pravdou vždy zvítězí
I černá kočka
Chce být jak vložka
Jednou se dočká
Přetřou jí očka
Natěrači s fermeží
Natěrači s fermeží
O nic víc tu v žití nikdy neběží
Přetřít se včas nechat fermeží
I černá kočka
Jednou se dočká
Když chce být vložka
Přetřou jí očka
Že je vložka uvěř
Že je vložka uvěř



• Při dramatickém souboru Chemických závodů v Litvínově vzniklo Studio mladých — skupina 40 dětí z litvínovských škol. Starší děti se představily hodinovým scénickým pásmem Nezvalovy poezie nazvaným Podivuhodný kouzelník. Scenáristou, režisérem a vedoucím Studia v jedné osobě je mladý herec mosteckého Divadla pracujících J. Rožinský.

• V rozmezí několika týdnů jsme se rozloučili ve strašnickém krematoriu se dvěma zasloužilými ochotnickými pracovníky, Janem Bednářem a Otakarem Hinkem. Oba pojilo čisté přátelství vzniklé ze společné ochotnické činnosti v divadelním souboru bývalé Pražské besedy, jehož byl profesor Hink dlouholetým předsedou. Pod jeho vedením dosáhl soubor významných uměleckých úspěchů a byl téměř každoročně účastníkem Jirákových Hronovů. Své zkušenosti předávali oba mladším členům i tehdy, když soubor z Pražské besedy přešel do závodního klubu vydavatelství Melantrich. Jan Bednář a Otakar Hink byli příslušníky starší ochotnické generace, která položila základy novému, umělecky náročnému směru amatérského divadelnictví. Láska k divadlu, příkladná obětavost a umělecká pokora, znášená hlubokým vzděláním a životní moudrostí, byla pro ně spolehlivou devizou a celému souboru otevírala cestu za ušlechtilým lidským prožitkem. Jsme vděční oběma za jejich bohatý odkaz a zachováme si na ně čistou vzpomínku. A. Karger

• Ústřední dům armády v Praze vydal po úspěšné dramatické montáži Radima Vašíčky Podtrženo sečteno pásmo Františka Vinanta NOC A PÍSNIČKA. Autor napsal do podtitulu, že jde o mravoličné pásmo na způsob reportáže. Poetický Vinantův pořad je o to potřebnější, že vychází v době tu dobře, tu špatně hrajících big-beatových skupin, a přesto hovoří řečí, která je našim mladým srozumitelná. Naš mladý člověk není nepoetický, pouze svoji poetiku hledá jako jeden ze způsobů sebevyjádření. A to se Vinantovi podařilo. Soubory malých forem, zejména poetické kabarety a divadla poezie, mají tak k dispozici další kvalitní předlohu.

• V semilském okrese má dobrý zvuk ochotnická práce a tradice. Čestné místo v ní patří režisérovi, herci, scénografovi i organizátorovi učiteli Otakaru Fialovi. V srpnu tohoto roku zemřel ve věku 56 let. Víc jak tisícový zástup ho doprovodil na hřbitov a všichni, kdož mluvili nad rakví, vzpomínali jeho nevýslovné oddanosti ochotnickému divadlu. Písemně projeví soustrast i nár. umělkyně Leopolda Dostalová a zasl. umělec Karel Hüger.



Ze zkoušky Večerního Brna na hru Ó tempora, ó mores

• Docela malé divadlo v Litvínově uvedlo pořad z veršů americké básničky Diany di Primy TO BOLÍ BEJT ZAVRAŽDĚNÁ, doplněný vlastní adaptací aktovky Edwarda Albeeho ZOO STORY.

• Martin Prášek, naposledy režisér zvolenského divadla, se stal uměleckým vedoucím Stálé divadelní ochotnické scény v Banské Bystrici, která sdružuje tři ochotnické soubory. Současně připravuje repertoár pro divadlo malých forem, které začne od letošní sezóny působit při Osvětovém domě.

• Nejenže si národní podniky Tepna z Náchoda a Zornica z Bánovců nad Bebravou podávají ruce jaksi obchodně. Dva roky již trvá také přátelství na poli kultury. Tepna má své závody i v Hronově a divadelní soubor závodního klubu ROH Mistra Aloise Jiráska tuto družbu realizuje. Dvakrát už vyjel na Slovensko se

svými inscenacemi. Poprvé se Zákonem zimního tábora, podruhé loni se Slaměným kloboukem a letos se chystá na cestu s Neočekávaným hostem. Divadelní soubor závodního klubu ROH n. p. Zornica zase pravidelně jednou ročně přijíždí do Hronova se svou inscenací. V roce 1962 s Chirurgem Platonem Krečetem, loni se hrou Za pět minut bude půlnoc a letos s Liškou a hrozny. Nestálo by za to, pokusit se o zorganizování většího množství takových dvojic? nt

• V místnosti Fotochemy v Praze pořádá od 23. listopadu Divadelní ústav výstavu divadelních fotografií dr. Jaromíra Svobody. Autor je ochoten uspořádat s fotografickými spolupracovníky amatérských scén diskusní večer, na kterém by zodpověděl všechny dotazy. Při dostatku písemných přihlášek o tuto diskusi vám sdělí redakce písemně přesný termín.



