Ochotnícke divadlo

ROČNÍK IX 1963 ČÍSLO

Snímek na obálce je z lounské inscenace Brechtovy Matky Kuráže; v titulní roli Jitka Škaloudová

Z OBSAHU

Miroslav Česal: O pravdu a krásu pro děti a mládež 49
M. Berljant: Sovětští ochotníci k výročí K. S. Stanislavského 51
Jan Votruba: O pozornosti a rytmu 52
Jiří Valenta: Pozor! Někde to skřípe 55
Jaroslav Černý: Slovo na okraj 55
Zdeněk Kokta: Miláčkové múzy dramatické . . . 56
CO BY MOHLO OCHOTNÍKY ZAJÍMAT 61
Vladimír Halada: Cesta k tvůrčímu přednesu verše 62
Jiří Beneš: Divadlo na divadle 65
Ochotnické divadlo v zahraničí 68
Antonín Bartušek: Malé scénografické kapitoly III . 69
Z OCHOTNICKÉHO ŽIVOTA 71

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 3, březen 1963 — Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral — Redakční kruh: Jiří Valenta (předseda), Cyril Bláha, Bohuš Cirnfus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, dr. Miloslav Jurák, dr. Zdeněk Kokta, Ladislav Lhota, Vladimír Semrád, Valeria Sochorovská, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová — Grafická úprava Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054, 220957 — Tiskne Knihtisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, předplatné přijímá každý poštovní úřad a doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje Poštovní novinový úřad, vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně — Cena jednotlivého výtisku Kčs 3 — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem ledna; vyšlo 7. března 1963
F-07*30126

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963

NAŠE KNIHA

V minulém roce vyšlo několik zajímavých knih o avantgardním divadle po první světové válce. Splácí se tak dluh nedávné divadelní historii, která v mnohém formovala představy o moderním divadle. Vedle popularizující práce Antonína Dvořáka Trojice nejodvážnějších (Honzl, Frejka, E. F. Burian) to byla vědecká studie Milana Obsta a Adolfa Scherla K dějinám české divadelní avantgardy (Burian, Honzl), dále kniha memoárů jednoho z významných avantgardních režisérů Erwina Piscatora Politické divadlo a konečně svazek edice Otázky a názory, na nějž chceme dnes upozornit především: Moderní tvář divadla *(stati V. E. Mejercholda, A. J. Tairova a N. P. Ochlopkova).*

Zdá se, že ten, kdo se vážně zabývá divadlem, kdo hledá cesty, jak vyjádřit vztahy člověka k člověku a člověka k světu, kdo pátrá po způsobu, jak novou dobu adekvátně vyslovit a ne jen popsat, musí se dříve nebo později dostat k pokrokovému divadlu nedávné minulosti a mimo jiné ke jménům Mejerchold, Tairov a Ochlopkov. Všimněme si alespoň stručně některých jejich názorů, shrnutých ve jmenované knížce.

Mejerchold se zamýšlí především nad cestou a vzhledem nového divadelního umění. Odsuzuje všelijaké to moralizování, rétoričnost a diskuse, *jimiž se divadelní představení stává ne divadlem, ale diskusním večerem. Horuje pro divadlo, které zasahuje vedle rozumové stránky především cit diváka. Jde mu o divadlo rozumu a srdce. Mejerchold, který se plně angažoval pro revoluci a společensko-politický smysl umění, je současně zakladatelem protiiluzionistického divadla. Stojí na stanovisku, že to, co je na jevišti, je hra, a že jeviště není skutečnost. Nejde mu o vytvoření napodobeniny světa na jevišti, ale o samostatnou divadelní a jevištní skutečnost, která spolu s hercem se má stát nástrojem politického manifestu. Tyto názory opírá pohledem na politicky orientované a působivé divadlo rozumu a citu, jaké například existovalo v italské improvizované komedii (commedia dell'arte). Je to po delší době poprvé, co se český divadelník může seznámit s názory tohoto významného sovětského umělce.*

Tairovovy poznámky o diletantismu a mistrovství se podrobněji zabývají problémem herecké práce. Ochotnický herec tu najde mnoho poučného.

Když chcete slušně hrát na klavír, pokládá se za samozřejmost, že musíte cvičit málem deset let den co den, aniž vás napadne vystupovat na koncertech. Naopak k tomu, abyste hráli divadlo před očima tisícihlavého publika, považuje se neustále za dostačující, když se cítíte být povolání. A vůbec nevadí, když neumíte vyslovit polovinu slabik, že váš hlas skřípe jako zrezivělý zámek a vaše pohyby jsou spoutány jako nohy koně na pastvě, že nemáte sebemenší potuchy o vlastní povaze a poslání hereckého mistrovství. — *Nemluví nám tento kratičký úryvek výrazně do duše?*

Ochlopkovova stať o umělecké stylizaci byla napsána v roce 1959 a autor se v ní vrací ke svým původním předválečným názorům, jež v mnohém navazovaly na Mejercholda. Dokazuje se tím, jak dodnes je odkaz sovětské divadelní avantgardy živý. Ano, i nám jde v divadle o aktivní obrazné umění, i my se potýkáme s šedí popisnosti.

Upozorňujeme proto všechny, kdož chtějí dělat moderní divadlo, na tuto významnou knížku. Z. K.

UMELECKÉ SLOVO

Na Slovensku od januára začal pre ochotníkov vychádzať samostatný časopis pod názvom *Umelecké slovo*. Už názov hovorí o tom, že sa nezaoberá len problematikou ochotníckeho divadla, ale všetkými druhmi umenia, kde základom je živé slovo, teda ochotníckym divadlom hereckým, bábkovým, umeleckým prednesom a malými formami.

Už obsah prvého čísla *Umeleckého slova* naznačuje, že tento časopis chce veľmi seriózne a podnetne zasahovať do najaktuálnejších problémov súčasného ochotníckeho hnutia. V úvodníku Augustín Michalička, námestník povereníka odboru SNR pre školstvo a kultúru, rozoberá perspektívy ochotníckeho divadla v ČSSR a oproti starému, tradičnému chápaniu tohto hnutia vyzdvihuje tie momenty, ktoré z tejto záujmovej činnosti robia umenie vysoko aktuálne, ideove účinné, náročné, spojené s problémami nášho života. Veľký význam kladie na vnútorný život v súboroch a na tvorivý prístup v hľadaní a objavovaní nových foriem, ako sú stále divadelné ochotnícke scény, divadielka poézie, využívanie malých javiskových foriem v agitačnej práci súborov atď. Podnetný je aj článok dr. Jána Votrubu o spoločensko-výchovnom dosahu a využívaní malých javiskových foriem v súčasnom umení. O prvých skúsenostiach práce literárno-dramatických odborov ľudových škôl umenia píše Mária Kosová. V týchto odboroch vidí žriedla nových impulzov pre tvorivú prácu mladých autorov aj interpretátorov. Ján Ozábal sa zamýšľa nad neutešeným stavom v bábkovom divadle a za jednu z príčin stagnácie považuje staré ulpievanie na netvorivých, tradičných formách, ktoré nevedia zaujať ani deti ani dospelých. Pre recitátorov sú prospešné rady a skúsenosti učiteľa Jozefa Mladoňa, nadšeného recitátora, viacnásobného víťaza súťaží na Hviezdoslavovom Kubíne a Wolkrovom Prostějove. Časopis prináša aj pohľady do zahraničia. Uverejňuje článok sovietskeho teoretika V. Papierného o umeleckom zobrazovaní a skúsenosti z inscenovania Blažkovej komédie Tretie želanie ľudovým divadlom závodu Elektrosila v Charkovskej oblasti. V čísle je aj jazykový kútik na zdokonalenie slovenského jazyka, zprávy zo života súborov, ukážky umeleckej prózy a recitácií pre umelecké skupiny.

Vo februárovom čísle *Umelecké slovo* prináša úvahu nad úlohami, vyplývajúcimi z uznesenia XII. sjazdu KSČ (Michal Masaryk), zhodnotenie skúseností prvých stálych divadelných ochotníckych scén (Jiří Valenta a Oľga Lichardová), hodnotenie práce agitačno-umeleckých skupín Západoslovenského kraja (Ján Čepček), pohľad na festival ruských a sovietskych hier súborov Stredoslovenského kraja (Katarína Hatalová). O problematike súčasnosti i modernosti v sovietskom umení píše G. Tovstonogov. Jeho článok dopĺňajú aj výňatky z myšlienok E. F. Buriana z knižky Divadlo za našich dnů. Nad problematikou plánovania a výstavby kultúrnych domov sa zamýšľa inž. arch. Miroslav Kouřil.

Ako vidieť *Umelecké slovo* spolu s *Ochotníckym divadlom* sú časopismi, ktoré by mal čítať každý ochotník, recitátor, vedúci a člen umeleckej skupiny, ale hlavne tí, ktorí toto hnutie riadia, usmerňujú a ktorí ochotníckemu divadlu pomáhajú. M. J.

To základní, co se přenáší ze scény do hlediště, to základní, čím diváka musíme podněcovat, základní — a na tom bychom se měli shodnout — je samozřejmě myšlenka, je samozřejmě obsah. Potíž je však v tom, že když se snažíme, aby naše myšlenka našla cestu do hlediště, aby divák zvládl obsah, musíme podstatně zdokonalit své výrazové prostředky, musíme je zjemnit a přizpůsobit natolik, aby byly dostatečně výrazné. Můžeme vytyčit sebesmělejší myšlenky, můžeme být uchváceni dosahem velké ideje, ale představení jako celek vyzní naprázdno, jestliže tyto myšlenky neumíme patřičně vyjádřit. Důsledná péče o „co" musí být doprovázena stejnou péčí o „jak". Ideologie je jedině tehdy účinná v uměleckém díle, když její úrovni odpovídá příslušná technologie.

V. E. Mejerchold (1933)

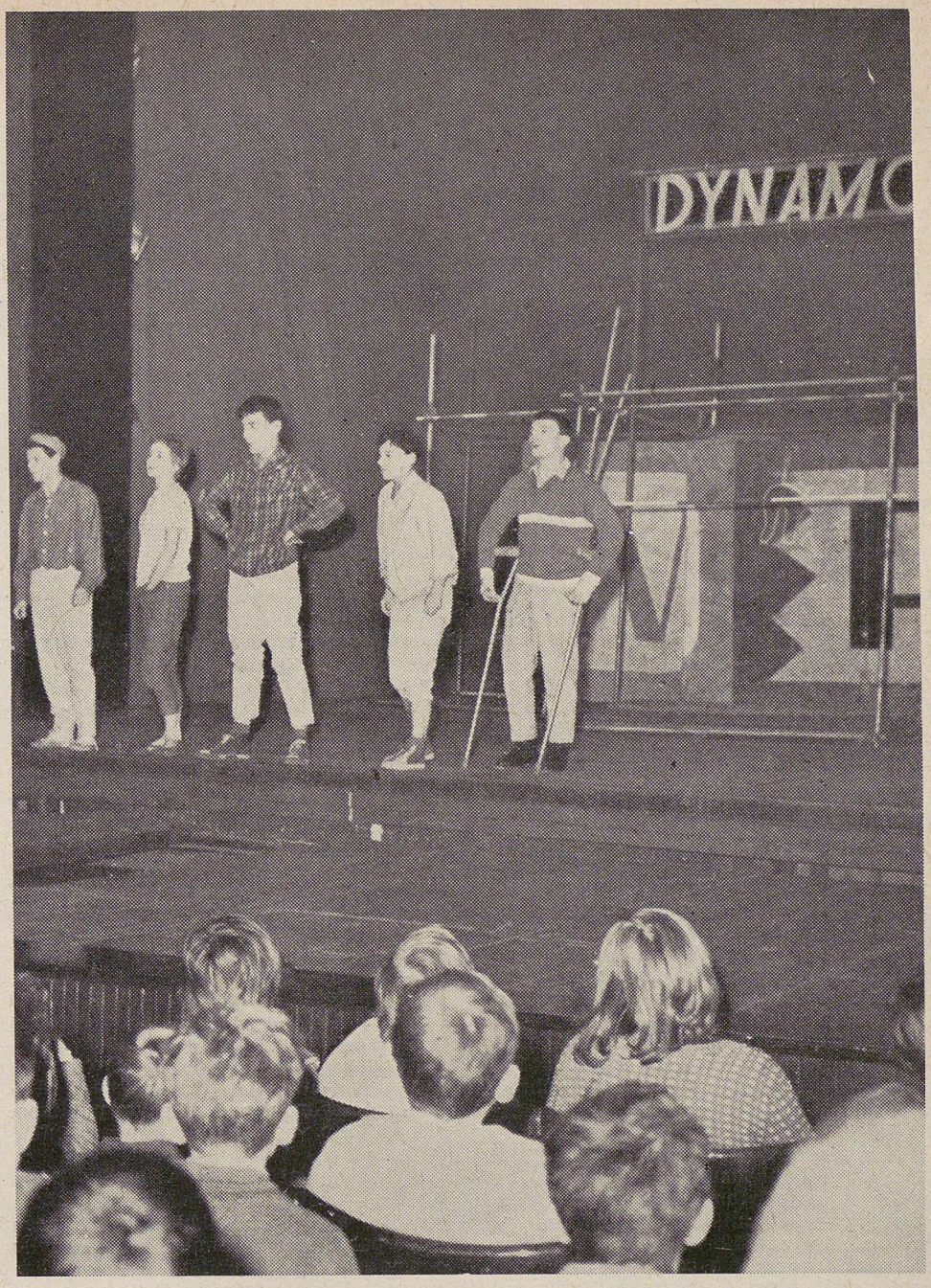
KDYBYCHOM HLEDALI heslo, vyjadřující co nejstručněji smysl Přehlídky divadelního umění pro děti a mládež, která probíhala od 20. do 27. ledna v Brně, pak by nadpis tohoto článku — o pravdu a krásu pro děti a mládež — byl asi nejvhodnější. Neboť o to, jak postihnout divadelním uměním poezii, pravdu a krásu života, šlo na brněnské přehlídce především!

Jenže toto strohé konstatování čpí nutně po frázi, ačkoliv bylo vysloveno v nelítostném boji proti ní. A také proto musíme začít trochu zeširoka...

Ministerstvo školství a kultury, Svaz československých divadelních a filmových umělců a Divadelní ústav uspořádaly tuto přehlídku hlavně proto, že děti a mládež jsou dnes nejdůležitějšími diváky v našich divadlech, jsou to nejen příští budovatelé komunismu, ale také budoucí diváci našich scén. Proto právě tato přehlídka, a ne jiná, a proto také její široká koncepce, která — na rozdíl od podobné přehlídky v Ostravě před čtyřmi roky — nezahrnula jen čtyři specializovaná divadla pro děti a mládež (Divadlo Jiřího Wolkra v Praze, Divadlo Julia Fučíka v Brně, Divadlo Petra Bezruče v Ostravě a Novou scénu v Bratislavě), ale snažila se snést i ukázky divadelní tvorby pro mládež a děti v nejširším měřítku. Proto se tam objevil i Semafor, který je svým diváckým ohlasem mládežnickým divadlem par excellence, proto vystoupil soubor strýčka Jedličky, který, ať chceme či nechceme, má u dětí obrovský úspěch a postihuje velkou část dětských diváků, a konečně proto tam byla i ukázka běžného hraní pro děti profesionálních oblastních scén, v tomto případě Divadla Slovenského národního povstání v Martině. Nebyla to přehlídka výběrová, nýbrž každá scéna přivezla to, co sama považovala za nejlepší či nejprospěšnější pro diskusi. A stojí zajisté za zmínku už na tomto místě, že diskuse a zvláště pak závěrečná konference předstihla v mnohém všechna představení. Ale k tomu se ještě vrátíme.

Největším přínosem pro přehlídku bylo úvodní vystoupení Divadla Petra Bezruče z Ostravy s inscenacemi Nezvalových Milenců z kiosku a Lichého Laťky. Ono udalo tón a vysoká kritéria pro všechna ostatní. A navíc — s uskutečňovaným ideově uměleckým programem, který notně rozvířil vzduch a ještě před Brnem vyvolal řadu polemik.