J. Skopeček v jedné ze svých proměn v *Trampták* profesora Prilta v Hudebním divadle v Nuslích

Nedá se říci, že stará opereta by byla definitivně mrtva. A je ostatně dost těch, kteří jsou pod pláštěm záchrany klasické operety ochotni z operetní minulosti exhumovat i to, co se dávno přežilo. V každém případě je však opereta, chápána jako pouhá hudební podívaná s jakýmským dějem, na ústupu. Vytlačuje ji muzikal, komedie s hudbou, která odpovídá rytmu i melodičnosti moderního života, hudební komedie, která se od činohry učí výstavbě zápletky, charakterů, dialogu a plynulého děje, do něhož neodmyslitelně patří i písně. V moderním divadelním hudebním útvaru už nemůže jít o vložené árie. Píseň musí vyplývat z děje, ze situace, i písní musí dál bě-

O muzikalu přímo

společně pracují na muzikalu podle jedné z mnoha Feydeauových komedií. Muzikal má inscenovat Peter Brook; ve Velké Británii není zřejmě na překážku a na závalu umělecké cti, jestliže jeden a týž režisér nastuduje reprezentační inscenaci Krále Leara v Královském Shakespearově divadle a vzápětí lehkou hudební komedii. Jejich další muzikal Jack Shepherd se

Dále tu vystupuje třetí síla v podobě anarchistického zločince bez politické koncepce, který chce ovládnout svět. Nakonec prakticky nikdo nezvítězí, hra však má konejšivý happy-end. V tom autoři zřejmě sledují Fleminga, který se nikdy neodhodlal svůj bondovský seriál definitivně uzavřít — dokud ho neuzavřelo autorovo úmrtí.

Jaký je jejich názor na big-beat, jeho význam a možnosti jeho využití v muzikalu? Shodně vyjádřili své sympatie pro liverpoolskou čtveřici Beatles. Lze však prý jen litovat přehnané reklamy, která z nich učinila záležitost větší, než jsou, a která spolupůsobí i na vytváření nebezpečné atmosféry jejich koncertů. Přece však se našlo jisté řešení, jak této hysterii zabránit. Do-

od pramene

žet nitka děje, píseň a hudba musí dotvářet situace a charaktery postav, určené textem.

Asi tak vyzněla beseda se dvěma předními představiteli současného muzikalu, anglickým skladatelem MONTY NORMANEM a libretistou JULIANEM MOREM, kteří v září přijeli do Prahy, aby se zúčastnili (když jim odklad premiéry znemožnil účast na prvním provedení) aspoň závěrečných zkoušek svého muzikalu *Trampták* profesora Prilta v Hudebním divadle v Nuslích. Oba autory už dobře známe z jejich muzikalů *Expresso Bongo* a *Sladká Irma*. Společně vytvořili i další díla, mezi nimi řadu písní, z nichž některé zpívá Marlene Dietrichová, přes svůj věk podle mínění mnoha kritiků i posluchačů dodnes světová šansoniérka č. 1. Norman je kromě toho autorem hudby k muzikalu *Bleší trh*, který se u nás rovněž hrál, a More autorem knihy s pozoruhodným názvem *Neodcházej, nebo upadnu*, podle níž se bude natáčet film s Brigitou Bardotovou v hlavní roli. Ani v současné době nezahálají. Norman dokončil muzikal *Mata Hari* a More připravuje muzikal o Falstaffovi,

obrací k oblíbené zbojnické tématice 18. století.

Položili jsme anglickým hostům řadu otázek. První se pochopitelně týkala právě uváděné hry. Inspiračním pramenem *Trampták* profesora Prilta byly podle Normana současné světové události. Základní nápad se zrodil r. 1961 v dohodě s Peterem Brookem, v následujícím roce text i hudba a v červenci 1963 měla hra premiéru v Oxfordu. Žánrově patří k oblíbenému typu detektivky, přesněji řečeno je fantastickou špiónážní komedií s reálným pozadím. A zároveň i satirou na typickou postavu detektiva Jamese Bonda. Bond je ústředním hrdinou špiónážních románů nedávno zesnulého anglického spisovatele Fleminga, který si získal popularitu jak literární, tak filmovou. Filmovou hudbu vytvořil právě Norman. A satirická parafráze této postavy se pak ve spolupráci s Morem dostala i do komedie, do středu události, do nichž zasahují dvě imaginární světové mocnosti, vyznačující se stejnými vlastnostmi a stejnými chybami, k nimž dochází ze stejné hloupých důvodů.



J. Gerlová v roli Karavel



E. Šenková (Karavel) a I. Gübel (Charles) v Trampotách profesora Prilta

kládá to historka Juliana Mora: Při jednom z koncertů Beatles ve Spojených státech bylo obecnstvo zachváčeno hysterií a situace se stávala krajně nebezpečnou. Přítomná varhany řešila zoufalou situaci po svém, a ukázalo se, že geniálně: vytáhla všechny rejstříky a spustila na varhany fortissimo anglickou hymnu. Obecnstvo se uklidnilo a ukázněně postavilo do pozoru. Od té doby prý Beatles končí

koncerty, je-li atmosféra příliš horká, hymnou své země.

Norman však vyslovil názor, že big-beatová vlna má na mládež v podstatě dobrý vliv. Mládež se brzy učí chápat a vnímat hudbu, nakažlivý rytmus ji přes melodičnost moderní hudby vede k intenzivnějšímu vnímání. V muzikalu ovšem nelze big-beatu využít v jeho čisté podobě. Jistý vliv tu sice je, pro náročnější divadelní útvar je však

big-beat přece jen příliš jednoduchý, je nutno transponovat ho, obohacovat a přizpůsobovat vyšším nárokům scénické hudby. Takovým příkladem mohou být ostatně celé pasáže z Bernsteinovy West Side Story.

Jak dělat dobrý muzikal? Tématem muzikalu, říká More, může být vražda, láska, společenské problémy, především jim však je velké citové hnutí. Pravidlo pro volbu námětu však není. Je-li muzikal realistický? Asi do té míry, do jaké míry se ve skutečném životě zpívá. Pro větší výraznost potřebuje děj zkratku a charaktery určitou nadsázku. Primární otázkou je tu text a hlavním požadavkem, aby píseň vyplývala z dané situace, rozvíjela děj, aby nebyla izolovaným číslem a nebyla v rozporu s charaktery postav. Plynulost a jednota, která platí pro textaře, platí stejnou měrou i pro hudbu. (Muzikal se tedy na rozdíl od operety daleko těsněji přimyká k činohře.) Přes své zkušenosti však oba angličtí autoři nechtějí a nemohou autorům domácího českého muzikalu (který, pohřbchu, ještě neexistuje) dávat žádné recepty. Jen jedno jim vzkazují: aby se nesnažili učit se na anglických a amerických muzikalech, ale vycházeli z domácí tradice a domácího prostředí, tak jako se oni učili od anglických music-hallů. Je tu ostatně dost původních inspiračních prvků (měli na mysli Laternu magiku a černé divadlo), které i svými technickými principy mohou posloužit při tvorbě původního muzikalu. Díky tomuto rozvíjení tradice se vyvinul specificky odlišný anglický a americký muzikal, takže mezi Anglií a USA existuje zdravá konkurence a stejnoměrná výměna v oblasti muzikalu, nikoliv přejímání a napodobování.

Dojmy z Československa? Znají Fialku, samozřejmě se jim líbí. A velmi rádi by na anglické scéně viděli Havlovu Zahradní slavnost.

PAVEL GRYM

Jak jsem hledal pro náš soubor hru

FIKTIVNÍ KAPITOLKY Z PRAKTICKÉ DRAMATURGIE 10

JIRÍ FLÍČEK

Rozhodl jsem se pro montáž z přežatých materiálů, jak je zveřejňuje Repertoár malé scény a některé jiné měsíčníky (např. Plamen). Stmelujícím stavebním prvkem byl příběh kominíka, který se stane bílým a snaží se o to, aby byl znova černým. Pořad se měl jmenovat „Bílý kominík“ a měl v sobě obsáhnout to, jak je často člověk mimo řadu a snaží se znova se zařadit. Ale nedaří se mu to. Dá si proto inzerát: „Bílý kominík, který prolézá černé komíny, nepije, nekouří, ale chce se stát černým. Zn. Na věku nezáleží.“ Na inzerát dostane mnoho odpovědí, z nichž si má možnost vybrat. Je mezi nimi slečna na úrovni babičky i dívka ještě školnímu věku