Co se v Ostravě stalo? Na vzpomínané přehlídce před čtyřmi roky bylo Divadlo Petra Bezruče kdesi na konci žebříčku mládežnických scén a navíc právě na této přehlídce naprosto neuspělo s nepodařenou inscenací Dittlerovy vědeckofantastické hry. Po tvrdé kritice přišla neméně tvrdá sebekritika, změnila se struktura souboru, přišli noví lidé rovnou z AMU, změnilo se i složení publika „ve smyslu rozšíření jeho věkové hranice směrem nahoru“ a všichni s vědomím tohoto cíle začali vytvářet divadlo jako tribunu mladých. Jak napsali Bezručovci ve svém programu: „Obvyklé divadlo naši mládeži kupodivu zajímá jen o něco víc než kolotoč. Obvyklé věci a podívané obklopují mladého člověka na každém kroku — zdá se nám docela přirozené, že totéž nehledá v našem divadle. Naopak, dobře přijímá na scéně věci neobvyklé, ostré konflikty a ideje inscenované neobvyklou formou. Nebaví ho tak jako naše předky syžety rodinné, statické, městské či okresní, chce se v našem divadle stýkat a střetávat s celým světem. Hry plné pohybu a proměn, s konflikty na ostří nože plus markantní

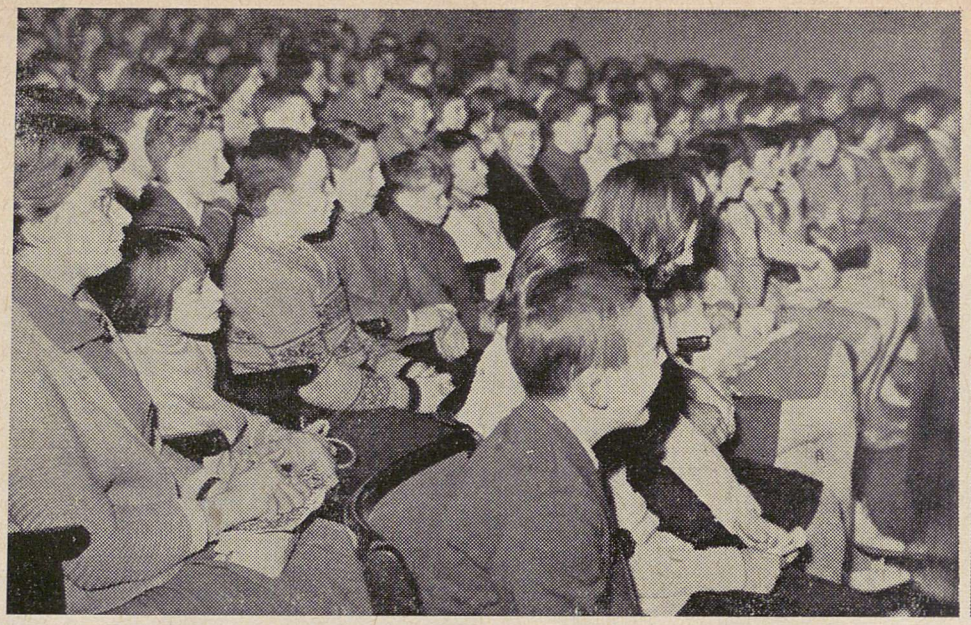


Ostravské divadlo Petra Bezruče předvedlo na brněnské přehlídce hru Saši Lichého Laťka. Foto ČTK

O pravdu a krásu pro děti a mládež

optimismus hereckého stylu, obráceného tváří k hledišti, to jsou hry a inscenace, které vyvolaly největší zájem třeba i té mládeže, která nikdy do divadla nechodila... Existence specializovaných divadel ve starém slova smyslu, tzn. divadlo jako názorná pomůcka školního vyučování, se opravdu přežívá. Žít dále v tomto omylu by znamenalo zaměnit umělecký ústav za instituci pedagogicko-osvětovou... Naše divadlo chce být tribunou mladých lidí. Chcete-li, kulturní a umělecké středisko těchto lidí. K tomu klademe základy. Nehrajeme *pro* někoho, ale chceme být *něčí*. Možná, že se to zdá být slovíčkaření, ale u nás se to stalo základem všeho dalšího.“

Měli jsme v Brně možnosti konfrontovat toto prohlášení s dvěma inscenacemi různých věkových adres. Inscenace Milenců z kiosku — dle názoru odborníků jedna z nejlepších inscenací této hry o mládí u nás vůbec — je záměrně koncipována jako antiiluzívní divadlo, má neobyčejnou cudnost lyrického výrazu a zesměšňuje všechny poetické rekvizity starého divadla. Straní se jakékoliv konvenčně divadelní fráze, tak jak se mládež frázím vyhýbá v životě. Leckde Nezvalův opojný verš nezazní tak, jak jsme byli léta zvyklí, leckde i nedozní. Je to však představení neobyčejně silné a celou svou povahou polemické. A moderní a současné v pravém slova smyslu.



Lichého Laťka v provedení Divadla Petra Bezruče z Ostravy patřila k největším kladům brněnské přehlídky. Foto ČTK

Však také padla v diskusi otázka, co Milencům říkají horničtí učňové z Karviné? Bezručovci citovali jejich svéráznou odpověď — říkají: „Je to pěkný kousek!"

Laťka Saši Lichého je určena divákům pionýrského věku. Autor umí postavit na jeviště živé děti a jejich problémy. Má ohromný vtip. Hra je zatím spíš scénářem než dramatem, konec vše uspěchaně a příliš hladce napraví. Ale je to živá a inteligentní inscenace, kde si dospělí v krátkých kalhotkách nehrají na děti. Je v duchu jejich programu: „Tyto hry nemají poučovat, vychovávat a doučovat ve starém slova smyslu, ale dávat divákovi ostré kritické a sebekritické impulsy." A ještě jeden nutný dodatek — jak Laťka, tak Milenci nejsou nuda, je to ohromná zábava. A je to poezie.

To je také tenor i klíč k pochopení všech brněnských diskusí. Ostravští dali tomuto jednání hmatatelný impuls — nikoliv svým programem, ale svou jevištní tvorbou — a vzniklo něco, co jsme již dlouhá léta na žádných diskusích a konferencích nezažili a co dostalo obrovský občanský patos. Bojovalo se hlava nehlava za dobré divadlo, které by nepředstíralo poezii, ale bylo skutečně poetické, které by zvlášť mladým dovedlo odkrýt právě divadelní poezií pravdu a krásu života. Divadlo společensky angažované, ale nesešněrované poučkami a poučkami nešněrující diváka, divadlo rozmanitých stylů, ale přitom jednotně vyhraněné, divadlo, které by nesuplovalo ani školu, ani školení, které by nebylo odpovědníkem na problémy, ale právě tím, že by bylo jen a jen velkým divadelním uměním, postihlo by ty nejvážnější a nejpalčivější problémy doby, člověka, všehomíra. A především množilo krásu v člověku.

Za toto divadlo jsme všichni v Brně vytáhli do boje. Ne že bychom „dobrovolně museli", ale proto, že nešlo jinak, protože jsme tak cítili!

Naše přání, naše touhy, naše názory tu poněkud předstihly skutečnost. Ukázala to tvorba ostatních divadel. Není žádným tajemstvím, že ostatní mládežnická divadla jsou v krizi, a nezáleží tolik na tom, v jakém jejím stadiu. Je v ní pražské Divadlo Jiřího Wolkra, které předvedlo pantomimu pro děti Komu kvetou slunečnice, podivuhodně banální v doprovodném textu a hereckých šaržích a svědčící o neobyčejném talentu pro pantomimu A. Hodka, a Kynclova Vojáka, který dík výtečnému hereckému provedení potlačil slabá místa textu, hlavně kazatelství hlavního hrdiny. Je v ní Divadlo Julia Fučíka z Brna i se svou nedokrevnou inscenací Hoře z rozumu, která byla jasně nad jeho síly, a nedobrým slepencem Kouzelník a detektývové, který se chtěl tvářit čapkovsky. Je v ní i Nová scéna v Bratislavě, která se oficiálně vzdala úkolu být mládežnickým divadlem a předvedla Cínového vojáčka S. Lichého s operetní glazurou. A konec konců i soubor strýčka Jedličky stále hledá a nenalézá pevnější umělecký záměr, který by svému protagonistovi s jeho schopnostmi imitátorskými, hereckými i záviděníhodnou mocí nad dětským publikem přinesl víc než estrádu konfekčního střihu.

V souvislosti s prací Divadla Jiřího Wolkra — netýkalo se to však jen tohoto divadla, ale všech mládežnických scén — se pak dlouho a velmi vášnivě mluvilo o estetické výchově dětí. Byly sneseny mnohé důkazy o tom, že škola na tomto poli nevykonala pranic, při nejlepším pramálo, a divadlo jako umělecký ústav, k této činnosti předurčený, se této funkce vzdal a zahalil se v plášť vychovatele. Divadlo přestalo být pro děti zážitkem, neboť se stalo součástí vyučování. Dítě nešlo do divadla za zábavou a svátečním vzrušením, ale proto, že mu to nařídili. Výsledek? Nejen že jsme školáku nedali onu potřebnou část estetické výchovy, ale svým vychováváním a poučováním jsme ho vůbec nevychovali (což není jedním představením, ba ani všemi představeními možné, ale je to otázka komplexního působení všech výchovných činitelů, především pak školy), a co horšího, popudili jsme ho proti divadlu stejně jako proti povinné školní četbě. Následek byl jasný — mladý divák z divadla odešel a bude nám dlouho trvat, než ho přesvědčíme, že to děláme jinak, aby se vrátil. Zatím nám utekl do Semaforu, což je jistě dobré, neboť jde o divadlo malých forem vynikajících kvalit, ale nám v divadle ten mladý divák chybí. A musíme si vypůjčovat ze Semaforu, aby alespoň na chvíli přišel. To je málo. A je to jen jedna struna, jeden nástroj velkého divadelního orchestru. Musíme najít v těch divadelních podobách, které se lety ustálily, týž rytmus dnešního života, týž nefrázovitý pocit současnosti, týž smysl pro zvláštní humor, který mládež i děti pěstují.

To je vážná otázka nejen pro divadla, která se specializovala na mládež, je to vážná otázka pro celou naši divadelní kulturu, nikoho — tedy ani ochotníky — nevyjímaje. Jinak budeme hrát před poloprázdnými hledišti a sebeserióznější výchovné úsilí bude marné, neboť nebude nikoho, kdo by se chtěl dát vychovávat. Nezbývá nám opravdu nic jiného, než hledat opravdové zdroje divadelní poezie!

Toto vážné memento zasahuje přirozeně i ta divadla, která hrají občas pro děti, jako např. divadla oblastní. Situace je tu zvlášť zoufalá a na přehlídce ji bohužel až příliš průkazně reprezentoval martinský soubor. Uvedl dávno odkvetlou pohádku J. Beneše o Honzovi a Zlatovlásce, napsanou nota bene v roce 1947 pro ochotníky. Tento diletantský dramaturgický čin, znásobený pochybnou operetní úpravou, byl dovršen stejně diletantskou inscenací se všemi nectnostmi šmíry. Ostatně takhle nehrají jen Martinští, podobná situace — podle slov dr. J. Trägra na konferenci — je i v ostatních oblastních divadlech. Provoz a plánování, které zaměňuje divadlo s výrobnou hrnců, nedovoluje věnovat inscenacím pro děti potřebnou péči. Hrát se však má. Tak se hraje v odnošených kostýmech, snesených z divadelního fundu, v použitých kulisách, na pár zkoušek s jedinou chutí dosáhnout čárky odehraného představení. Je to trochu paradoxní v našem socialistickém státě, ale je tomu tak. A nejen u divadel profesionálních, tahle divadelní fronta je až podivuhodně široká. Nejčastější argument — děláme to pro děti a dětem se to líbí. Jenže dětem v tomhle věku se líbí všecko, nám se také líbil Kašpárek Merten, ale kde je při nejmenším naše odpovědnost za výchovu budoucích diváků? Vždyť tuhle lež, tenhle podfuk nám děti brzy prohlédnou, odejdou z divadla, a co potom?

Nelze opravdu jinak — uveďme v život heslo „Dětem a mládeži to nejlepší". A to nejlepší není nikterak na dosah ruky a nezávisí tolik od částky na výpravu a počtu odzkoušených hodin, ale jen na opravdové divadelní tvorbě, pestré, voňavé, živoucí divadelní poezii.

Dr. Miroslav Česal

SOVĚTŠTÍ OCHOTNÍCI K VÝROČÍ K. S. STANISLAVSKÉHO

V LEDNU uplynulo sto let od narození geniálního režiséra, herce a teoretika divadelního umění, národního umělce SSSR Konstantina Sergejeviče Stanislavského (1863—1938).

Od svých čtrnácti let hrál K. S. Stanislavskij na ochotnických jevištích a v roce 1888 stál v čele ochotnické skupiny při Společnosti umění a literatury v Moskvě. Spolu s V. I. Němirovičem-Dančenkem založil Moskevské umělecké akademické divadlo (MCHAT), které vedl až do konce života.

Teorie divadelního umění vytvořená velikým Stanislavským měla a má ohromný vliv na divadlo v celém světě. Jeho spisy se vydávají a studují ve všech zemích. Lze říci, že co do vlivu na rozvoj světového divadla nemá Stanislavskij obdoby.

Je pokračovatelem nejlepších tradic ruského scénického realismu — Puškina, Gribojedova, Gogola, Ostrovského, Ščepkina; měl vždy blízko k estetickým názorům ruských revolučních demokratů — Bělinského, Černyševského, Dobroljubova.

Rozhodující význam pro utváření K. S. Stanislavského jako režiséra měla jeho práce na hrách Čechovových, Gorkého a Tolstého.

Tvůrčí činnost a teoretické práce Stanislavského měly a nadále mají veliký vliv na rozvoj realistického divadla v SSSR i za hranicemi. Vychoval několik pokolení sovětských herců a režisérů. Své názory na režijní a herecké umění shrnul v pamětech Můj život v umění a v dvousvazkovém díle Práce herce na roli.

Při rozvíjení divadelní estetiky, při postihování a rozpracovávání divadelních zákonů, při vytváření svého vynikajícího systému výchovy herců neoddělával estetiku nikdy od etiky, neboť přikládal ohromný význam morálnímu profilu herce.

Stanislavskij prožil dlouhý a krásný život, byl vždy neúnavný ve svém hledání, kritický ke svým chybám a využíval každého svého objevu k dalšímu sebezdokonalování.

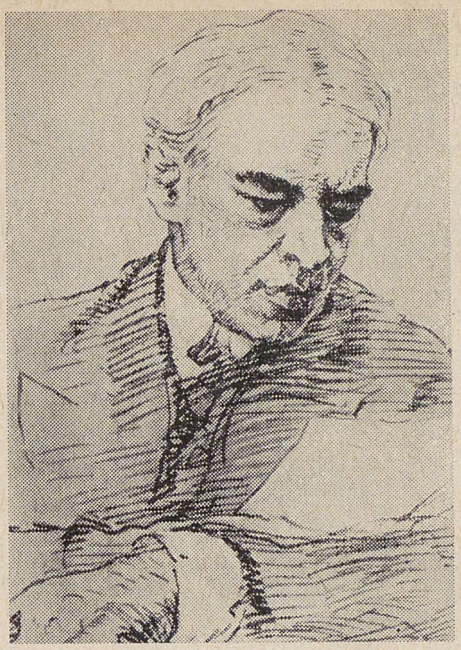
Stanislavskij se snažil spojit zákony přirozené tvořivosti umělce v jediný ucelený a harmonický celek. Neměl však rád, když jeho systém byl přijímán jen z doslechu a povrchně. Protože byl velikým divadelním umělcem, a byl mu bytostně cizí dogmatismus, vždycky pobízel k hledání, k neustálému zdokonalování. Každý zákon, objevený v úporném a neúnavném hledání, prověřoval praxí, která byla základním kamenem jeho teorie — hlavní podmínkou jeho vědecké i pedagogické činnosti.

Stanislavskij nejen vytvářel své divadlo, zdokonaloval svou metodu a učil herecká pokolení, velmi dobře znal i uměleckou tvořivost našeho lidu, dychtivě ji sledoval a měl pro ni vždy moudrá a působivá slova.

Sám byl na počátku své tvůrčí dráhy ochotníkem. A do konce svého života si uchoval k ochotnickému divadlu vřelý vztah, plný pochopení.

Jednou, ve třicátých letech, byl požádán, aby navštívil přehlídku lidové umělecké tvořivosti na Donbasu. Pro nemoc však nemohl přijet, a tak napsal pracujícím závodu dopis, ve kterém ochotnické divadelníky upozornil na základní zákony tvůrčí práce:

Drazí soudruzi! Zdravím vás při příležitosti vaší přehlídky. Je potřeba, abyste se ve své práci důkladně a do hloubky seznámili se základními zákony tvůrčí práce. Vy ochotníci jste výraznými tlumočníky tvůrčího růstu naší vlasti a musíte umět pravdivě, krásně a hluboce zobrazovat svým uměním celou mnohotvárnost našeho života. Nesmíte propadnout kopírování, povrchnímu napodobování, ale musíte se snažit poznat zákony přirozené tvořivosti herce, umět pravdivě zobrazovat myšlenky a city člověka, kterého představujete. Jedině upřímné, pravdivé zobrazení citů a myšlenek na scéně je krásné. Jakékoliv kopírování nebo strojenost je v umění banálností. Musíte si pevně osvojit to, že lidová umělecká tvořivost, právě tak jako veškerá profesionální umění, vyžaduje hodně se učit, dokonale ovládnout techniku přirozeného hereckého umění. Pravdivě a hluboce zobrazit určité city je neskonale těžší a složitější než líbivé komediantství, vycházející z formálních výmyslů, a ne z logiky lidských citů. Lidová umělecká tvořivost v naší zemi je velké umění a je nutno se snažit o velké mistrovství, abyste byli jeho důstojnými představiteli.



Myšlenka o učení, o neustálé práci, o nezbytnosti ovládnutí hereckého mistrovství je východiskem, ke kterému se Stanislavskij během své mnohaleté tvůrčí práce neustále vracel, obraceje se k ochotníkům i k profesionálům.

Sovětské ochotnické divadlo, vedeno odkazem velikého mistra, se snaží jeho umění dále rozvíjet.

Na počest Stanislavského jubilea obrátili se režiséři nejlepších ochotnických divadel z Moskvy, Kyjeva, Volgogradu a Gorkého ke všem členům ochotnických divadelních souborů s výzvou zasvětit letošní rok velkému reformátoru divadla — K. S. Stanislavskému. V otevřeném dopise píší:

Rok 1963 by měl být přehlídkou práce ochotnických divadelních souborů. Rok 1963 by měl být přehlídkou cti a svědomí každého ochotnického režiséra i herce.

Každý z nás by měl směle, nebojácně, sebekriticky prověřit repertoárovou linii svého souboru, zamyslet se nad tím, nepřipouští-li kompromisy v repertoáru, zda je vždy a ve všem náročný k ideově uměleckým kvalitám hry, zda vždy staví před sebe i kolektiv vysoké občanské cíle v přístupu k té nebo oné inscenaci, nezapomíná-li někdy, že každé představení by mělo ukazovat cestu, mělo by vychovávat ušlechtilé, opravdě komunistické rysy sovětského člověka.

Každý z nás by si měl se vší vážností položit otázku, zda je vždy neúprosný a nesmiřitelný k šabloně, jak v myšlení, tak ve scénickém provedení, k laciné komice, k sentimentu, k pohrávání s city, k zjevné i maskované strojenosti, primadonství a samolibosti.

Každý z nás by si měl položit otázku: učím se skutečně u Stanislavského? Nebifluji se jeho spisy, ale snažím se vniknout v jejich podstatu, v jejich smysl, tvůrčím způsobem si osvojovat odkaz geniálního mistra? A nezapomínám někdy na to, že mám ještě daleko k trvalému mistrovství, nemluvě už o dokonalosti?

Každý z nás je povinen znovu si položit otázku, zda je vždy zásadní v obsazování úloh, náročný a současně velmi taktický a trpělivý v práci s hercem, zda si herce váží, miluje ho a ctí, zda bere v úvahu jeho názory, zda mu věří.