neodrostlá, hlavně se však všechny shodují v tom, že netančí. Kominík ale tančí, co má dělat? Má se zařadit, nebo nezařadit!? To měl odhalit kabaret, ale neodhalil. Vedoucí režisér neuznával, že bychom měli kritizovat průměr lidí, protože z průměru existujeme. Vedení souboru zase chtělo, aby se v pořadu objevily písničky Karla Hašlera. Stál jsem na rozcestí, které ani napravo ani nalevo nemělo cestu dál. Co jsem měl udělat: vzdát se kabaretu, nebo souboru?! Řekl jsem: „Tuším, že nastala chvíle, kdy zjišťuji, že jsem mezi vámi mimo řadu. Na to, co máte hrát, stačí každý z vás, který ví, na co chodili lidé před dvaceti pěti lety. Stačí na to být jen trochu pa-

mětník a hlavně umět vydělávat na iluzi.“ Urazili se. Neomlouval jsem se; ze souboru jsem odešel. Měl jsem o dramaturgii jiné představy. Domníval jsem se, že je možné diváky, tedy život v nich, nějak ovlivňovat. Ale asi jsem se mýlil. S nikým nic nepohne. Ani výzva, ani drastická tragédie. Lakomci, pokud jsou, zůstanou jimi, a pokud jsou lidé hloupí, nezměníme je tím, že jim to budeme připomínat. Hloupost obestřela i rozumné. Chtějí se líbit, chtějí vyniknout a chtějí, aby se jim tleskalo.

Zavřel jsem dveře. Nevím, co se dělo v souboru, s kterým jsem spojil téměř rok života. Snad si řekli, že jsem idealista, snad mě i pomlouvali, což je v našem životě totéž. Vím, že jsem tomu nemohl zabránit, ať už říkali co chtěli. Tušil jsem jen, že tohle je soumrak nad jakoukoli tvořivostí, že vydání se předem známým zkušenostem přináší možná uznání, ale ne uspokojení. Ale co je to uspokojení? Vějíčka, na kterou je možné zavěsit cetky.

Vracel jsem se domů mlžnou nocí. Na náměstí, které žilo pod podloubím, jsem potkal člověka. Řekl mi, že něco píše. Zpovídal jsem ho. Rostla v něm hra o čáře, která rozděluje lidi. Nechal

jsem si celý děj vyprávět. Bylo jasné, že Člověk nemyslí na to, jestli bude přijat s potleskem. Chtěl se dopátrat toho, proč je Člověk rozdělený, ať chce nebo nechce. Měl jsem najednou touhu být u toho, co se v Člověku, který se vynořil pro mě z mlhy, rodilo. Nebylo to ostatně nic jiného než to, co má dra-

maturg dělat především: být u zrodu nové hry. A tato slibovala uvidět člověka z jiné strany, než byl dosud znám. Pootvírala oponku nad čarou v Člověku a to bylo to, co mohlo nejen vzrušovat. Podal jsem Člověku z mlhy ruku. Dovedl mě do svého bytu a tam, ač stěny prolínala vlhkost, vznikala

nová hra. To, co dramaturgie především má objevovat, vznikalo, ale pro koho? Nevěděl jsem to, ale tušil jsem, že jednou tu nebude dramaturg jen proto, aby registroval to, co se půl století líbí a na co lidé chodí. Že tu bude proto, aby zpřístupnil nežádoucí a nepoznané. (Dokončení příště)



Důvodů, proč hovořit o Suchého textech, je několik. Vnějších i vnitřních. Jednak vyšel v Klubu přátel poezie v nakl. Československý spisovatel výběr z těchto textů pod názvem Klokočí (spolu s ním pak historicky i reprezentačně pojatá, velmi dobrá deska Písníčky), jednak se začínají psát už „historické“ statě o těchto věcech (sborníkem Začalo to Redutou se budeme zabývat v příští, poslední části naší rubriky); jednak jde o druh umění, který je jaksi všudypřítomný a zasahuje dnes nejširší vrstvy lidí, aniž by si kdo uvědomoval, že přijímá umění. (Ovšem i tu hrozí nebezpečí neslyšení a nevnímání, jako existuje třeba fakt nevidění: denně chodíme kolem nějaké historické budovy, denně ji vidíme, ale nikdy si ji neuvědomujeme jako fakt umělecký; je tedy už otázka především psychologická, zda tento umělecký fakt, přijímaný jaksi pasívně a tedy neuvědoměle, může jako umění působit, zda tedy s námi vůbec něco dělá, zda nás, řečeno zjednodušeně, zkvalitňuje.) V doslovu ke knížce Klokočí píše Josef Brukner: „V písníčkách Jiřího Suchého začali přijímat poezii i ti, kteří stáli mimo onu kastu „milovníků veršů“, ať už ze studu před „velikými slovy“, nebo z trucu a protestu před oním zvláštním obřadem přijímání básně, jenž v sobě skrývá jistou výlučnost. Suchého písníčky tak rozšířily oblast poezie přes její hranice: tam, kde už se poezie nebere jako Poezie, ale jako něco prostého a samozřejmého, co patří k dýchání.“

I když to není zdaleka tak prosté a romantické, jak se to pisateli zdá (tady by měla sociologie umění a konzumace umění úrodnou půdu; jenže tento vědní obor leží stále jaksi mimo nás, ačkoliv se tak rádi oháníme velkými slovy o znalosti potřeb lidu atd.), jisté však je jedno: Suchým se stal u nás znovu písňový text součástí umění, dosáhl kvalit uměleckého díla. Je tedy jistým typem poetického textu, který, svázán v jednotu s melodií a autorskou interpretací (tím nemyslím jen zpěv Suchého, ale i další interprety Semaforu, kteří rostou z jednoho milieu a uměleckého názoru), vytváří osobitý celek — jednotu, která má rysy individuálního a přitom dobově široce platného stylu. Předběhneme: Semafor

skutečně znamená ve vývoji českého umění tohoto typu epochu, pro příští charakteristiku doby je jedním z jejích nejvýraznějších rysů — tak jako v poezii, v úzkém a vlastním slova smyslu, to bude především tvorba Holanová, v próze zřejmě Škvorecký, Vyskočil, Hrabal, snad i Fuks a Putík, v dramatu Topol, Havel. Tedy už nejen v oblasti umění, ale i v chápání dobové mentality, smyslu pro vnitřní obrodu, filosofie, celého charakteru našich let, řekneme po roce 1958.

Než vrátíme se k textům Jiřího Suchého a k jeho knize Klokočí. Suchého texty mají několik osobitých kvalit, jejich souhrn vytváří ojedinelost tohoto autorského typu a je znakem jejich uměleckosti. Jsou to kvality v podstatě trojího rodu:

a) Ve vztahu k hudební složce. O tom hovořil Jiří Šlitr v interviewu, který jsem s ním měl letos v létě (vyšel nedávno v Kulturní tvorbě).

b) Ve vztahu k osobité představě interpretační, která těsně souvisí s charakterem textu i melodie.

c) V kvalitách textu samých o sobě. K druhému bodu je třeba říci několik slov.

Protože Suchý a Šlitr pracují už léta jen spolu, vytvořilo se mezi nimi vzájemné srozumění a společný styl. Dnes už existuje nezaměnitelně styl Semaforu, a to jak literární, tak hudební a interpretační (zpěváký, vytváří se i herecký). Písňově interpretační styl je nejvýrazněji reprezentován Suchým, ale je průkazný i u dalších zpěváků. Lze si to dobře uvědomit na vývoji Gottově, který přišel do Semaforu z kavárny Vltava, a to vyloženě s kavárenskými hlasovými manýrami (dost znatelnými ještě při prvních představeních třetí Zuzany) a který se „udělal“, nejen popularitou, ale i typem, až v tomto divadle. Platí to ovšem stejně o zpěvácích, kteří se tu jaksi zrodili, předtím pro veřejnost neexistovali (Matuška, Pilarová, Filipovská, Jelínek, Malknechtová atd.; jiný je případ Hany Hegerové, která v tomto divadle ve výrazný individuální typ dorostla). I když tito zpěváci opustí Semafor, stále si nesou na sobě něco ze stylu tohoto divadla; pokud nezludrací na zpěvních banalitách, nesou si tyto výrazné znaky s sebou dál a jsou lehce rozpoznatelní od většiny zpěváků tzv. taneční a jí příbuzné hudby. Nejde o to, že by třeba oni nesemaforští zpěváci neuměli zpívat, ale jejich zpěv není osobitou interpretací a má obvykle daleko k umění. Banální text odezpívají stejně banálně jako cokoliv jiného. Slyšet některého z nich zpívat třeba Lásku nebeskou nebo Motýla je krásný důkaz, jak je jim jakýkoliv nadsled, ironie atd., řekl bych vůbec racionální a intelektuální přístup k textu, tedy pochopení tohoto textu i melodie, jejich smyslu a stylu, cizí. Zajímavé je, že mnohem větších kvalit tu dosahovaly i dosahují zpěvačky, tak třeba Průchová, Simonová,

OBJEDNÁVKA

Dodávejte počínaje č.....