Každý z nás by si měl dát i takovou otázku: nepřivykl jsem některým nesrovnalostem, udržujícím se někdy v klubu nebo v kulturním domě a ztěžujícím práci, nepřestal jsem snad bojovat za nejlepší podmínky tvůrčího procesu, za seriózní vztah ke každému účastníku lidové tvořivosti, který je trvalým činitelem sovětské kultury? Každý z nás by se měl zeptat sám sebe: nestáhl jsem se do své ulity, nepřestal jsem se učit u profesionálního divadla, u svých soudruhů z lidové tvořivosti, navštěvuji představení jiných souborů, rozebírám je, vyvozuji si z nich odpovídající závěry?

Strana a společnost mají neobyčejně vřelý vztah k lidové umělecké tvořivosti, zajímají se o ni a vkládají v ni velké naděje.

Režiséři a herci sovětského ochotnického divadla, učiňme tedy vše pro to, aby rok 1963, rok Stanislavského, nám byl důkladnou, čestnou prověrkou celé naší práce. Učiňme vše pro to, aby naše představení byla ještě lepší, zajímavější, významnější, aby podněcovala, aby utkvívala v paměti.

Tak nejlépe a nejúčinněji uctíme sté výročí narození Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

Mladí herci!

Učte se včas

od prvních kroků

poslouchat, chápat a milovat

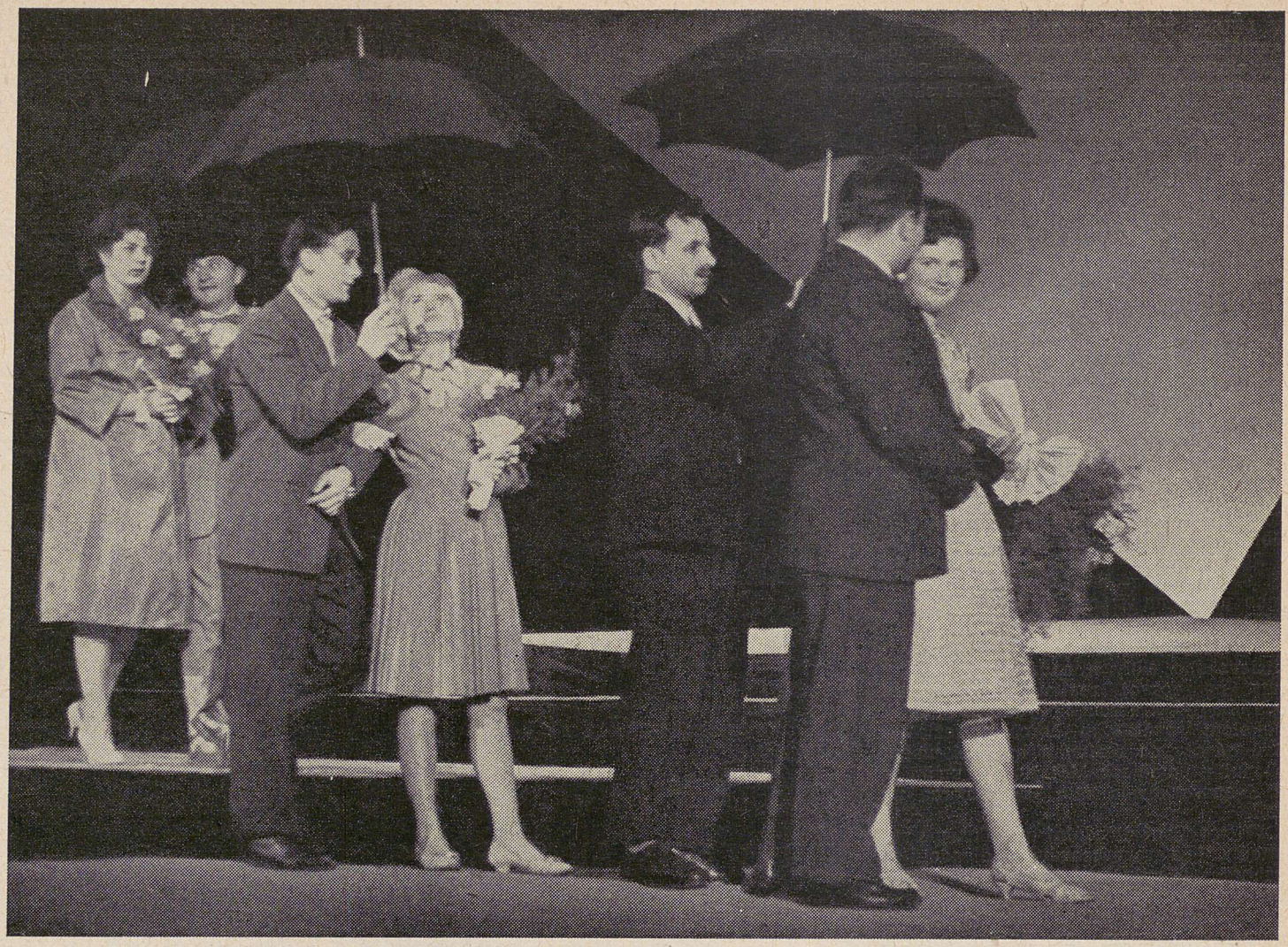
krutou pravdu o sobě!

A važte si těch,

kdo vám ji mohou říci!

K. S. STANISLAVSKIJ

Pro Ochotnické divadlo napsal *M. Berljant*, redaktor časopisu Chudožestvennaja samodějatělnost (Lidová umělecká tvořivost), Moskva



Arbuzovova Irkutská historie v provedení stálé ochotnické scény Jihomoravské divadlo ve Znojmě. Foto Achrer

O pozornosti

Je třeba přemýšlet o některých základních psychologicko-estetických problémech, jež jsou v současné době aktuální v amatérských souborech a v moderním umění vůbec. V prvním čísle tohoto ročníku jsme se zmínili o některých základních otázkách kolektivu. Dnes tedy o pozornosti diváka a rytmu představení.

O POZORNOSTI DIVÁKA

Příklad z filmu: Kamera vezme záběr krásné přírody v letním odpoledni — vršky, oblaka, v popředí strom, odkudsi slyšíme zpěv skřivánka. Je smavý horký den, kamera horizontálně odhaluje krásu českého kraje. Po chvíli sjíždí kamera níže — a pod stromem spatříme na dece rozloženého člověka, který tu klidně leží uprostřed igelitových sáčků, kelímků od piva, ohlodaných kostí, plechovek od konzerv a starých obrázkových časopisů. Z magnetofonového pásku si pouští — nahrané trilky skřivánčího zpěvu. Je to nepřirozené, absurdní a kontrastní, ale o to právě šlo, aby se divák cítil pohoršen přítomností tohoto maloměšťáka v té krásné a přirozené přírodě, kde magnetofonový pásek se skřivánkem je cosi nesmírně n e p ř i r o z e n é h o.

Nečekané a hluboké pointy mají některé kreslené vtipy, rozvržené do krátkého seriálu o několika záběrech (třeba dánský kreslíř Bidstrup). Takovéto „údery" divákovu vnímání, takovéto překvapivé obraty, nové, nečekané události na plátně či na jevišti, kontrasty, „krátké spojení" vjemů, jež v mysli diváka dostanou nový, hluboký význam (který je vlastní ideou díla, uspořádaného před divákem tak, aby ona idea ve formě toho krátkého spojení vznikla až v jeho hlavě, nikoliv už polopaticky na jevišti) — to vše upoutává divákovu pozornost. Můžeme tedy říci, že *pozornost je zaměřenost diváka k určitým objektům a jevům na jevišti na úkor jevů jiných. Pozornost známe dvojí: bezděčnou a záměrnou.*

Sestavovatelé pořadů i režiséři klasických činoher se však chovají k otázce pozornosti diváka velmi nepozorně! Nerespektují, že divák přišel do divadla se záměrem zhlédnout představení a že proto *sleduje začátek pořadu se záměrnou pozorností. Ta však nevydrží dlouho.* Záměrné, vědomé upnutí pozornosti k dění na jevišti je po určitou dobu umožněno zvědavostí: co se bude dít? Jaké to bude? Avšak úmyslné, umělé udržování pozornosti stojí diváka spoustu vnitřní energie, a jak ukázala řada psychologických zkoušek, velmi brzy diváka unaví. Je tu tedy pro dramaturgy a režiséry úkol:

1) využít schopnosti záměrné pozornosti diváka k umístění nejobtížnějších a nejzdlouhavějších pasáží na začátek.

2) *Nutnost vystřídat divákovu záměrnou pozornost pozorností bezděčnou, to je takovou, která je upoutána silným podnětem,* zkrátka — oním tvůrčím nápadem, který znovu zvedne účast všech divákových smyslů na sledování jevištní akce. Nezkušení režiséři si myslí, že divákovu pozornost upoutají jen nějakým fortissimem, silou podnětu z jeviště k hledišti. Ale těch prostředků je nekonečně více! Mladí ochotníci se často přímo bojí pauzy, nejen proto, aby už měli ten svůj výstup za sebou, aby onen trémující pocit pobytu na jevišti skončil, ale přečasto i proto, že se domnívají: „Čím rychleji budeme mluvit a hrát, tím spíše nás bude divák sledovat." Jaký omyl! Jak dovede střídmě, na pravém místě použitá pauza zaujmout bezděčnou pozornost diváka! Čím? Tím, že hlučný tok dialogu byl pojednou přerušen a toto přerušení náhle v hledišti vnímáme stejně, jako si všimneme, když se nám doma v kuchyni zastaví hodiny na zdi a přestanou tikat. *Ne tedy pouhé zesílení, ale spíše kontrast mezi podněty, pohyb a novost nějakého jevu na jevišti, změna — to jsou podněcovatelé bezděčné pozornosti,* při níž nálada diváka stoupá, jeho zaměřenost, jeho pozornost nevyžaduje vůle a únavného úsilí. Bezděčnou pozorností může pak režisér chytře diváka dovést opět k zvědavosti — proč je to, co se na jevišti děje, tak, a ne jinak. Divák, zvědavý na odpověď na toto své proč, je pak ochoten sledovat onu odpověď zase chvíli se záměrnou pozorností, čehož může využít sestavovatel pořadu k zařazení obtížnější pasáže. Vzpomínám si, jak jeden soubor dobře řídil divákovu pozornost na večeru Nezvalovy poezie. V druhé polovině

pořadu po předcházejícím čísle zhasla světla na jevišti, pouze napříč jevištěm se křižovaly dva úzké paprsky bodových reflektorů. Z magnetofonového pásku se ozývala podivná zvuková kulisa: klapot psacího stroje, zvuk rychle se rozjíždějících automobilů, siréna, a to vše přešlo do intenzívně znějícího zvuku elektrických drátů. Vše trvalo jenom krátce, ale stačilo to, aby divák byl zvědav, co z toho bude, jaký to má všechno smysl, o co jde. Nechápali jsme v hledišti, co bude následovat. Ale pak se oba reflektory sklonily a nasvítily ostře a dramaticky pouze tvář mladého muže, který počal velmi tiše recitovat Nezvalova Edisona, některé pasáže z této básně. Při přednesu dovedl režisér velmi nenásilným způsobem udržovat bezděčnou pozornost diváka, upoutaného předcházejícím světelným a zvukovým úvodem. Znova totiž rozsvěcoval jevištní prostor, recitátor v souladu se smyslem básně zesiloval intenzitu svého přednesu, přitom však pomoc světla byla zcela služebná a neodváděla pozornost diváka od hlavního (herce) k vedlejšímu (jevištní prostor). Tady mělo fortissimo svoji funkci, ale trvalo jen nepříliš dlouho, protože *i přemírou příliš silných podnětů se divákova pozornost uvolní a jeho estetické vnímání otupí.* Závěr, pointa zvolené pasáže byly proto zvoleny tak, aby upoutaly znovu co nejúplněji divákovu pozornost k smyslu veršů. Závěrečných několik veršů říkal herec opět velmi tiše, opět do tmy a teprve pak nastoupila táž zvuková kulisa jako na začátku. Ale člověk náhle chápal onen zvuk psacího stroje, automobilů, poplašných sirén a telefonních drátů v nových souvislostech, jako symbol, jako doznění toho, co tu bylo řečeno. Střídmé zacházení se zvukem, světlem i hereckým přednesem působilo funkčně, nekřiklavě, neunavilo a diváci (v hledišti bylo vesnické publikum) seděli v napjaté pozornosti a absolvovali moderní Nezvalovu poezii, k níž by se možná mnohý z nich v její knižní podobě nedostal, nebo by si netroufl ji číst.

Bylo by ovšem naivní domnívat se, že divákovu pozornost upoutají pouze nějaké jevištní efekty. Není to pravda. Naopak — přemíra režijních nápadů, jejich nefunkčnost, jejich nesložebnost myšlence a smyslu textu a podtextu — to vše jsou *časté prohřešky mladých režisérů, kteří mají hlavu plnou nápadů, ale nedovedou odlišit nápad od schválnosti, nedovedou nápadům dát řád, kázeň a směřování jedním hlavním směrem.* Stává se pak, že jeden jevištní „fór" sestřeluje druhý, že divákova pozornost se nemůže soustředit k tomu hlavnímu, že je znepokojován a vyrušován stále něčím novým, co mladý režisér považuje za geniální, ale protože svůj nápad nedovedl vhodně a včas umístit a připravit mu půdu ve vnímání diváka, je jeho úspěch zcela minimální, diváka často jen ruší, někdy ani nepochopí, o co jde. Moderní divadlo vyžaduje sice tvůrčí nápad

a rytmu

jako jednu z bezpodmínečných nutností své tvořivosti a modernosti, ale to neznamená, že jeviště proměníme v panoptikum! To se může stát režisérovi, který nedovede dobře zacházet s divákovou pozorností, nedovede využívat jejích zákonů, nedovede jednotlivé vrcholy představení, nápady, silné momenty dobře připravit. A to se stává těm, kdo neznají zákony jevištního rytmu! Divák nemá rád (a nenaplní jej uspokojením), když jeho pozornost je stržena tou měrou, že *oceňuje režijní nápad právě jen jako režijní nápad, ale nikoliv jako silný moment, který by v něm rozsvítil nové poznání smyslu představení.* To opět souvisí s vnímáním a rytmem.

Režijní nápady opravdu nemají funkci blyštivých ozdob na vánočním stromku! Je-li ten stromek (představení jako celek) chudý a pokřivený, nic jej nezachrání. Mnoho lidí si vzpomene ještě po létech na některé znamenité okamžiky, efektní nápady režiséra X v představení hry Y. Ano, ale kdybyste se jich jen několik dnů po představení zeptali po smyslu a myšlenkách té hry — nevěděli by. Pokud toho nejsou sami vinni svým nepochopením, předběžnou průpravou či nedostatečným vnímáním, je třeba se zeptat: byla ta režie dobrá? Asi nebyla, když dala divákovi několik silných dílčích zážitků, ale nedokázala mu odhalit či sugestivně naznačit smysl hry a tím ho podnítit k zamyšlení nad ní.

Diváka ovšem není třeba upoutávat jenom nápady. Jeho pozornost je např. okamžitě zaujata, jakmile na jeviště vstoupí skutečný Herec, aniž by třeba promluvil, aniž by dělal jakékoli nápadné pohyby. I lidé, kteří nikdy neviděli Štěpánka a nic o něm nevědí, ztichnou a bezděčně zpozorní, jakmile se objeví. Co tu působí? Osobnost, Člověk, Umělec. To všechno je vnitřní, neokázalé. Amatérské soubory ovšem nemají k dispozici Štěpánky. Ale o to nejde. Jde o to *uvědomit si hlavní funkci nápadů, zkratky a efektu na jevišti: zkratkou koncen-*

Soubor sdruženého ZK Holešov uvádí Parnisův Ostrov Afrodity

Weissův záběr z Dobričaninova Společného bytu v provedení žižkovského souboru Dynamo Spoje

Soubor OB Opatovice uvádí dramatizaci Haškova Švejka

trací nějakého vyjadřovacího prostředku odhalit, naznačit divákovi něco nového o vnitřním životě, vnitřních rysech člověka či situace na jevišti. Tím pomáháme na světlo ideji, tím podněcujeme divákovu fantazii k domýšlení, tím působíme silně, aniž bychom se divákovi vtírali.

Nuže: tvůrčí nápady? Ano, ano, ano. Ale takové, které jdou *z nitra textu do nitra diváka.* Ne ty, jež jdou z režisérské povrchnosti k divákovým smyslům, aniž by došly k citu a rozumu.

I JEVIŠTNÍ UMĚNÍ VYŽADUJE RYTMUS

Chtěl jsem naznačit, jak je důležité nejen pro vnější úspěch večera, ale přímo pro úspěšné vnímání myšlenky díla, aby autor i režisér znal přesně své obecenstvo a dovedl je nenásilně, ale pevně vést, aniž by to divák zpozoroval. Použil jsem přitom několikrát výrazu „střídání" (střídání dvou druhů pozornosti, střídání dialogů a pauzy, střídání kontrastních podnětů). Co je vlastně ono střídání? Podstata rytmu? Tady se dostáváme k nesmírně závažné skutečnosti: *příčinou, umožňující tři hodiny trvající pozornost diváka, je právě rytmus.* Následkem oné kvalitní pozornosti je kvalitní estetické vnímání diváka — tedy touha a cíl všech divadelníků: přinutit diváka, aby nás vnímal všemi smysly, celou svou bytostí, aby každému slovu a pohybu herce otevřel dokořán celou svou psychiku, aby vnímal jevištní umění tak aktivně a zaujatě, jako vnímá náruživý divák fotbalový zápas či lékař první ozvy srdeční činnosti dítěte. U kořene toho všeho je právě onen rytmus — na který se v ochotnickém divadle tak zapomíná, ačkoliv má v celém našem životě tak obrovský význam. Neváhám říci, že *vyřešení problému správného určení rytmu představení, adekvátního rytmu současného života, je otázkou života či smrti, úspěchu či propadnutí inscenace.* Divák je shovívavý a promine lecjakou technickou neohrabanost, trému či zakoktání amatérského herce. Mladí diváci odpouštěli v počátcích Semaforu nedokonalosti herecké interpretace, která byla v myslích diváků něco podružného, protože jimi byl s libým pocitem vnímán především rytmus představení. (To jen snobi a namyšlení profesionálové jsou právě zde náramně přísní, při čemž třeba nechápou, o co *hlavně* jde. Seneca kdysi velmi trefně postřehl, že skutečný znalec je shovívavý. Není právě v tom příčina superpřísných posuzovatelů?) Avšak: *nikdo, žádný divák, žádný laik, žádný znalec nepromine jedno: nudu. Platí rovnice: absence rytmu = nuda. A nuda = absence působivosti sebevětší myšlenky, absence krásy.* Rytmus je věc krutá, ale nutná. Sebelépe, sebepoctivěji nastudované představení, sebevíc času a úsilí věnovaného představení nezabrání nakonec prohře — chybí-li rytmus. Ano, ale proč? A co to vlastně je? *Rytmus je pravidelné střídání (s možnými nepravidelnostmi) rozličných prvků určitého řádu, ale rozličné kvantity.* Vnímání rytmu je doprovázeno libým pocitem, nepravidelnosti v rytmu okamžitě upoutají pozornost. Básníci takto zaujaté pozornosti divákovy užívají k zdůraznění myšlenky, k „vypíchnutí" rytmicky odlišného verše. Např. u Šrámka:

Paní, já na místě nejtěžším stál,
když mne smrt líbala, já jsem se smál,
paní, tělem já padl, srdcem jsem stál,
dejte mi růži!