časopis

Amatérská scéna (Ochotnické divadlo)

na adresu:

.....
.....
.....
.....
.....

okres

podpis

Poštovné
zaplatí
příjemce

PNS-Ú

PROPAGAČNÍ ODDĚLENÍ

JINDŘIŠSKÁ 14

Praha 1

Čeřovská, Veselá, Blehárová. (Zvláštní případ je velký talent Evy Olmerové, který nám — žel nezachycen, neboť zdá se jen těžko zachytitelný, uniká pod rukama; ostatně i tuto zpěvačku objevil Semafor.) Individuální a jaksí autorská, tedy z dílny Semaforu vycházející interpretace tady tedy víc než kde jinde dovršuje píseň, v notách a slovech jde o jistý typ „mrtvého“ materiálu.

Co jsem řekl nyní o interpretaci, mohlo by zdánlivě svědčit proti edici typu Klokočí. Ovšem jen tehdy, kdybychom si tato fakta neuvědomovali a nechápali, že text je a ani nechce být ničím jiným, než jedním z oně tří faktů, tedy součástí vyššího celku. Kdybychom jej tedy naivně otrhávali od melodie a interpretace a tak absolutizovali. (Ani toto rozdělení na tři faktory není přesné, neboť někdy jde o text písně v podstatě autonomní, jindy o píseň těsněji svázanou s organismem jevištního tvaru, pro nějž vznikla a kde tedy má domovské právo; patrně je to zvláště u některých písní z Jonáše; takovéto písně se také obvykle nestanou šlágrelem, který letí, což tedy není žádným důkazem o jejich větší či menší ceně atd.)

Mít však pohromadě pouze text písní S + Š má několikéré výhody. Proto je třeba tuto edici přivítat a doufat, že není první a poslední tohoto druhu. (Příští rok konečně vyjdou ve stejné řadě KPP texty V + W. Myslím, že to bude velmi poučné i pro formulování kritického vztahu k jejich některým rysům, tak třeba v oblasti životního pocitu a životní filosofie, z níž rostly a kterou proklamovaly.) Už sám počet objednávek (náklad 23 000 výtisků, průměrný náklad svazků výběrové řady je podstatně nižší) ukazuje, jaký byl o edici tohoto typu zájem. Navíc je i tento fakt důležitým důkazem, že čtenáři cítí texty Suchého jako jistý druh básnického sdělení, že je tedy sami dobře odlišují od minulé, ale stále ještě i přítomné běžné textařské praxe, která se podobí nevkusu posluchačstva stále tíž.

Klokočí obsahuje 79 textů z let 1954 — 1963. Znamená to, že Suchý pro tuto edici odvrhl svou neveřejnou textařskou praxi z let 1948—52 stejně jako svou užitkovou tvorbu vo-

jenskou z let 1952—1954. Z oněch vyznačovaných deseti let 1954—1963 bere Suchý na milost na 350 textů a z nich tedy pořídil onen výběr 79 čísel. Což je hledisko přísné.

Takovýto svod samotných textů má několik zásadních výhod.

1. Jde o dokumentární materiál, který má svou cenu přítomnou i budoucí. Právě proto je škoda, že svazek je redakčně připraven bez tohoto zřetele, což znamená, že nejsou (třeba v ediční poznámce, která ovšem vůbec chybí) uvedeny letopočty vzniku jednotlivých písňových textů a pásmo či hra, do něhož byly zařazeny nebo pro něž byly napsány. Tím by získala kniha nejen na své příští ceně, kdy bude především významným dokumentem a souborem materiálu, nýbrž i na hodnotě současné: byla by to pomoc jak pro širokou čtenářskou obec (jde o texty různé žánrově, tvarově, metodou práce, doba vzniku je tu jaksí markantnější a důležitější než u poezie), tak pro bližší zájemce a odborníky. Jsou s dobou těsněji svázány, protože na ni bezprostředněji reagují, jde tedy také o lepší pochopení. U antologií z básní (viz např. poslední výběry ze Šiktance a Holuba) je alespoň v obsahu uváděna sbírka, z níž báseň je, tím je do značné míry určován nebo ohraničován letopočet vzniku. Kde by to bylo ještě potřebnější, tam to není. Téměř dvacet let vážné textologické práce zřejmě ještě nezapustilo pevné kořeny.

2. Některé z textů mají blízko k poetickému typu poezie; ty většínou lze cítit dost autonomně, mají schopnost vlastního relativního života, stejně jako ji někdy má i melodie (platí to oboustranně např. o Klokočí). S tímto faktem také redakce jistě počítala, to byl nepochybně jeden z argumentů pro tuto edici. Jenže i zde zapracovala dost proti čtenáři, a to nejasným a až zmatečným komponováním do pěti nic neříkajících oddílů. Komplikují nejen orientaci, ale i čtenářský zážitek.