Zde má moment zklamaného očekávání v rytmické změně posledního verše svoji vnitřní, myšlenkovou funkci.

Rytmus je základním fyziologickým faktem života. Práce srdce je rytmická. Chůze má rytmus. Bdění i spánek je střídání dvou kontrastních stavů, tedy rytmus, protože i den a noc je rytmické střídání. Myšlení je střídání různých podnětů a útlumů v kůře mozku. Dalo by se s nevelkým zjednodušením říci, že každý umělecký druh je vlastně rytmus + estetická dovednost některého z pěti lidských smyslů (nebo více smyslů). Hudba je přece rytmus s vyvinutými dovednostmi na podkladě sluchového smyslu. Divadelní, přesněji: herecká práce vyžaduje rozvoje více dovedností (vzhledem k syntetické povaze divadla) — vizuální, pohybové, sluchové, ale i druhé signální soustavy, řeči (to především). Ano, říkáte si, to je všechno logické. Ale, říkám si já, proč to tedy není logické i v divadelním představení? Jak často jsme trnuli v porotách — od okresní do ústřední — na představení, z něhož nám bylo smutno, protože nám bylo líto poctivé snahy lidí, snažících se a přece nenacházejících ohlasu ve vědomí diváka. A to jen proto, že nedokázali celé té hmotě představení vtisknout rytmus! Řečeno obrazně: dýchá-li herec na jevišti jednotvárně a pomaleji než divák v hledišti, nudí toho diváka. Řekli jsme si tuto *posloupnost hodnot: 1. rytmus — 2. pozornost — 3. vnímání — 4. předpoklady úspěchu. (Předpoklad, ne ještě úspěch sám, k němu je třeba daleko většího množství činitelů!)* Je to jako řetězová reakce: není-li první článek, není ani další. Mnohá ochotnická představení (ale často i profesionální!) tečou jednotvárně jako proud vody z otevřeného kohoutku. Ale takovým způsobem idea, myšlenka díla divákovi přes rampu nedoteče, ten proud se rozlije a líně zastaví ještě před první řadou sedadel.

Rytmus, ony nárazové změny intenzity působení z jeviště na diváka, *musí ovšem zákonitě vycházet z textu hry či programu.* To je však závislé na výborném poznání onoho textu, jeho smyslu, jeho skrytého vnitřního rytmu a napětí, na jeho podtextu. *Určení celkového tempa představení, závislého na spádu jeho textu, ještě neznamená určení rytmu!* Je třeba vycítit, jaké tempo vyžaduje nejen ta konkrétní hra, ale i ten který autor. Čechova samozřejmě nelze hrát stejným tempem jako Goldoniho. Ale i v podobném žánru jsou rozdíly: tempo a rytmus v Suchého hrách v Semaforu bylo jiné než Vyskočilových her Na zábradlí. Tyto texty tedy odpovídají celkovému tempu a rytmu naší doby, ale odpovídají i individuálnímu tempu a rytmu svých tvůrců a látky, kterou zobrazují (vztah obsahu a formy!).

Jestliže soubory (jako skupenství lidí, sblížených stejným zájmem o divadlo) dostojí rytmu současné hry ještě celkem obstojně, pak rytmus představení takového Ibsena nebo Jiráska vtiskne buď silný režisér, nebo silný kolektiv (jako pevná vazba lidí, spojených mnoha zájmy nejen úzce kulturními, ale i životními). Rytmus člověka se za posledních 40 let zvýšil v evropské civilizaci průměrně o 12—18 %. Od Jiráskových a Ibsenových dramat uplynulo 60—80 let. Kdo dokáže (novým pojetím, škrty a důrazy na nitro postav a dramatu) překlenout tyto rozdíly, najde jednu z cest k Jiráskovi (zdánlivý paradox: alžbětinské divadlo se svým rychlým střídáním scén se zdá být modernějším). Anebo musí být dominanta představení v něčem jiném (vynikající herecký výkon), v něčem tak silném, že zcela upoutá divákovu pozornost a nebude pak vadit pomalé tempo scén, ovšem nevýrazný rytmus mu bude vadit vždy! Tato možnost velmi silného hereckého výkonu je však pro většinu ochotnických souborů neuskutečnitelná. A proto zbývá především cesta výrazného rytmu jako poutače divákova zaujetí pro vnitřní význam textu!

Nezapomínejme, že divadelní rytmus = syntetický rytmus, tzn. střídání rozmanitých vyjadřovacích prostředků, jejich intenzity, jejich prolínání. Rytmu dosahujeme již střídáním mluveného slova a hudby, pohybu a dialogu, atd. (využíváno nebo nevyužíváno v pořadech, složených z malých forem). Ale přečasto ještě *nevyužíváme prostoru jeviště* k zvýraznění rytmu (a přece prázdný — a tedy nerytmický — prostor jeviště dostane podivuhodný rytmus promyšleným aranžmá), ani *barev* jako činitelů, podněcujících náladu diváka a vytvářejících rytmus barvy studené a teplé, málo se pracuje s výtvarným náznakem, ačkoliv výtvarné vyjadřovací prostředky mohou o člověku či situaci povědět mnoho (jak to vidíme v režijní práci Radokově nebo ve filmech F. Vláčila). Stejně i *prolínání a rytmizování zvukem není využíváno* (zvuková kulisa, která by kontrastovala s jevištním dějem a tím vytvářela v mysli diváka krátké spojení — nový, vyšší význam). Všechny tyto prostředky ovšem nesmějí být užity samy o sobě, pro efekt, pro lacinou touhu podobat se Laterně magice! To je trapné a neumělecké.

Dobrý pekař dá těstu rytmus a upeče dobrý chléb. Jak? Dlouhým a pracným hnětením, mísením propracuje těsto tak, že upečený chleba je dostatečně vzdušný, že se v něm střídá hmota těsta s prázdnými prostůrky, póry, chléb je pak kyprý a dobrý. Soubory by si tu měly vzít z pekařů příklad: *hnísť, mísit a propracovávat text tak dlouho* a s takovou láskou a chutí, až se v něm dokáží bezpečně orientovat, až jej ovládnou a k t i v n ě a dají mu svůj rytmus — rytmus života naší epochy. To vyžaduje jisté doby a jistých podmínek, které jsme si už naznačovali v úvodním článku prvního čísla: vyžaduje to, aby soubor byl kolektivem se vším kladným, co do tohoto pojmu patří.

JAN VOTRUBA

Soubor ZK Agrostroj Jičín uvádí pro děti původní programy, jejichž hrdinou je klaun Patla

Pozor! NĚKDE TO SKŘÍPE

Když ještě jezdil pantáta Spěšný s žebříňákem po hrbolatých cestách u nás doma na vsi, pokaždé, když vůz zaskřípal nebo když vypadl zákolníček, dal se do spravování.

Když náš řidič Jarda slyší, že to v motoru nějak divně klape, zvážní, zastaví a hledá chybu.

Když něco neklape v činnosti přístrojů na družici, jiné složité přístroje o tom dají zprávu na Zemi a vědci vědí, jak se ta chyba napraví.

A co my?

Dali jsme se v poradních sborech, v časopisech i v souborech do vážného rokování o poslání ochotnické práce a hledali jsme při všech příležitostech cestu pro další rozvoj ochotnického divadla. Tyto spory o vnitřní život, kroužky, vzdělávání i proporce veřejného vystupování i o jeho úroveň byly vskutku injekcí, která sice zázračně neduhy ochotnické práce nevyléčila, ale nicméně směry vývoje se v ochotnických řadách ujasnily. V zápase dostali kuráž mladí, vystrčili růžky i vousatí — začalo se prostě něco dít. Ale slibovaný materiál ústřední komise lidové umělecké tvořivosti, který by pomohl dva roky trvající diskusi zacílit, který by dal podnět k opatření v okresech — na ten čekáme dodnes.

Mohu pokračovat?

Začínáme realizovat myšlenku jednotné soustavy vzdělávání. Kdo by pochyboval, že je prospěšná... Jen jsme se však pustili do přípravných prací — a je těch úkolů na přípravě osnov, lekcí, lektorů věru dost — už se našli horlivci, kteří si myslí, že realizovat třeba jen základní divadelní kurs lze na základě zázračného mávnutí kouzelným proutkem. Aktivita ochotníků je všude známá, jak tedy jinak, než se pustit v okresech překotně do základních divadelních kursů. Ale položil si někdo z organizátorů otázku, zda víme CO vyučovat (tedy máme-li připraveny osnovy), víme-li JAK vyučovat (tedy máme-li promyšleny metodické postupy) a hlavně, má-li KDO vyučovat (tedy máme-li připraveny lektory)? Snad stačí tento výčet k tomu, aby ti, kteří k realizaci základních kursů přistoupili nebo chtějí přistoupit mechanicky, zapochybovali, zda zvolili správný postup. Nebo opravdu věří na ten kouzelný proutek? Nebo jde jen o jakkoli splněný úkol nebo vyhovění snahám být za každou cenu mezi prvními? Což tak horlivým jednou vysvětlit, že splnit takový úkol není jen záležitost dobré vůle, ale především otázka důkladné připravenosti?

Škoda, že nemáme ten cit, jaký měl pantáta Spěšný — spravit nejdřív vůz.

Škoda, že nemáme tolik odpovědnosti jako řidič Jarda, že nehledáme chybu jako on.

Přeškoda, že nemáme ty automatické přístroje z družice a že jsme v řízení naší ochotnické lodi tak málo vědci. A že jsme i tak málo praktiky. Že tak málo hledáme souvislosti. Že málokdy stavíme od gruntů. Nebo lépe řečeno: že zvláště řídící orgány nestavějí od gruntů.

Přiznám se:

Tyto skutečnosti mě zneklidňují. Bojím se, že celá oblast lidové umělecké tvořivosti ztrácí krok s tím vším bouřlivě se vyvíjejícím v oblasti umění. O čem všem dnes diskutují třeba sovětští básníci, jak dochází stále častěji i u nás k otevřené výměně názorů na stránkách Kulturní tvorby, Kultúrneho života, Literárních novin. V rozvaze Jiřího Šotoly ve čtvrtém čísle Kulturní tvorby se hovoří o projevech dogmatismu, schematismu a konzervatismu v oblasti umění. V Rudém právu zase byla uveřejněna poznámka O důvěře v diváka, ve které filmoví kritici uvažovali o tom, jak výchovné poslání opravdového umění je bezprostředně spjato s vědomím hluboké důvěry v člověka. Ve všech oblastech můžeme vystopovat úsilí o překonávání dědictví přežilých názorů — úsilí o prodiskutování problémů, které zůstaly nedopověděny.

Jsou takové také v ochotnickém divadelnictví?

Bojím se, že jsou. Copak nezaslouží odsouzení administrativní postupy některých pracovníků při povolování her? Nebo přezíravý přístup některých pracovníků ONV k dobrovolným spolupracovníkům v poradních sborech osvětových domů? Nebo punc nedůvěry, který se táhne s některými ochotnickými pracovníky, i když již léta dělají velmi prospěšnou, progresívní divadelní práci? Nedávno například bylo kladně přijato posluchači i kritikou rozhlasové provedení Borchertovy hry Venku přede dveřmi. To snad jasně dokázalo neoprávněnost nedůvěry k velmi úspěšné inscenaci této hry i k jejím tvůrcům v plzeňské Medice. A takových nedorozumění bychom našli ještě řádku.

Pojďme si dnes říci, že je budeme trpělivě, zasvěceně a bez zbytečného vzrušování vysvětlovat a řešit výměnou názorů. Že to jde, dokázala v minulých měsících redakce orgánu Východočeského KV KSČ, deníku Pochodeň, když otiskovala po několik týdnů polemiku o práci kabaretního souboru Kladivadlo z Broumova. Došlo k výměně názorů o problémech života souboru, o jeho programu, vnitřním životě a zaměření jeho práce.

Diskuse pomohla bezesporu souboru Kladivadlo, pomohla i souborům jiným, pomohla zajisté i řadě osvětových pracovníků, a nad společenskými problémy práce souborů prožila řada čtenářů hodiny plodných diskusí. Ale mnozí lidé si o otázkách práce v souborech odvykli na škodu věci diskutovat. Myslí si, že s přidělenou funkcí dostali zároveň příděl zkušeností a rozumu. Ale udělat nejzákladnější praktická opatření k zajištění podmínek organizované péče nedovedou. — Prosím, zde je příklad: Jen letmý pohled do osvětového domu — třeba v Karlových Varech — a pár otázek stačí k tomu, aby si člověk uvědomil, že tu něco neklape. Nebo lépe řečeno, že někde něco neklape. Pracovníci divadelního a loutkářského poradního sboru spolu s metodiky na jedné straně a soutěžní komise STM na straně druhé. Jedni se znalostí problémů svých oborů rozmýšlejí, co v této chvíli udělat, jak pomoci souborům, navštěvují je a prakticky řeší v souborech problematiku oboru — druzí organizují, vymýšlejí komplexní řešení společné pro všechny obory, často bez zvážení, že co se hodí pro kroužky dejme tomu společenského tance, nemusí se hodit pro ochotnické soubory. A když pak dojde k vyjasňování těchto otázek, je pohodlnější postěžovat si na resortnictví ochotníků nebo na odborničení metodiků, než rozmyslet, jak pracovat ruku v ruce, jak využít zkušeností jiných pro realizaci společného úkolu — Soutěže tvořivosti mládeže.

Bojím se, že to není příklad ojedinělý. Bojím se, že často příčina stavu je i v malé průbojnosti a vytrvalosti členů poradních sborů i v nízké odbornosti práce osvětových domů. Ale že přečasto je příčinou právě vědomí některých pracovníků (vynikají jím rychle se střídající pracovníci aparátů OV ČSM) o shora uvedeném přídělu zkušeností a rozumu.

Pojďme i na stránkách Ochotnického divadla udělat všechno pro to, aby občasná zaskřípání, která jsem v několika příkladech naznačil, byla odstraněna. Kdyby se podařilo zkrátit dlouhé administrativní cesty při schvalování důležitých materiálů, kdyby se podařilo na druhé straně s rozmyslem důkladně připravovat bez unáhlení takové akce, jako je například zmíněné školení, kdyby byly zlepšeny vzájemné vztahy pracovníků řídících orgánů, pracovníků osvětových zařízení s ochotníky, tedy s těmi, kteří v praxi skutečně ochotnické divadlo dělají, bylo by vytvořeno ovzduší — hodné této etapy vývoje naší společnosti — ve kterém se ochotnickému divadelnictví bezesporu dobře povede.

Pantáta Spěšný u nás na vsi hledal chybu, když něco zaskřípalo. Řidič Jarda, když není něco v pořádku, zastaví a hledá chybu. Vědci na to jdou pomocí složitých přístrojů.

Nám by v této chvíli stačila otevřená výměna názorů, trochu živější polemika a víc důvěry v ochotnické pracovníky.

Jiří Valenta

Slovo NA OKRAJ

Většina stesků na potíže kolem ochotnického divadla pramení nepochybně z nedostatečného vzájemného porozumění. Veřejnost, nebo její prominentní představitelé v závodě či obci, chovají v sobě dost často tradiční apolitický názor, že hraní divadla je soukromou zájmovou činností jednotlivce bez přímé souvislosti se zájmy celku. Ochotníci, anebo jejich prominentní představitelé v souboru či kroužku, chovají v sobě dost často tradiční apolitický názor, že hraní divadla je velkým uměním samo o sobě a že není třeba hledat (anebo je příliš obtížné nalézat) přímé souvislosti se zájmy celku.

Konfrontace obou stanovisek odhaluje jejich harmonizující krátkozrakost. Kulturně politická linie strany a z ní vyplývající závěry a praktická opatření, včetně náplně současné Soutěže tvořivosti mládeže, nás vedou k reálnému potírání podobných zastaralých názorů a přežilých vztahů. Je třeba hledat porozumění, podat si ruku a spojit své síly.

Uvažujme: Od Rudého práva přes kupu kulturně politických a uměleckých časopisů po Ochotnické divadlo čteme již dlouho o těchto věcech. Hovoříme o nich v soukromí i při veřejných jednáních. Ale zpravidla obě strany odděleně. Schází kontakt. Direktivní pokyny osvětových orgánů, pokud k nim dochází, jsou obecné a málo konkrétní. Nezbývá, než domluvit se v místě. Chopit se příležitosti.

Upusťme od starých formálních hodnocení ochotnické práce, spočívajících v posouzení jedné její izolované ukázky — soutěžního představení, a obraťme věc naruby. Využijme soutěžní aktivity a při tak významné události, jako je soutěžní vystoupení, uspořádejme veřejnou besedu s širokou občanskou diskusí o práci, poslání a pracovních podmínkách domácích ochotníků. **Podnět musí přijít ze strany okresního poradního sboru pro divadlo.**

Dojednejme s osvětovými inspektory a okresním výborem ČSM pod patronací stranických orgánů třeba jen jednu jedinou akci toho druhu ve svém obvodu. Nechoďme tam, kde soubor dobře nepracuje, ať již z jakýchkoli příčin. To bude nutno řešit jinak. Zvolme vystoupení souboru tam, kde jsou podmínky příhodné a kde získáme porozumění místních orgánů, neboť akce musí nabýt i propagační charakter.

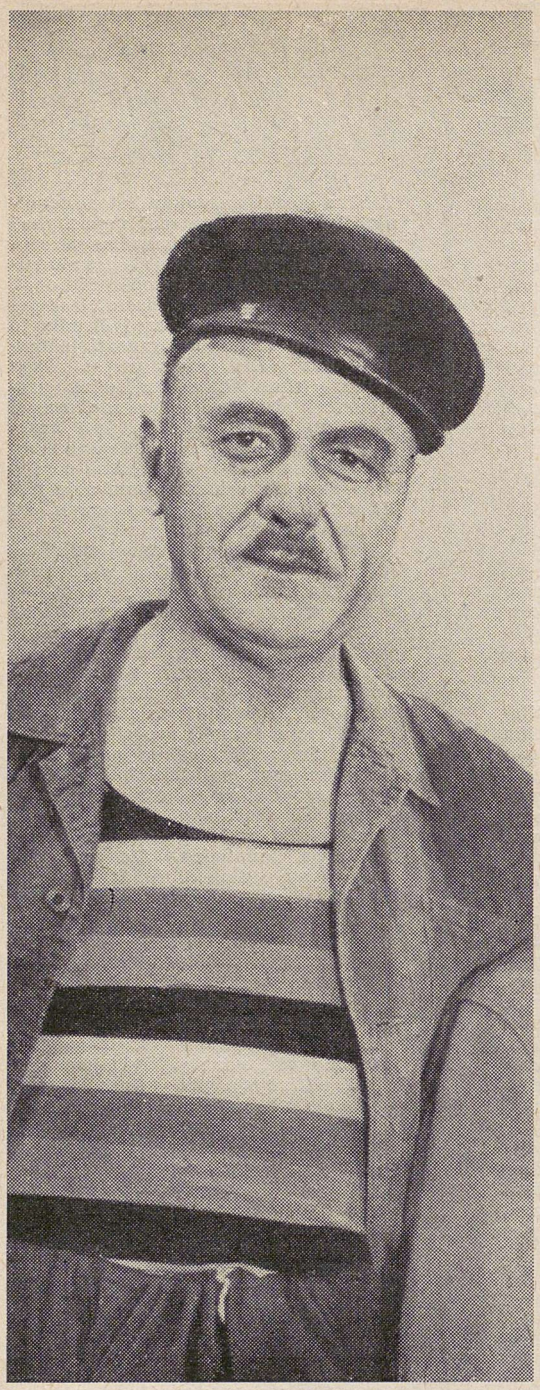
Takový večer se může stát předělem v kulturním vývoji místa a třeba i impulsem k založení klubu přátel divadla nebo klubu přátel umění na širší základně. A nelpěme dogmaticky na vymezené oblasti ochotnického divadla. Hledejme širší souvislosti v kulturním a společenském životě místa, a proto se ve spolupráci s místními složkami dobře připravme. Na takovém večeru budou ochotníci nejen vznášet požadavky k zlepšení provozních podmínek a přijímat uznání a kritiku své práce, ale výměna názorů s širokou veřejností jim také pomůže, aby lépe pochopili potřeby svého působiště, dovedněji orientovali svoji činnost a navíc získali přímé stoupence i praktickou pomoc.

Největším přínosem akce se může stát zvýšení zájmu mládeže o divadlo. Ne stesky, že mladí lidé se divadla straní, protože jsou „nekulturní", nýbrž poznání, že divadlo a vůbec každá umělecká tvorba či tvořivost, která má zaujmout mládež, musí být moderní svým obsahem i podobou, to vyplyne jako společenská pravda.

Jaroslav Černý

OBYČEJNÝ SOUBOR

MILÁČKOVÉ MÚZY DRAMATICKÉ



Po osvobození inscenoval soubor hru O. Scheinpflugové Viděla jsem boha

Z Daňkovy Sklenky krétského vína (inscenace z roku 1961)

Začalo to rozhovorem s Antonínem Nakládalem, jednatelem Divadelního souboru Osvětové besedy ve Velké Bystřici, a jeho přítelem Miroslavem Schwarzem, dramaturgem tohoto souboru. Nezůstalo však jen u rozhovoru, přišla na řadu kronika, fotografie — a před očima nám běžel film osudů ochotnického divadla ve Velké Bystřici. Soubor tu pracuje v městečku, z něhož převážná část obyvatelstva dojíždí do průmyslových závodů v Olomouci a v Mariánském Údolí a druhá, menší část pracuje v místním JZD. Městečko ničím zvlášť nevyniká, má svoje problémy, jimiž žijí tisíce podobných míst v republice, počínaje zabezpečením zemědělské výroby a konče potížemi s výchovou části mládeže. To zvláštní je snad v tom, že víc než osm desítek let se tu hraje ochotnické divadlo, jehož si občané váží.

Leží přede mnou „Základní listina divadla Velko-Bystřického" s podpisy třiadvaceti údů zakládajících a datem 3. června 1877.

„My níže podepsaní jsouce si vědomi hojných účinků a bohatých darů, jakých již od pradávných dob múza dramatická člověčenstvu skýtala a jak miláčkové její ku Parnasu, sídlu jejímu, kráčející umění dramatické povznesli a jemu první stupeň v poesii vykázali, znajíce pak blahodárné její působení ku vzdělání a všestrannému pokroku lidstva, pokusili jsme se zbudovati stánek Thaliin, který by obecenstvu Velko-Bystřickému nejen ušlechtilou zábavu občas zjednával, nýbrž který by mu zároveň byl zřídlem posvátným, z něhož zdravý a půvabný potůček vzdělanosti a bodrých mravů se prýští . . ."

Těmito a dalšími vzletnými slovy započato tedy bylo dění ochotnické ve Velké Bystřici. Zdá se, že staří naši praotcové nebyli rozumu nikterak slabého a mnoho ze zakládající listiny by mohlo být pobídkou i potomkům.

Probírám se repertoárovými zápisky v souboru už 85 let pečlivě vedenými a historie se v rychlém sledu odvíjí. Do roku 1918 (tj. za 41 let) uvedeno 274 her. Zahajuje Štolbův Bratranec jako vůbec první představení souboru. Alespoň některé tituly z této etapy: Tyl: České amazonky, Mariánka matka pluku, Švanda dudák, Paličova dcera; Mahen: Jánošík; Molière: Lakomec; Jirásek: Lucerna, Psohlavci; Štech: Třetí zvonění; Šamberk: Palackého třída 27 a mnoho dalších mně už neznámých titulů. Léta 1919—1939 přinášejí znovu Mahenova Jánošíka, Jiráskovu Kolébku, Preissové Gazdinu robu, Zeyerova Radúze a Mahulenu, Šubrtova Jana Výravu, dokonce Dyka: Ondřej a drak. Postupně však narůstá repertoár jako Stázi, tobě něco schází, Přerušená svatební noc, Podej štěstí ruku, Ta naše Máňa atd. Válka znamená návrat k vyšším hodnotám: Noc na Karlštejně, Jakož i my odpouštíme (Drda), Nezbedný bakalář (Štěpánek), Mistr ostrého meče (Krpata), Čekanky (F. X. Svoboda). Po osvobození se zahajuje Jiráskovou Lucernou a převládá Čapek: Matka, RUR, Bílá nemoc. Vedle něho Langer: Velbloud uchem jehly, Mrštíkové: Maryša, Scheinpflugová: Viděla jsem boha.

Poslední větší etapa začíná roku 1953, kdy do souboru přichází mladá generace, která udává tón dnešnímu stavu. S mladými spolupracuje zkušený režisér Antonín Hühnel, který tak spojuje tradici s novou krví a vytváří významné inscenace (Radúz a Mahulena, Pygmalion, a konečně k osmdesátinám souboru Fidlovačku). Toto období znamenalo pro ochotnické divadlo ve Velké Bystřici významnou etapu. Po jeho odchodu začíná nejnovější úsek práce souboru, který inscenuje Přísahu, Pět večerů a Sklenku krétského vína (režisér Schwarz), Nebe na zemi, Lišáka Pedra a Sedm výkřiků na moři (režiséři Hořínek, Hradil, Nakládal).

To je historie, mluva let, čísel a faktů. Za tím vším je však ukryta práce, zábava, společenský život a jeho změny, boje, výhry a prohry, často i rezignace. To všechno mne nutí k několika otázkám: Kdy soubor přešel k Osvětové besedě a jak získal nynější organizační strukturu?

Ant. Nakládal:

„Jednota divadelních ochotníků, řádný člen ÚMDOČ, se rozešla v roce 1951 a soubor se vtělil do JZD ve Velké Bystřici. Byla uvedena Zrotalova hra Slepice a kostelník a přišlo období krize. Tříbily se názory, hledaly se nové cesty. JZD nemělo příliš zájem o činnost souboru, svazek byl jen formální, a když se po roce 1953 vlastní činnost souboru s příchodem mladých lidí a za vydatné pomoci zkušených starších ochotníků oživila, bylo nutno hledat nové organizační řešení, které se našlo v Osvětové besedě."

M. Schwarz:

„Je to dobré i proto, že Osvětová beseda má ve správě kulturní dům, kde je sál a jeviště. Spojení souboru s Osvětovou besedou je zajištěno také tím, že předseda Osvětové besedy je jednatelem souboru, takže tato

personální unie může likvidovat už v zárodku všechny větší těžkosti. Máme v současné době celkem dobré hmotné podmínky. Sál je v pořádku. Jeviště nám bylo sice v roce 1958 úředně zavřeno pro vadnou elektroinstalaci. Bylo s tím spousta starostí, protože žádný podnik nebyl ochoten adaptaci převzít, nakonec se podařilo opatřit projekt a Okresní stavební podnik převzal zakázku jen pod podmínkou, že si většinu prací provedeme sami.“

Ant. Nakládal:

„Dva měsíce nás chodilo až 25 téměř každý večer pracovat na jeviště, abychom mohli hrát. 31. XII. 1959 jsme znovu jeviště otevírali. Pak ještě jsme si předělávali v letech 1960—1961 horizonty a vybudovali boční lávky. Kostýmový fundus nemáme žádný, staré zbytky, vesměs nepotřebné, jsme zrušili. Výprava se buduje vždy konkrétně pro chystanou inscenaci a pokud potřebujeme kostýmy, půjčujeme si je v půjčovně DOS v Olomouci.“

Ptám se na členskou základnu:

M. Schwarz:

„25—30 kmenových členů. Průměrný věk se pohybuje mezi 25—28 lety. Mimo to máme příznivce, kteří čas od času s námi spolupracují. Dva soudruzi prošli dálkovým režisérským školením, pořádaným ÚD LUT. Pro potřeby souboru se odebírá 2× Ochotnické divadlo, 2× Divadlo, Acta scaenografica, Zprávy Dilie a Literární noviny. Časopisy nečtou všichni s výjimkou Ochotnického divadla, které koluje. Jeden člen souboru se podílí na práci Okresního poradního sboru pro divadlo v Olomouci. Cítíme, že bychom potřebovali mít více školených lidí v souboru, je s tím však velké trápení. Zdá se nám, jako kdyby bylo stále míň a míň času. Se zkouškami kličkujeme mezi směnností. Každý máme ještě nějakou tu funkci a mnozí z nás rodinu a mimopracovní povinnosti plynoucí ze zaměstnání a další veřejné činnosti. Chceme si také něco přečíst, zajít do profesionálního divadla a do kina, k tomu i v televizi je občas něco zajímavého. Chceme-li udržet krok a dělat kvalitnější inscenace, tak je potřeba se učit, poznávat a hledat. Zatím si pomáháme jeden druhému a máme dost potíží zejména s realizací svých inscenačních záměrů. Kolem tohoto problému se také točí naše diskuse s porotami. Myslíme si však, že každá praktická práce na jednotlivých inscenacích je pro nás školou. Snažíme se hry studovat a ne jen secvičit. Proto omezujeme počet premiér a prodlužujeme zkušební dobu. Myslíme si, že přece jen se pomalu dostáváme vpřed.“

Zajímaly mne ještě mnohé další otázky. Vzpomínal jsem na svoje návštěvy u souboru a na rozhovory s jednotlivými ochotníky. Ve Velké Bystřici dělají dobrou práci. Je to ta denní ochotnická činnost se všemi potížemi a radostmi, kterou nevidíme na velkých přehlídkách, která má však v místě velký společenský význam. Soubor je řízen výborem, který se pravidelně schází jednou za měsíc, svou činnost si plánuje a vytváří dramaturgické plány jako osu roční činnosti. Vedle tradičně divadelní práce soubor spolupracuje svými členy v rozhlasovém kroužku Osvětové besedy, připravuje různá aktuální pásma a večery (např. dožínky, oslavy osvobození, Velké říjnové revoluce atd.), pravidelně chystá veselý estrádně kabaretní pořad na Silvestra. Zajímavou tradici zavedli ochotníci ve Velké Bystřici svými Divadelními plesy, které jsou organizovány každoročně. Průběh plesu je důkladně připraven a aranžován. U občanů je tento podnik velmi oblíben. Jednou za rok se koná veřejná výroční schůze souboru, na níž je hodnocena práce uplynulé sezóny, řeší se organizační věci a diskutuje o plánech do dalších let.

Společenský význam ochotnického divadla v obci uznává jak lidospráva (MNV ocenil např. v roce 1961 práci souboru zvláštním diplomem), tak společenské a masové organizace v místě.

Vlastní vnitřní život souboru se soustřeďuje kolem konkrétní práce na inscenaci. Zkouší se dvakrát týdně, v druhé polovině zkušebního období třikrát týdně. Inscenace se připravuje v průměru tři měsíce na zhruba třiceti zkouškách.

V posledním roce jedna členka souboru pracuje ve Stálém ochotnickém studiu při DOS a ODO v Olomouci a informuje soubor o svých zkušenostech. V místě soubor reprízuje třikrát, někdy zajíždí i po okolí. Současně uvádí Svatbu sňatkového podvodníka a pro děti Fripiri. Celý letošní plán divadelní činnosti inklinuje ke komediálnosti, jde o jakési vyvážení loňské sezóny (Sklenka krétského vína, Sedm výkřiků na moři).

Kádr obecenstva tvoří dělníci, zaměstnaní v okolí. Daleko menší účast na představení mají zemědělci. Oproti minulosti je návštěvnost nižší a soubor musí přízeň získávat snahou o lepší kvalitu a novost toho, co přináší. Nemalý vliv tu hraje blízkost Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, televize a film. Nicméně jsem se sám několikrát přesvědčil o dobré návštěvě velmi pozorných diváků. Náročnost na jedné straně a snaha souboru ovlivňovat diváka na druhé straně, to je asi současná devíza velkobystřických ochotníků. Myslím, že zdejší ochotnické divadlo má významné postavení jako středisko společenského života v obci, není to středisko výlučné, jistě však nejdůležitější. Problém je v tom, jak získat nejmladší generaci pro práci v ochotnickém divadle. Soudruh Nakládal se mi svěřil s plánem na založení klubu, v němž by nějak zajímavě, poutavě a zábavně získali mladé a mladší pro umění a kulturu. Potřebovali by další zapálené, vzdělané a nápadité vedoucí, kteří by rozuměli a kteří by dovedli mladým lidem ukazovat divadlem krásu života a jeho hodnoty.

Dr. Zdeněk Kokta

Inž. J. Hořínek a M. Hořínek v rolích Tresky a Dandy z Molièrova Chudáka manžela

L. Hořínková a J. Andráš v satirické komedii Svátek pana ředitele

V roce 1959 inscenoval soubor Voskovcovo-Werichovo Nebe na zemi

PĚT LÍSTKŮ Z DENÍKU

V prosinci minulého roku se uskutečnil zájezd známého pražského souboru ZK Vagónka Tatra Smíchov do NDR. Tatrováci zde hráli Drdovy Dalskabáty — česky, jen před jednotlivými obrazy jedna herečka souboru uvedla divákům německy text. Jak kritiky, zveřejněné v německém tisku, tak naše rozmluva s německými organizátory nám dokázaly, že Tatrovka v NDR zvítězila na celé čáře a čestně obhájila jméno československého ochotnictva. Z jejího zájezdu přinášíme dvě fotografie a opsali jsme několik vět z deníku výtvarníka souboru Františka Ježka.