3. Jsou tu i texty písní velmi málo známých, rozšiřuje tedy Klokočí ználost Suchého tvorby.

4. Osamocení slova umožňuje posluchači proměněnému nyní ve čtenáře pochopit, domyslit text, a to zvláště

tam, kde jde o populární šlágr, jehož slova jsou vnímána často zautomatizovaně, tak, že unikají. Ač umíme text třeba z paměti, těžko bychom dovedli říci, o čem píseň je; tušíme jen, především hudebně, její atmosféru. Četba v knize umožňuje tedy domýšlet. (Obsah zvláště uniká při poslechu rozhlasu, kdy třeba pracujeme a vnímáme jen tzv. zvukovou kulisu.) Toto částečné vnímání a nedomýšlení písňového textu je také důležitým neuměleckým tvorbou písňové — tehdy se vnímala především melodie, slova naopak často rušila. Zde jde naopak i o slova, edice tedy nutí zamyslet se nad nimi a nalézat osobitý etos Suchého textů.

5. Osamocení slova a grafická podoba písňového textu tištěného jako báseň umožňuje vidět strukturu textu, pochopit i jeho formální kvalitu a souvislosti s moderní básnickou tradicí. (Jsou tu ovšem i souvislosti jiné, jako primární souvislost se starými písňovými texty, především lidovými, s estetikou grotesek atd., to už by však byla jiná kapitola mimo rámec těchto poznámek.)

6. Věřím, že takováto edice může nečtenáře poezie, hlavně mladé, přivést k četbě veršů.

Souhrnně tedy povědno: Je-li na jedné straně jenom text méně, je na druhé straně i víc.

S tímto víc (tedy s lepším poznáním a domýšlením, porozuměním textu, jeho obsahu i formální struktury) pochopíme pak ještě lépe Suchého a Šlitrovu tvorbu jako celek. A tím budeme i blíž poznání, že jde skutečně o epochu, o výrazný a jeden z určujících rysů těchto let.

VLADIMÍR JUSTL

amatérská scéna

ročník I [Ochotnické divadlo, ročník X], číslo 11, listopad 1964

Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Vladimír Semrád, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Josef Srámek, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Wallezky — Grafická úprava: Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; tel. 221054 — Tiskne Knihitisk, národní podnik, provozovna 2, Praha 2, Slezská ulice 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 září 1964.

F-12*41992

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1964

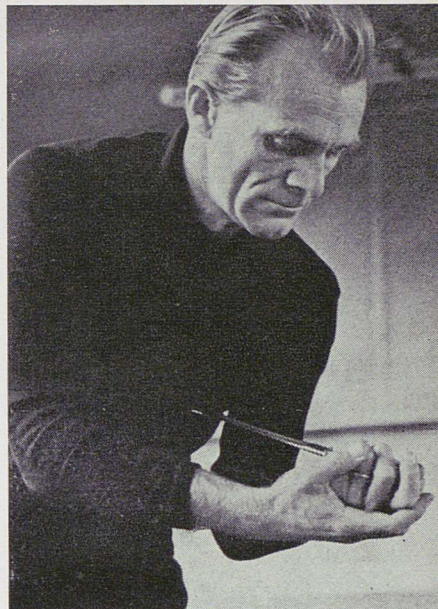
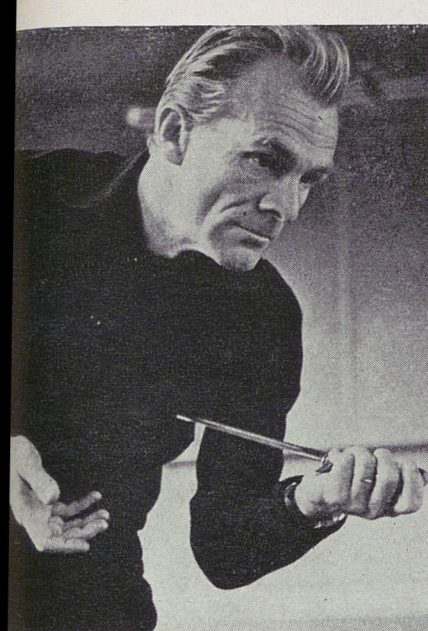
Milý čtenáři,

přeješ-li si nadále odebírat pravidelně náš časopis, nezapomeň na předplatné na příští rok. Pro usnadnění připojujeme formulář objednávky. Po vyplnění se vhadzuje do poštovní schránky bez známky. Na stejném lístku můžeš si zajistit předplatné také našeho druhého časopisu, Repertoár malé scény.

Pomozte nám dále rozšiřovat náš ochotnický tisk!