9. 12. **... Náš autobus, stará nákladní Tatra 111, upravená pro osobní dopravu, má připojený vlek s divadelními rekvizitami. Asi budíme dojem cirkusu, protože vidíme údiv německých dopravních strážců, kteří dávají s úsměvem pokyn k rychlému odjezdu ...**

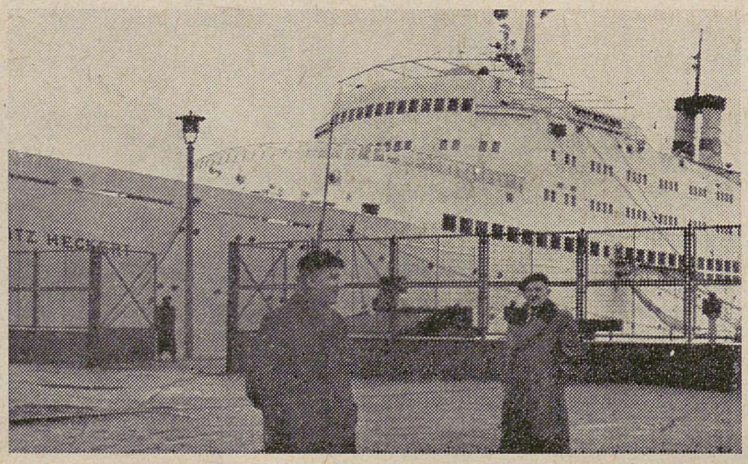
10. 12. **... Když jsme zjistili, že divadlo se má hrát v kulturním středisku loděnic, nad odlehlém konci města, trochu jsme se zachmuřili. Při zevrubné prohlídce této svatyně začaly téct nervy. Malé jevišťátko ve velkém sále, dva malé reflektory, pár barevných závěsů, jeden přístup na jeviště po rozviklaných schůdcích ... na tomhle kolbišti jsme měli reprezentovat. To bylo tři hodiny před vystoupením. Byla vyhlášena mobilizace, většina souboru pracovala na jevišti a v šatně (přecpané stoly a židlemi), pár nás s principálem v čele jelo shánět po krásném Rostoku jevištní rekvizity, které měly být — podle úmluv a slibu — na místě. Částečně nám vypomohli ve státní opeře, reflektory a praktikábly zapůjčilo televizní studio — chvála jim! Ujeli jsme několik desítek kilometrů, ale do kulturního střediska potřebné rekvizity i polomrtvého uměleckého vedoucího dovezli včas. Scénu zasvěcujeme od oka skrz zavřenou oponu, protože v sále už sedí obecenstvo. Náznaková scéna, stavěná pro tento zájezd, úplně ztrácí své poslání, projekce na zadní stěnu úplně zaniká, chybí černý horizont a vhodná světla. Zvuková aparatura na jeviště se obsluhuje o patro níž. V zákulisí pro naše zvukaře není místo, narychlo zhotovujeme jakousi kukaň a umisťujeme ji do kouta hlediště. Odtud zaznívají první zvuky hudby, je totiž 20 hodin. Začínáme ... Diváci se baví, jdou nám vstříc, v očích se nám vyjasňuje.**

12. 12. **Abychom poznali místo, kde prožil většinu života Gerhart Hauptmann, odjíždíme naší archou na ostrov Rujanu, vzdálený asi 100 km. Večer se za svitu luny loučíme s mořem ... A zase do vnitrozemí, směr Berlín ...**

14. 12. **Dny pařížské Komuny v Brechtově divadle! Veliký zážitek!**

16. 12. **Budíček pro techniku je mimořádně ve tři čtvrtě na pět. Taxíky nás vezou do divadla, kde se od osmi koná celostátní konference lidové tvořivosti NDR. Krásný kulturní dům s vysokým sálem a přilehlými prostorami, jeviště asi 7×12, vysoké provaziště, krásný šedý horizont — jenom světel je stejně málo jako času. Jsme si vědomi, že stojíme před hlavním úkolem celého zájezdu, v hledišti sedí odborníci z celé NDR. Jsou dvě hodiny odpoledne, z hlediště zaznívá ještě cinkot příborů a sklenic (oběd se podává účastníkům konference přímo v sále), zvedá se opona a první tóny české polky zaznívají prostorným sálem. Obecenstvo výtečně zabírá a reaguje. Během představení je slyšet hlasitý smích, který se stupňuje hlavně ve scénách s Matesem. Jednotlivé postavy sklízejí potlesk na otevřené scéně. Dalskabáty zvítězily ...**

Díky vám, němečtí přátelé, hostili jste nás znamenitě. Snad jsme vás ani my nezklamali.



MLADÍ SLAVÍ JUBILEUM

V polovině dubna oslaví malé jubileum dramatický kroužek při 1. SVVŠ Jana Nerudy v Praze v Hellichově ulici. Je tomu již patnáct let, co založil profesor Karel Veter v tehdejším gymnasiu divadelní kroužek. Nadšený ochotník a zkušený pedagog dovedl získat pro práci mnoho žáků. Jeho spolupracovníkem se stal výtvarník profesor Jaroslav Divíšek. Brzy po založení byla uvedena Sofoklova Antigona a pak následovala řada dalších inscenací. Molièrův Zdravý nemocný, Kleistův Rozbitý džbán, starofrancouzská fraška Mistr Petr Pleticha, Klicperova Potopa světa a Tylův Čert na zemi. Kromě celovečerních her soubor uspořádal Večer čínské poezie, literární a recitační pásma o Komenském, Němcové a Puškinovi. V tomto období se po zesnulém profesoru Veterovi ujímá vedení kroužku prof. Ladislav Novotný. Soubor uvádí Jiráskovu Lucernu, Panovové Děvčata, Verhaerenova Filipa II., Goldoniho Lháře, Swinarského Alcestin návrat a pásmo veršů jihoamerických básníků Z tvé číše, Ameriko, sestavené básníkem a překladatelem L. Čivrným.

Během patnáctiletého trvání se soubor zúčastnil dvakrát Jiráskova Hronova a v roce 1957 získal druhou cenu Šrámkova Písku (první nebyla udělena). Rok 1961 byl dvojnásob úspěšný. Soubor zvítězil ve Šrámkově Písku Goldoniho Lhářem a 12. října 1961 byla jeho inscenace uvedena v televizi.

S mnohými členy dramatického souboru se dnes setkáváme na plátnech kin a jevištích našich profesionálních divadel nebo při studiu na divadelní fakultě AMU. Oni, a stejně tak i druzí členové souboru, jimž je herectví pouze zálibou, se spolu setkávají znovu. Bude to při slavnostním večeru v polovině dubna, kdy se v nejlepších scénkách a úryvcích z dosud provedených her objeví „staří“ i „mladí“ herci. (Některé z nich vidíte na snímcích z doby, kdy ještě účinkovali na školním jevišti.)

Tyto úspěchy nejsou náhodné, ale jsou výsledkem poctivé snahy a systematické práce.

Šel jsem se podívat do své bývalé školy. Tam jsem zastihl oba soudruhy — Novotného a Divíška — uprostřed příprav na dubnové oslavy.

Využil jsem toho a položil jsem několik otázek vedoucímu souboru prof. Novotnému.

Jak provádíte výběr her a jak vedete zkoušky?

Před studováním nové hry se sejdou členové divadelního souboru k diskusi o návrhu her pro novou sezónu. Hry vybíráme a dáváme nejprve ke schválení

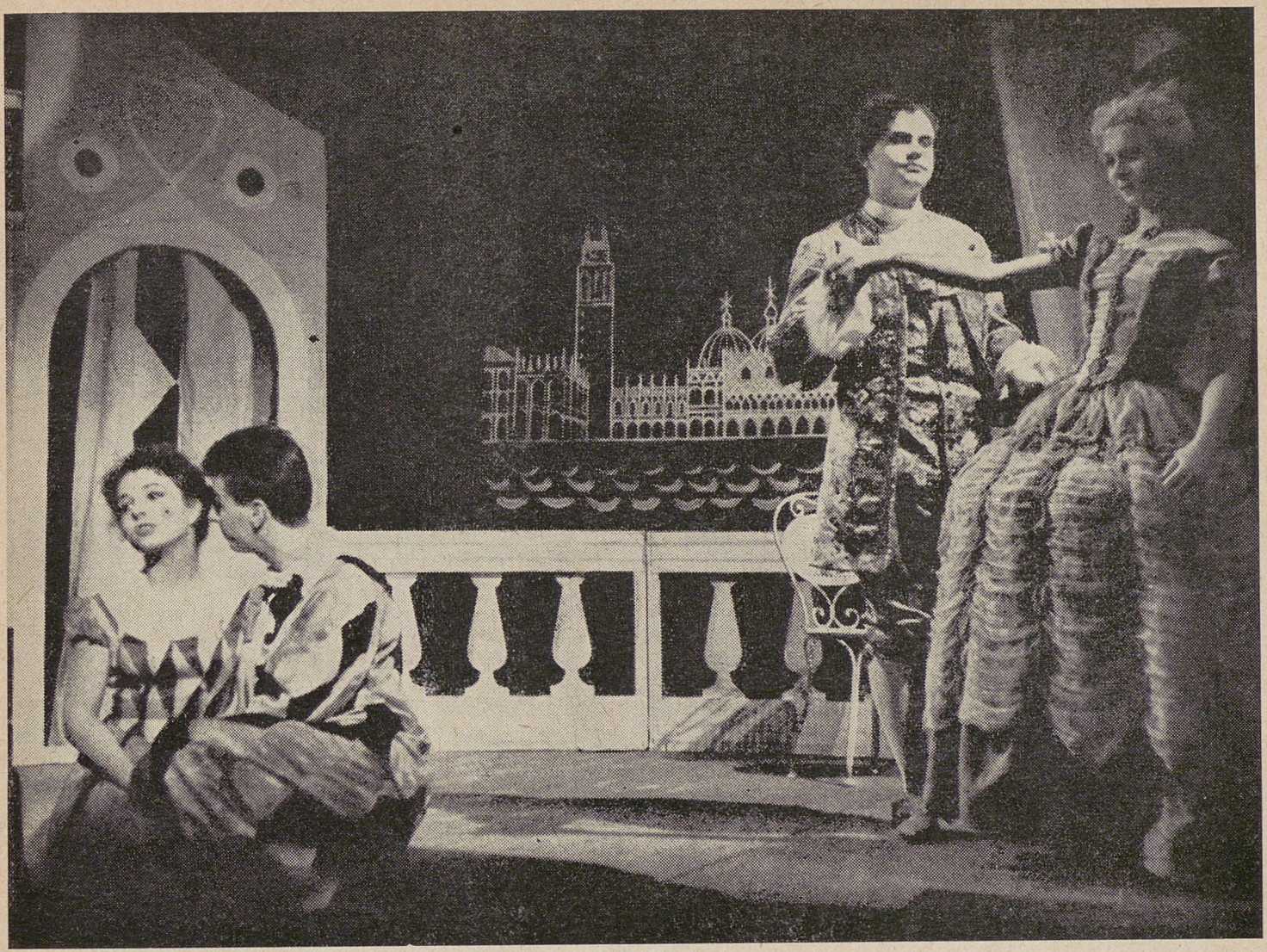
M. Neděla (Prubík Jak se vám líbí)

V. Olmer (Mlynář Lucerna)

J. Tříska (Honza Potopa světa)

M. Poslušná (Komorná Lucerna)

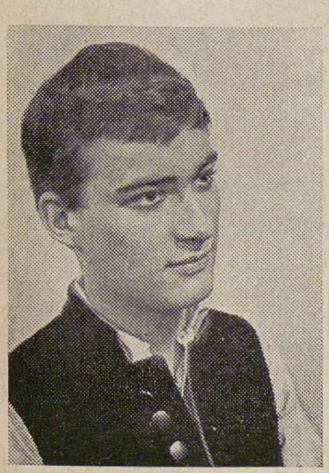
P. Šporcl (Filip Filip II.)

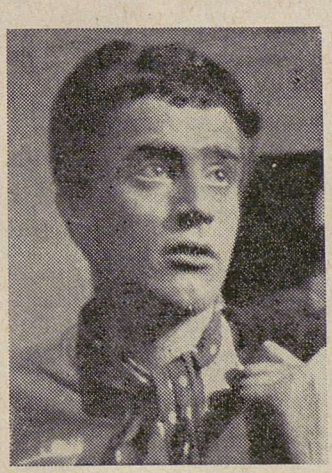


A. Moravcová, J. Miller, P. Sporcl a K. Jerneková v inscenaci Goldoniho Lháře

ředitelství školy a kulturní komisi SRPŠ. Velmi často se však radíme nejen se staršími členy divadelního souboru, ale i s herci různých pražských profesionálních scén. Při výběru her je stále velká potíž. Hledáme hry, které by nebyly obehrané, a zároveň hry, které by byly vhodné pro soubor mládeže. Velmi se již psalo i v denním tisku právě o této problematice. Je poměrně málo současných divadelních her, které by byly po všech stránkách dobré. A když už se taková novinka objeví, často se zase nehodí pro nás. Pro mládežnické divadlo není možné vybírat hry, v nichž je mnoho postav starší věkové hranice. A když se vybere méně kvalitní hra, nelíbí se mladým lidem, kteří chtějí hrát dobré divadlo. Po první čtené zkoušce ztrácejí do takové hry chuť, neboť postavy jsou většinou zobrazeny nepravdivě a často celkový děj hry je málo dramatický. Proto tak často saháme do pokladnice našich i cizích klasiků.

Pokud jde o zkoušky, schází se soubor nejprve jednou až dvakrát týdně, později vícekrát. Nastudování nové hry vyžaduje u nás mnoho práce, protože se v souboru objevují noví členové, se kterými je nutné roli nejen projít po stránce obsahové, charakterové, ale i zaměřit se na kulturu řeči, pohybovou stránku atd. Jde tedy nejprve po čtené zkoušce o zkoušky dílčí a teprve později se spojují tyto úseky v obrazy a jednání. ▶





Jakým způsobem jste získal členy divadelního souboru?

Každým rokem se přibírají do souboru noví členové z prvních ročníků na podkladě talentové zkoušky.

Chtěl bych několik rad začínajícím souborům na školách.

Především je zapotřebí získat takové členy, kteří mají k divadlu opravdovou lásku. S tím pak souvisí jejich docházka na zkoušky, učení se textu, kázeň při zkouškách atd. Pokud vedoucí nemá zkušenosti, je nutné, aby požádal příslušný osvětový dům o poradce. Je zapotřebí, aby hned zpočátku byli členové souboru vedeni správně a aby prošli dobrou školou jevištní výslovnosti, než se dostanou na divadelní prkna. Vedle souboru divadelního musí se vytvořit i kroužek technicko-výtvarný, který je v neustálém kontaktu s vedoucím divadelního souboru.

Další můj dotaz patří profesoru Divíškovi. — Jak pracujete na návrhu scény a na výpravě?

Především scéna. Snažíme se ji uskutečnit co nejúčelněji a s minimálními náklady. S technickým kroužkem jsem za uplynulá léta navrhoval scénu ke všem zmíněným hrám. Při nových hrách lze použít kulis starších, které upravujeme a předěláváme. Chybí nám vlastní truhlářská dílna. S kostýmy je to horší. Musíme si je vypůjčovat, a tak jsme po stránce výtvarné ovlivňováni a omezováni materiálem půjčovny.

Musím poznamenat, že odpověď soudruha Divíška je opravdu skromná. Ptám se znovu soudruha Novotného:

Jak je to s účastí v letošním kole STM?

Divadelní soubor se STM zúčastní Večerem španělského dramatu a poezie. Půjde o úryvky z Albertiho hry Rozkvetlý jetelíček a hry Mariana Pinedová od G. Lorcy. Účinkovat budou již noví mladí členové souboru. Recitační soutěže STM se letos zúčastní asi 90 žáků.

Mohl byste nám říci něco o připravovaných oslavách a o vašich příštích plánech?

K 15. výročí divadelního souboru opakujeme Goldoniho Lháře, z nových věcí uvedeme Večer španělského dramatu a Večer pobělohorského lidového dramatu. Oslavy zakončíme slavnostním večerem, kde budou účinkovat: Jan Tříska, Milan Neděla, Vít Olmer, Petr Šporcl a Jan Miller (oba 2. roč. DAMU), D. Kofroňová, inž. Karel Seidl, MUDr. Olga Kopečková, Věra Matějková, J. Someš a mnoho jiných našich někdejších žáků.

Pro příští rok se chceme opět vrátit k české klasice. Máme v úmyslu hrát Tylova Strakonického dudáka a uvést dramatizaci románu Páni Golovlevové od Saltykova-Ščedrina.

Soudruhu profesore, mně připadá ta naše škola jako líheň talentů.

Takovou líhní by mohlo být více škol. Chtěl bych využít této příležitosti a požádat své kolegy na školách a v odborných učilištích, aby se zamyslili trochu nad svou prací. Myslím, že by nejeden z nich našel nějakou volnou chvilku k práci se svými žáky. Jde jen o usměrnění zájmů naší mládeže a divadlo se pak stane vhodným doplňkem vyučování. A nejde jen o školy nižšího stupně. Máme mnoho vysokých škol, kde bychom uvítali založení divadelních souborů. Chtěl bych na jejich adresu říci: Zkuste to! Nemáte-li odvahu, přijďte se podívat mezi nás. Na shledanou na našich oslavách!

Rozmlouval a fotografoval
JIŘÍ HOKYNÁŘ

Ženy běžící po mořském břehu (1923)

Kresba (1935)

Zátiší s kytarou a podnosem

CO BY MOHLO OCHOTNÍKY ZAJÍMAT

To je otázka

Samozřejmě divadlo!

A co víte o výtvarném umění, například o Picassovi?

V 28. kapitole I. dílu svých pamětí píše Ilja Erenburg (Lidé, roky, život — překlad Z. Krejčová a J. Hulák, vydal Čs. spisovatel 1962) o jeho osobnosti a díle. Rádi vás upozorňujeme na jednu z nejhodnotnějších knih loňské ediční činnosti a přetiskujeme reprodukce několika Picassových děl z 8.—9. svazku Pramenů, které vydal S. V. U. Mánes v r. 1936.

V roce 1948 po kongresu ve Vratislavi jsme byli ve Varšavě. Picasso mě nakreslil tužkou, seděl jsem mu v pokoji starého hotelu „Bristol". Měl jsem dojem, že jsem seděl chviličku. Picasso se rozesmál: „Ale vždyť tě znám už čtyřicet let!" Portrét se mi zdá nejen velmi podobný (lépe řečeno já podobný portrétu), ale i hluboce psychologický. Všechny Picassovy portréty ukazují (a někdy odhalují) vnitřní svět modelu. Kdysi dávno, když jsem Picassovi řekl, že mám rád impresionisty, poznamenal: „Chtěli zobrazit svět takový, jaký ho viděli. Mě to neláká. Já chci zobrazit svět takový, jaký je v mém mozku."

Mnohé Picassovy obrazy jsou ovšem těžko pochopitelné složitostí myšlenky i citů, nezvyklostí formy. Měl jsem příležitost být překladatelem při prvním rozhovoru mezi Picassem a A. A. Fadějevem ve Vratislavi.

Fadějev: Některým vašim věcem vůbec nerozumím, to vám raději říkám hned. Proč někdy volíte formu, která je pro lidi nesrozumitelná?

Picasso: Poslyšte, soudruhu Fadějeve, učil jste se ve škole číst?

Fadějev: Samozřejmě.

Picasso: A jak jste se učil?

Fadějev (se svým vysokým pronikavým smíchem): Bé, a — ba...

Picasso: Já zrovna tak — bé... Dobře, a učil vás někdo rozumět malířství?

Fadějev se znovu zasmál a začal o něčem jiném.

Zamyslíme-li se nad celým Picassovým dílem, uvědomíme si, jaké změny vnesl do malířství. Po impresionistech se lidé začali dívat na přírodu jinak — bez brýlí boloňské školy. Malíři malovali výhradně podle skutečnosti: portréty, krajiny, zátiší. Kompozice se staly monopolem malířů akademického směru. Jako čert kříže se malíři báli námětu, „literátštiny", jak říkali. Snad poslední kompozicí, kterou ve Francii namaloval veliký malíř, je Courbetův „Pohřeb v Ornans", dílo z roku 1850. Roku 1937, skoro po stu letech, namaloval Picasso obraz „Zkáza Guernicy".

Když jsem přijel z Madridu do Paříže, okamžitě jsem šel do španělského pavilónu na světové výstavě a zachvěl jsem se: spatřil jsem „Guernicu". Pak jsem ji viděl ještě dvakrát — v šestačtyřicátém roce v newyorské galerii a šestapadesátém roce v Louvru na výstavě Picassova životního díla — a pokaždé jsem pociťoval stejné vzrušení. Jak Picasso dokázal tak předvídat? Vždyť občanská válka ve Španělsku byla vedena starými metodami. Byly to sice manévry pro německé letectvo, ale nálet na Guernicu nebyla velká operace, spíš jen zkouška. Pak byla druhá světová válka. A pak Hirošima. Picassův obraz, to je hrůza budoucího, toho množství Guernic a atomové katastrofy. Vidíme změt roztříštěného světa, šílenství, nenávist, zoufalství, zmar.

(Co je realismus, a je realistický malíř, který se snaží zobrazit tragédii Hirošimy a pečlivě maluje jizvy na těle jednoho nebo deseti zasažených? Nevyžaduje právě realita jiný, více zobecňující přístup, který nevysvětluje jednotlivou epizodu, ale smysl tragédie?)

Picassova síla tkví v tom, že dovede i nejhlubší myšlenku a nejsložitější pocit vyjádřit řečí umění. Už jako hoch mistrovsky kreslil, jeho čára vyjadřuje všechno, co chce — plně ji ovládá, je oddán malířství a dovede se zlobit a mučit, jestliže hned nenajde potřebnou barvu.

V jedné době se u nás pěstovalo malířství podobné ohromným kolorovaným fotografiím. Vzpomínám si na komickou rozmluvu, kterou Picasso vedl s mladým leningradským malířem.

Picasso: Prodávají se u vás barvy?

Malíř: Ovšem, kolik si přejete...

Picasso: A v jaké formě?

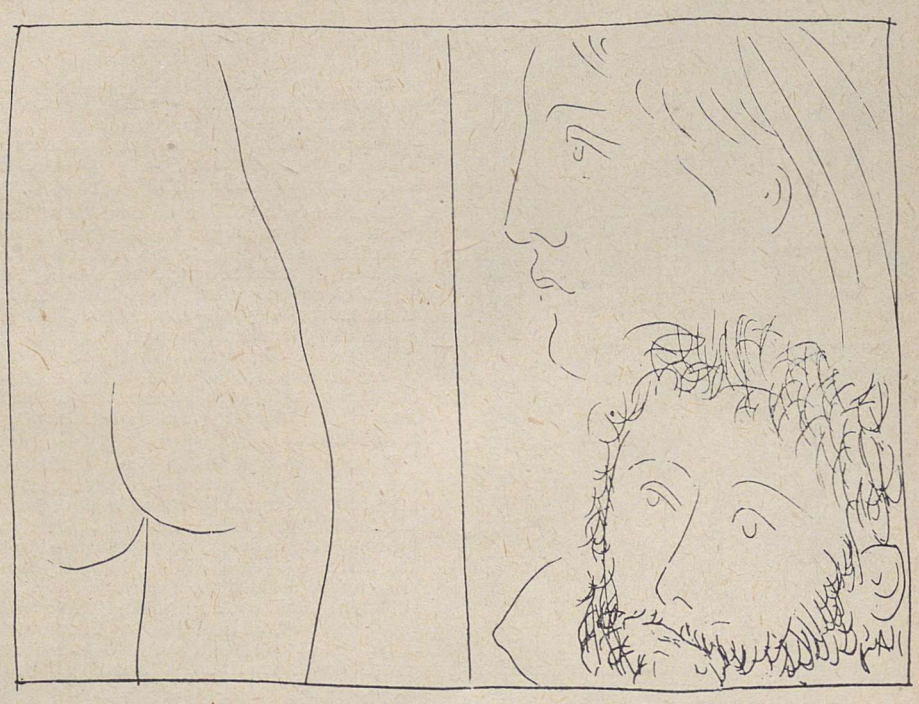
Malíř (nechápavě): V tubách...

Picasso: A co je na tubě napsáno?

Malíř (ještě nechápavěji): Název barvy: „okr", „siena pálená", „ultramarín", „chromová žluť"...

Picasso: Měli byste zracionalizovat produkci obrazů. V továrně by měli připravovat směsi a na tuby psát: „na obličej", „na vlasy", „na uniformu". To by bylo mnohem rozumnější.

Někteří autoři píšící o Picassovi se pokoušeli vydávat jeho vášeň pro politiku za cosi náhodného, za rozmar: prostě originální člověk, libuje si v býčích zápasech a bůhvíproč se stal komunistou. Picasso bral svou politickou volbu vždy velmi vážně. Pamatuji se na oběd v jeho ateliéru v den zahájení Pařížského kon



Tělo a dvě hlavy, kresba (1931)

gresu obránců míru. Toho dne se Pablovi narodila dcera, která dal jméno Paloma (španělsky „paloma" je holubice). U stolu jsme byli tři: Picasso, Paul Eluard a já. Nejdříve jsme hovořili o holubech, Pablo vyprávěl, jak jeho otec, malíř, často kreslil holuby a dával chlapci prokreslovat drápky, ty už otce nebavily. Pak jsme začali o holubech vůbec; Picasso se smíchem říkal, že holub je lačný a hašteřivý pták a že nechápe, proč z něho udělali symbol míru. Ale pak přešel ke svým holubicím, ukázal nám stovku kreseb pro plakát, věděl, že jeho holubice má oblétět svět. Mluvil o kongresu, o válce, o politice. V paměti mi utkvěla jeho věta: „Komunismus je těsně spjat s celým mým malířským vývojem ..." Nad tím sepětím se nezamýšlejí nepřátelé komunismu. Někdy je záhadou i pro některé komunisty.

Picasso pak vytvořil ještě několik holubic — pro Varšavský, pro Vídeňský kongres. Stamilióny lidí Picassa poznaly a zamilovaly si ho jen z jeho holubic. Snobové to ironizují. Nevraživci Picassa obviňují, že šel za laciným úspěchem. Avšak jeho holubice těsně souvisí s celou jeho tvorbou — s minotaury i kozami, se starci i dívkami. Jistě, holubice je jen zrnko z bohatství, které tento malíř vytvořil; ale kolik lidí znalo a uctívalo Raffaela podle reprodukcí jeho jediného obrazu „Sixtinská madona", kolik miliónů lidí zná a uctívá Chopina jen proto, že složil hudbu, kterou slyší na pohřbech! Proto se snobi zbytečně smějí. Jen z holubice zajisté Picassa poznat nelze, ale musí být Picassem, kdo chce vytvořit takovou holubici.

Picassa pak nejen neuráží, nýbrž nesmírně dojímá láska prostých lidí k jeho holubici a k němu. Byli jsme spolu na podzim roku 1949 v Římě na zasedání Světové rady míru. Po manifestaci na velkém náměstí jsme šli dělnickou ulicí; chodci ho poznali, zavedli ho do malé hospůdky a tam ho častovali vínem a objímali, ženy ho prosily, aby pochoval na rukou jejich děti. Byl to projev lásky, kterou si nelze vymyslet. Ti lidé ovšem neznali Picassovy obrazy, a kdyby je viděli, mnohým by nerozuměli, věděli však, že on, veliký malíř, je pro ně a s nimi, a proto ho objímali ...

Občas někteří politicky stejně smýšlející lidé odsuzovali nebo zavrhovali jeho obrazy. Přijímal to s trpkostí, ale klidně, říkal: „V rodině to bez hádek nejde."

Věděl, že jeho obrazy jsou ozdobou amerických galerií, věděl, že když chtěl přijet do Spojených států s delegací Světové rady míru, tak nedostal vízum. A naopak věděl, že v zemi, kterou měl rád a ve kterou věřil, bylo jeho dílo dlouho přijímáno odmítavě. Při jednom setkání mi se smíchem řekl: „To jsme to slízli!" Krátce předtím jsem otiskl v listu „Litěraturnaja gazeta" článek, přirozeně ne o malířství, ale boji za mír (bylo to v roce 1949), a v článku jsem říkal, že vrcholy západního ducha jsou s námi, a mezi jinými jsem jmenoval Picassa. Redakce připojila k článku poznámku, v níž vyslovila lítost, že jsem nepodrobil kritice formalistické prvky v Picassově tvorbě. Francouzský protisovětský tisk samozřejmě nepřetiskl můj článek, ale redakční poznámku. Pablo se smál, říkal, abych si z toho nic nedělal, všecko přece chce čas ...

Velkou radost mi způsobila jeho výstava v Moskvě. Na vernisáž přišlo mnoho lidí, protože pořadatelé ze strachu, že bude malý zájem, rozeslali mnohem větší počet pozvánek, než bylo třeba. Dav prolomil hrazení, každý měl strach, že se nedostane dovnitř. Ředitel galerie ke mně přiběhl celý bledý: „Uklidněte je, bojím se, aby se neumačkali." Řekl jsem do mikrofonu: „Soudruzi, když jste na tuto výstavu čekali pětadvacet let, počkejte nyní klidně pětadvacet minut!" Tři tisíce lidí se daly do smíchu a pořádek byl obnoven. Zahájit výstavu jsem měl já jménem „Sekce přátel francouzské kultury". Všechny ceremonie mi obyčejně připadají nudné nebo směšné, ale toho dne jsem se klepal jako žáček. Dali mi nůžky a v tu chvíli se mi zdálo, že nemám přestřihnout pásku, ale rozstřihnout oponu, za níž stojí Pablo.

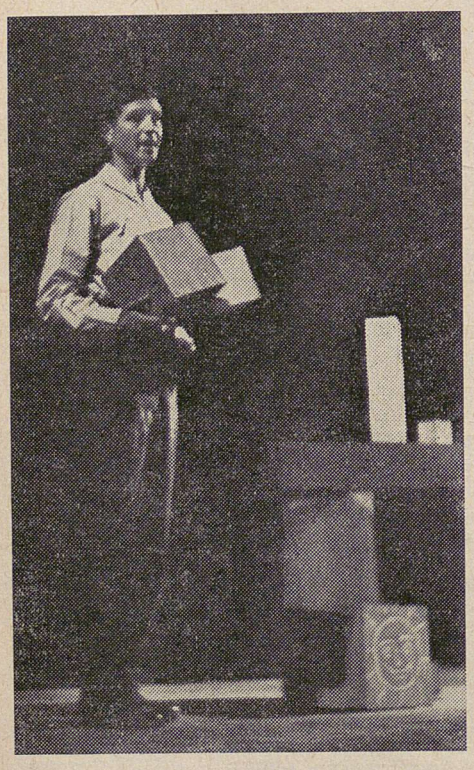
Na výstavě bylo ovšem mnoho sporů, ale tak tomu bývá vždy, když Picasso vystavuje — uvádí lidi v nadšení, pobuřuje i rozesmává, naplňuje radostí, nenechává nikoho lhostejným.

„Rozpory" ... Dobře, budiž: „Picassova tvorba je plná rozporů." Připomeňme si však data: jeho první věci byly vystaveny roku 1901 a teď, když píšu tyhle řádky, máme už rok 1960. Bylo snad těch šedesát let chudých na rozpory? Picasso vyjádřil složitost, zmatek, zoufalství i naději své epochy. Boří i staví, miluje i nenávidí.

Přece jen jsem měl štěstí! Poznal jsem v životě některé z lidí, kteří přispěli k tvářnosti století. Viděl jsem nejen mlhu a bouři, nýbrž i stíny lidí na kapitánském můstku. K nejšťastnějším chvílím svého života řadím dávný jarní den, kdy jsem poprvé spatřil Picassa.

Můj dům by měl dveře bez petlice...

CESTA K TVŮRČÍMU PŘEDNESU VERŠE



Záběr z hronovského programu souboru Směr: A proto jsme přišli na svět

Když jsem byl malý, rád jsem poslouchal pohádky. Maminka a teta jich znaly! A táta jezdil často do Prahy, a když se vracel, vyprávěl, co viděl v divadlech a kinech. Tomu jsem mnohdy ani nerozuměl, ale vzrušovalo mě to.

Když jsem začal chodit do školy, rád jsem vypravoval. Celé hodiny ručních prací jsem stával na stupínku a mluvil a mluvil, aby se mým spolužákům lépe sešívaly krabičky z pohlednic. Vyprávěl jsem, na co jsem si vzpomněl, a bylo-li toho málo, vymýšlel jsem si.

Když mi bylo ještě o nějaký rok víc, začal jsem psát básně. Tragické balady a gratulace k svátku, sentence do památníků a verše o lásce. (To jsem se prvně zamiloval.) Forma mých básní se neustále proměňovala podle toho, kterou kapitolu z prozódie jsme právě probírali. (Nezůstal ušetřen ani hexametr, když jsme v latině přišli k Ovidiovi.) Velmi si cením této své literární činnosti. Neobohatil jsem sice české písemnictví, ale také jsem mu neublížil (nikdy jsem své verše nepublikoval).

Cenné však bylo to, že jsem prožil autorská muka na vlastní kůži. Probděl jsem mnoho nocí vzrušen představou budoucího díla, prochodil jsem za městem mnohá půldne a úporně jsem hledal třeba jen jediné slovíčko, které by vše řeklo, vyzpívalo, namalovalo, anebo se alespoň rýmovalo. Pocítil jsem zklamání nad vlastním neúspěchem, poznal jsem, kolik odvahy je třeba ke škrtnutí toho, co je sice špatné, ale moje, a kolik radosti přináší rozhodnutí začít znovu od prvního verše.

A pak jsem jednoho dne sebekriticky zamkl šuple se svými pokusy o poezii.

Ale všechno to tvořivé rozechvění prožívám znovu, když čtu skutečnou poezii a když se připravuji skutečnou poezii přednášet. Každý verš, obraz, slovo, myšlenka, to všechno se nějak narodilo, z něčeho. Žádné interpunkční znaménko není položeno náhodou; to vše stálo mnoho neklidu.

V několika verších je zkoncentrován kus básníkova života a práce. Mne nevzrušuje jen výsledek, jen třpytivé plošky krystalu básně, ale proces krystalizace.

Ve studentských pokusech jsem se několikrát snažil vyjádřit svou odpovědnost k životu, který žiji, a z ní plynoucí vyznání, jak jej chci žít. Takové vyznání napsalo mnoho básníků.

Jednou jsem však četl báseň Jana Skácela Dům:

Až se můj život schýlí,
nakloní,
takový přál bych si mít dům:

Dubový by měl práh,
podrovnávku z opuky,
do sadu okno,
sadu starého
s babičkou bílou, vetchou jabloní.

Můj dům by měl dveře bez petlice
a okna nezasklená,
aby každý mohl vejít dovnitř,
slepice s kuřaty,
déšť, vítr, mlha,
moje milá,
s radostí žal i vážná, tichá chvíle.

Nikdo by třikrát klepat nemusel,
nikdy by zámek nezaskřípěl.

Okolo mého domu
takovou vybral bych si krajinu:

Les, co by děcko dohodilo kamenem,
pod lesem rybník, hladký jako dlaň,
kterou jen práce větru občas zvlní,
lán pšenice, šeptající lán,
nad pšenkou nebe
se střídí obláčků,
s chomáčky nečesané vlny.

Blízoučko mého domu
taková by stála hospoda:

Proboha, jen ne malovaná,
zato však se stoly,
na kterých spočinuly ruce
tolika unavených lidí,
že vyhladily desku,
jak by to žádný hoblík nedokázal.

V té hospodě nikdo by nesměl kázat
o tom, co hledal a co nenalezl,
podkůvce ztracené,
promlčeném stesku,
o tom, jak těžko slavíka je lapit,
jak život utíká a kolik ještě dní . . .

V mé hospodě mlčeli by chlapi,
kteří se nahlas mluvit nebáli.

Autora jsem tehdy osobně neznal, nevěděl jsem mnoho o jeho díle. S myšlenkou básně jsem souhlasil, mohl jsem tedy pojmout záměr přednášet ji.

Podle všech elementárních pouček a metodických pokynů (několik jsem se jich pokusil napsat) začíná v okamžiku souhlasu s autorovou hlavní myšlenkou práce přednašeče na textu: logický rozbor, stanovení hlavního úkolu, poznávání osobnosti autora, jeho díla, doby : . .

Poznávání! To je slovo sršící nábojem rozumu. Ale jeho jiskry zapalují cit, jehož oheň musí být s to zakalit myšlenku.

Poznávání: Některé kritické hlasy říkaly svého času něco o Skácelově sklonu k sentimentalitě, jiné zase mluvily o chlapské lyrice. Kritika má právo na různé názory, přednašeč ne. Jeho názor musí být jeden — jeho, ale určený všem.

Je-li báseň Dům trochu idylicky laděná, nezaujala mě tedy spíš proto, že můj vztah k této tematice je zabarven vzpomínkou na vlastní studentské pokusy?