Pozdravuje vás

redakce



KAPITOLY O DIVADELNÍ FOTOGRAFII 10.

Rozebíral jsem v tomto seriálu záměrně dlouhou a zevrubně nutnou pochopení smyslu inscenace a stanovení přesného záměru. Většina amatérských divadelních snímků totiž působí právě opačným dojmem. Jsem přesvědčen, že budete-li fotografovat svoji milou, svoji rodinu či fotbalový zápas oblíbeného klubu, budete hledat nekonvenční zajímavý záběr, orámovaný třeba větovým stromem, nebo že zase budete čekat u soupeřovy branky na nejdramatičtější chvíli útoku svého klubu v akci. Ale u vaší divadelní fotografie je tomu tak, myslím, jen málokdy. Většina snímků svědčí o tom, že se spokojujete se záběrem, který alespoň vyšel, nebo zase se samoučelnou formálností. Je to asi v tom, že při snímání pěkného rodinného snímku předem přesně víte, že zdůrazníte okamžik dobré pohody či

krásnou náladu večerní procházky, fotbalová pravidla dobře znáte — a proto přesně očekáváte okamžik, kdy máte stisknout spoušť. Naproti tomu vaše divadelní fotografie působí jako více méně náhodná, bez záměru a pevné představy.

Abychom si problém objasnili, vybral jsem vám čtyři záběry ze zkoušky Hamleta, kdy Radovan Lukavský hledá správnou pozici pro scénu s dykou. Je to jen zkušební sál — tedy jakýkoli prostor — postava v civilu a čtyři postoje. Ale vidíte, kolik napětí a kolik hledání je v herci, který staví obrys své postavy. Je to drama samo o sobě, kolem kterého by ovšem mnohý nedivadelník přešel bez povšimnutí.

I vaše amatérské scény mají herce, v jejichž zaujaté práci jistě najdete stejnou míru soustředěného napětí. I u vás jsou režiséři přistupující ke své práci s předem promyšleným záměrem — jde jen o to, abyste s nimi pracovali v přesném souladu. Také vaše scény uvádějí velká dramata, ale mám pocit, že je někdy snímáte stejným způsobem jako třeba estrádu. Kolik jsem viděl nic neříkajících snímků například z brněnské inscenace Večera tříkrálového na letošním Hronovu: jeden pohled přes rameno na toho a druhý pohled na druhého, tak jak to náhodou vyšlo. Ale kus záměrné práce třeba s figurou šaška, onoho komentátora z pozice věčnosti, či zase využití



postavy Malvolia a jeho světoznámého monologu, to všem nějak ušlo. To je ten záměr v práci, o kterém stále mluvím. Dospějete k němu jen poznáním smyslu hry, jejího poslání a zdůrazněním právě těch výstupů, pro které například Shakespeare právě tuto hru napsal. Opravdu na to nestačí dlouhé ohnisko s jedním portrétem ostrým a druhým neostřím — zabraným jen tak. To bychom šli jen po povrchu. Až budete vědět přesně, kdy toho ohniska použít — pak budete jako na fotbalu, jehož pravidla přesně znáte.

Nebojte se celkových pohledů a větších záběrů. Nespokojte se s bílou skvrnou dvou obličejů na černém pozadí. Hledejte krásu inscenace v aranžmá, rozestavení herců, vzájemných dramatických postaveních. Je to sice těžší, ale oč větší úkol, o to více vás uspokojí výsledek. Rozlišujte v záběru přesně charakteristiku postavy. Každá má svoje obrysy, znaky a výrazy, z nichž musíte při snímání vycházet. Jako příklad přidávám portréty tří vodníků: Hakena z Rusalky, Štěpánka a Pehra z Jiráskovy Lucerny. Tři vodníci — tři stejné pohádkové bytosti a každá má jiné charakteristické vlastnosti. Hakenův vodník — silná tragická postava s chápajícím smutným pohledem plným soucitu. Štěpánkův Ivan — zosobnění hluboké moudrosti a klidu, naproti tomu mladý Michal Pehrův v mladickém roztočení po Haničce v očích i našpužené puse. Abyste ovšem portréty či vůbec snímky těchto charakteristik mohli vytvořit, musíte figury přesně znát. Prostě: musíte toho o inscenaci a postavách vědět co nejvíce, aby toho potom mohla vaše divadelní fotografie hodně vyprávět.

Dr JAROMÍR SVOBODA





JOSEF PEŘ V ROLI VODNÍKA MICHALA Z JIRÁSKOVY LUCERNY. INSCENACE ČINOHRY
NÁRODNÍHO DIVADLA V PRAZE. FOTO SVOBODA