Poznávání autora nemůže prospívat apriorní subjektivní pocit. Ale k poznávání inspirujícímu tvůrčí práci nepřivede přednašeče encyklopedie, nýbrž básníkovo dílo samo:

Dnes hosty mám, / mám hosty. / Dnes na
návštěvu přišla ke mně růže. / Dej, bože, ať
jsem nehledaný, prostý / jak drahý šperk, /
jak v bitce nahý nůž, / a v srdci čisto je jak
ve skleničce . . . (Kolik příležitostí má růže)
. . . Veliká povodeň se rozlila / a vítr vody
čeří. / Po proudu drobné smetí plave, / urážky
do krve, / závist, / jehličí pomluv, / bolesti
chlapečků / a pěna. // Jen černé stromy, /
dosud bez listí, / trčely z vody / jako holé
pravdy. (Veliká povodeň)

Znorovy v noci. Mezi stodolami / všechny
stromy se dotýkají střech. / Sem vraceli se
hodní synci ozdobeni slzou / a hrdí, / hrdí ti
šli v řetězech / s otýpkou vlasů spadlou do
vzpurného čela. // Také jsem šel jako by
mne vedli, / s cesty jsem odkopával koňský
trus / a žal . . . (Znorovy v noci)

Střípky veršů posbíraných z několika básní začínají dýchat. Básník v nich prozrazuje něco o svém myšlení a smýšlení. Ale říká ještě něco víc, čemu je třeba přijít na kloub, protože to „něco" dráždí svou vůní: Kde se bere ten „v bitce nahý nůž", ta „otýpka vlasů spadlá do vzpurného čela"?

Porodní bábu, / která mi na svět pomáhala, /
to na znorovských lukách zabilo . . .
(Strach)

Světnice měla žebro: hnědý rozpukaný trám. /
Suk jako pavouček a škvíra / svítivalo se
petrolejem. / Od okna vedl vyšlapaný chod-
ník k hodinám . . . (Trám)

Četl jsem se vzrůstajícím zaujetím další a další verše:

. . . V průjezdech starých domů, / kde páchne
krev, / kde před svítáním zabíjeli holuba, /
poschovávaly se dvojice. / Jsou mladí, sličí
jsou, přes vlhké ploty řas / navzájem trhají
si v očích jablka . . . (Déšť)

Abstraktní vůně člověčiny se pomalu, ale jistě koncentruje v představu člověka z masa a krve.

Toho dávného večera jsem se domníval, /
že život je veliká kostelní zahrada, / zahra-
da plná šeříků, / chodil jsem kolem zrezivělé
mříže . . .
. . . a přelezl jsem plot, a proto dnes vím, /
jakými zářivými dálkami, / má luno, / do-
lehlo k Tobě: Ejhle člověk!
(Sonet na lunu a člověka)

Ano, člověk. Konečně začíná být tady, blízko mne, který ho hledám v jeho verších, jako jsem kdysi hledal verše v sobě, stejně soustředěně a zaujatě, jen směr cesty je obrácený.

Přečetl jsem mnoho dalších veršů a každý z nich mi přibližoval něco z básně Dům. A když jsem konečně domyslel Skácelovu Píseň:

Na železničním mostě dělníci tlukou,
tlukou rez
a píseň padá střemhlav do údolí.
Tohle je píseň! Za krkem z ní boli
a chlapík, který zpívá,
zaklesnul se jednou nohou do travers
a druhou nepřestává nad propastí kývat.
Vemte mne, chlapci, s sebou do party,
tohle je čistá práce pro básníka!

My také bušíme a otloukáme rez.
Dovedem odfouknout i horkou pěnu s piva.
I s námi vítr zlý
na tenkém lanku smýkal,
a místo orchidejí
svým láskám nosili jsme ze zahrádky bez.

— když jsem spolu s ním sdílel úctu k lidem, odvážným v práci i ideovém boji, ztratil jsem docela strach ze sentimentality.

Mají plné právo mlčet v mé hospodě blízoučko mého domu chlapi, kteří se vším zaujetím stavěli, nosili bez svým láskám, obdivovali přírodu a ctili své tradice! Představa účtování s tak prožitým životem je stejně důstojná jako bohatýrská.

Před časem jsem přednášel v Olomouci celovečerní pásmo ze Skácelovy poezie. Byl jsem tehdy rád, že autora osobně neznám. Bylo mi při pohledu do hlediště milejší, že nevím, kdo z diváků je on. Večer dopadl dobře a po něm jsme se poznali. Od té doby se často stýkáme. Jednou mi řekl, že jsem svým přednesem ukázal jemu samému cenu mnohých jeho veršů. Vyslovil mi tak největší uznání, jakého se mi kdy dostalo. Když pak později vyšla jeho nová sbírka, napsal mi do ní: . . .

Ale ne, to už zůstaniž mezi námi. Proto jsem se tu nerozepsal o jedné ze svých oblíbených básní. Smysl je jiný:

Protože jde právě o oblíbenou báseň, poznal jsem při její přípravě velmi markantně podstatné rysy práce přednašeče, které se musí objevit ve vztahu ke kterémukoli textu kteréhokoli autora, chci-li jej dobře přednést.

Vladimír Halada

Na pět minut s Antonií Hegerlíkovou

Mám tisíc chutí začít slovy tanečníka ze Shakespearova „Jindřicha VI.": „Na prvém místě je můj strach . . . a naposledy moje řeč. Strachuji se vaší nelibosti . . . a má řeč je prosba, abyste mi odpustili, neboť to, co říci chci, je vlastní mé dílo a co bych říci měl, bude, jak se obávám, ode mne pohaněno; něco mi slevte, něco vám uplatím . . .", kdyby to nezaváněl na hony alibismem. Ale v situaci, kdy se vedou spory o to, je-li recitace činností tvůrčí či reprodukční, o to, zda použít gesta či nikoli, o spojení přednesu s hudbou, o to, zda číst podle rytmu či podle významu atd., mohu jedině říci, jak se já připravuji na recitování té které básně, bez nároku na to, že bych zde podávala nějaký obecně platný návod.

Důležitý je pro mne výběr básníka i básně. Protože jsem profesionál, musím často recitovat básníky a básně, které „nesouzvučí plně s mým nitrem" ani neodpovídají mému založení, timbru hlasu atd. Vím proto, jak velkým štěstím je, může-li si člověk vybrat podle „svého srdce". Je to první stupínek k úspěšné recitaci. Za druhé se důkladně seznámím s textem. Čtu jej tak dlouho, až mu naprosto porozumím, až se mi objeví myšlenka, ono zprofanované „co chtěl básník říci", až pochopím styl (jiný je Majakovský a jiný Šrámek, abych to řekla hodně lapidárně), až se důkladně seznámím se stavbou básně. Až se mi vytvoří před mým „duševním zrakem" jakýsi film, kde běží konkrétně viděný obsah básně. Prostě vidím to, co čtu, a později říkám, až každé slovo, verš, sloka dostane svou zcela jasnou konkrétní náplň. Domnívám se, že hlavním úkolem přednašeče je sdělit myšlenku básníkovu strhujícím způsobem, odpovídajícím básníkovu stylu, posluchači, nadchnout ho pro ni a přitom mu ukázat krásu slova, sílu básníkovy obraznosti, krásu vázané řeči atd.

Potom nastupuje nejpernější část práce, ryze technická. Přednes musí být založen na rytmické osnově, recitace nesmí překročit hranice dané básnickým textem, musí dodržet podmínky obsažené v jeho vnitřní výstavbě (J. Mukařovský: Kapitoly z české poetiky). Je tedy nutné určit, zda je báseň psána jambem, daktylem, trochejem, spondejem atd., jak se střídají, neboť to určuje především tempo i melodii, nutnost či možnost pauzy, správné překlenutí veršových přesahů, dodržených významových celků, a to již splývá s hlasovou stránkou: se správnou výslovností, dechem (dechové rozvržení básně je stejně důležité jako významové, neboť nádech na nevhodném místě poruší jak rytmickou tak významovou stavbu básně), intonací, barvou hlasu atd. Recitace je záležitost převážně technická, to znamená, že vědomě užívá tvárných prostředků. Musí je tedy recitátor znát. Mám své vlastní značky, kterými si označkuji celý text a pak teprve přistupuji k memorování, jako poslednímu stadiu již naprosto jasné, řekla bych plasticky viděné básně.

Recitace je pro mne tvůrčí proces, při kterém odhaluji posluchači zrod myšlenky, smysl básnického díla. A právě to, j a k to udělám, je mou nejvlastnější prací nad básní, ve které mám značnou svobodu a kde se objeví individuální přístup recitátora k básníku, kde se prozradí, stojím-li za věcí, kterou přednáším, se vší energií a chci-li pro ni získat posluchače. Pro tuto poslední fázi, pro p o j e t í, které je samostatným výtvorem recitátora, se domnívám, že recitace je tvůrčí činností.

III. FESTIVAL PŘÁTELSTVÍ V BRUNTÁLE

Mrazivé zimní dny vítaly počátkem prosince 1962 soubory sjíždějící se na III. festival přátelství do Bruntálu. Ti, kteří přijeli z nížin, byli překvapeni zasněženou krajinou a v slunci svítícím Pradědem stejně jako pohostinností bruntálských pořadatelů. A jak bylo úsměvné počasí, tak byl úsměvný celý festival. Objevily se tu letos novinky. Především to, že dva festivalové dny byly věnovány dětem v hledišti i na jevišti. Byl pozván i soubor z Jihomoravského kraje a konečně ke hrám sovětským a ruským přibyl i autor český, tentokrát Oldřich Daněk se Svatbou sňatkového podvodníka. Zdá se, že myšlenka festivalu přátelství v Bruntále již pevně zakotvila. Je to možno dokumentovat i svědomitější přípravou souborů a z toho plynoucí vyrovnanější uměleckou úrovní jednotlivých inscenací.

Na besedách se soubory ovšem vyvstala znovu jedna závažná otázka, která se ostatně objevila i na loňském Hronovu a byla formulována v pohronovských článcích zejména Katarínou Hrabovskou a Jiřím Flíčkem. Ukázalo se opět, že ani důkladná příprava souboru a odpovědné studium her, které pracují se složitým vnitřním vývojem postav, nejsou vždy úměrné výsledku — inscenaci. Na festivalu se to objevilo zejména v inscenaci Gorkého Měšťáků. Svým způsobem to platí i o inscenaci Gogolovy Ženitby. Naopak úspěšnější výsledky se ukázaly v inscenacích her, které mají jednodušší postavy, kde nejde o složité vnitřní vývoje, ale které jsou často umělecky podstatně níže. I v Bruntále se stalo, že u vynikajících předloh (Gogol, Gorkij) zůstali inscenátoři daleko za předlohou, u slabších předloh šli inscenátoři nad předlohu a dotvářeli ji. Je to zajímavý paradox, byť ne nevysvětlitelný. Druhou stránkou tohoto úkazu je ovšem skutečnost, že práce a studium na takové dobré hře přináší užitek v největší míře toliko vlastním inscenátorům. Zajímavá v tom směru byla beseda se souborem ZK Vítkovických staveb v Ostravě - Kunčičkách. Tento soubor pracoval na inscenaci Měšťáků téměř celý rok. Podrobně se seznámil s tvorbou M. Gorkého, prostudoval většinu dostupných studií a úvah jak o Gorkém, tak o Měšťácích, pozorně sledoval nedávnou inscenaci televizní, a přece vlastní práce na hře nebyla výrazným úspěchem, spíš naopak. Přitom soubor má k dispozici zkušeného režiséra, spolupracoval s profesionálním instruktorem a má ve svých řadách i talentované herce (Grygar, Franková, Miczko aj.). Soudruzi ze souboru v diskusi tvrdili, že nutno v ochotnickém hnutí počítat s tím, že i venkovské soubory budou inscenovat vrcholná díla české a světové dramatiky jak současné, tak klasické, a že je to konec konců dobře.

A tu se dostávám k otázce, která mě trápí už dlouhou dobu. Je možno stanovit nějaký dramaturgický strop pro ochotníky? Je možno vyhradit jejich zájmu ponejvíc předlohy tak říkajíc jednodušší, jež mohou amatéři snadněji zvládnout myšlenkově a hlavně technicky? Je naopak možno zásadně akceptovat i ne zcela zdařilé inscenace vrcholných dramatických děl? Co tomu řekne divák? A neřekne-li nic, není podváděn?

Kde najít odpověď na položené otázky? Myslím, že cesta k východisku je dvojí. Především v oblasti dramaturgické. I když není možno podle mého soudu stanovit žádnou hranici, co amatér může a co nesmí, měl by si každý soubor před studiem hry především uvědomit, proč ji chce studovat, k čemu se chce inscenací vyjádřit, a současně zvážit své technické prostředky. Krátce řečeno — mít svůj umělecký záměr. Nerozhodovat se třeba ukvapeně, přečíst desítky her, než se k jedné sáhne.

Druhá cesta je cesta ochotnické etiky. Je to cesta otevřenosti jak k sobě, tak i k divákovi. Předpokladem tu je uvědomit si smysl a cíl své práce v ochotnickém divadle. Jde o to, co může přinést užitek, poznání a estetický zážitek tomu, kdo se o uměleckou tvorbu pokouší (ochotníkovi), a co může dát výsledkem své práce (inscenací) divákovi. V obojím bude asi třeba hledat nějakou míru, a ta je nepochybně určena společensko-kulturní situací místa, kde soubor pracuje, úrovní a vyspělostí diváků, přičemž by měl soubor vždy hledět vpřed, nevyhovovat a nepodléhat prostřednosti jak v myšlenkách, které sděluje, tak v uměleckých prostředcích, jimiž tyto myšlenky tlumočí.

Třetí festival přátelství v Bruntále tedy přinesl zajímavé podněty k úvahám. Ale nejen to, byl důstojným a významným zakončením Měsíce přátelství v tomto pohraničním městě. A v neposlední řadě se stal jeho závěr místem schůzky vyspělých ochotníků Severomoravského kraje. Krajský poradní sbor totiž využil této prvé krajské akce v nové sezóně k uspořádání jednoho ze seminářů dálkového studia lektorských sborů a okresních porot pro divadlo. Všichni jsme odjížděli z Bruntálu s čerstvými dojmy, s řadou nezodpovězených otázek, na něž budeme hledat odpovědi v další ochotnické práci.

Dr. Zdeněk Kokta

Opravdovou ochotnickou kritiku do místního tisku!

Vedle ústředně a krajsky vydávaných novin a časopisů u nás existuje široce rozvětvená síť místního tisku. Okresní i závodní noviny se čtrnáctidenní i týdenní periodicitou mají své kulturní rubriky většího či menšího rozsahu a podle redakčního pochopení a možností věnují v nich místo i ochotnickému divadlu. Pohříchu však téměř všechny tyto příspěvky mají společného jmenovatele — velmi nízkou úroveň a malý, téměř žádný význam pro naše hnutí. Vyskytují se totiž zásadně v těchto třech hlavních „žánrech“:

a) jakési inzerátové oznámení, že se bude hrát ochotnické představení;

b) stručná zpráva, že se hrálo ochotnické představení;

c) referát či „kritika“.

A tak se člověk dozví, že „soubor v Horní Vsi bude hrát v sobotu a v neděli Vojnarku“, anebo že ochotníci okresního města nebo střediskové obce „sehráli s úspěchem v režii Karla Prášila“ tu a tu veselohru či drama. A v nejlepším případě — v referátech a „kritikách“ — vedle obvyklého „známkování“ (výborně, výtečně, velmi dobře, dobře, ne dost zdařile apod.) se pozorný čtenář dočte, že „soudruh Macháček se zhostil dobře úlohy“, „ztělesnil zdařile“ nebo „odvedl dobrý výkon“ a že „soudružka Machalická vytvořila dobrou roli“, „líbila se v úloze“ či „věrohodně vyhrála temperamentní ženu“. Příspěvek pak končívá konstatováním početné event. slabé návštěvy a přáním mnoha úspěchů do další práce. Jen zcela sporadicky se objeví náznak kritického rozboru anebo informovaný nástin dalšího směru.

Ono totiž jde dosud z valné většiny jen a jen o to, že se v místním tisku píše o souboru, který má agilního dopisovatele nebo známého, jenž má s redakcí styky, který pošle redakci plakát svého představení a který o sobě posílá písemné zprávy. Tento styl psaní o ochotnickém divadle nachází mnoho příznivců mezi staromilci, kteří si chtějí v souvislosti s představením přečíst svoje jméno v novinách a kterým právě ta nejkulatější slova kouzlí spokojený úsměv na tvářích. Jistě tento styl psaní nikoho z ochotníků neurazí a neodradí od další činnosti. Ale co nám přináší?

A přece právě místní tisk při své možnosti aktuálního a bezprostředního působení, při svém adresném zaměření by mohl být naší účinnou zbraní. Měly by se v něm objevovat řádně fundované rozbory ochotnických inscenací a systematicky řazené zásadní články, ukazující směry další práce v okrese, v konkrétním souboru, měl by se stát zrcadlem a nástrojem ochotnického hnutí. Záleží ovšem také na tom, aby naše poradní, pracovní, instruktorské a lektorské sbory převzaly iniciativu, navázaly styk s příslušnými redakcemi (které jistě spolupráci uvítají), rozdělily sféry jednotlivých novin mezi schopné a odborně zdatné své členy a pověřily je touto pravidelnou a systematickou prací, která může celému hnutí značnou měrou prospět.

Jako člen redakčního kruhu Ochotnického divadla nemohu si odpustit alespoň závěrečnou poznámku na adresu četných dopisovatelů tohoto časopisu. Nezdá se vám, že některé vaše příspěvky (redakce je málo zveřejňuje a vy se zlobíte) dojemně připomínají právě ten způsob psaní místního tisku, proti němuž zde brojíme? Pište co nejvíce, ale uvědomujte si, že smyslem toho je především kritická výměna zkušeností a zveřejňování podnětů k ochotnické práci jinde.

„Může mít to, co jsem napsal, cenu pro ochotníka, který hraje o sto kilometrů dál a můj soubor či okres vůbec nezná?“ — Tak nějak zní otázka, kterou by neškodilo si klást, než pošlu redakci příspěvek.

Dr. Jiří Valchář

DIVADLO NA DIVADLE

„Jsem přesvědčen, že dramatické dílo Františka Langra si zaslouží podrobného rozboru a vášnivé pozornosti."

Vítězslav Nezval, březen 1957

O rozporuplném Langrově díle se mlčí a jeho hry se uvádějí sporadicky. Dvaasedmdesátku napsal v situaci nastupujícího fašismu, premiéru měla před čtvrt stoletím v tehdejším vinohradském Městském divadle, později byla zfilmována, pak se nad ní (myslíme, že předčasně) téměř zavřela opona zapomenutí.

Studovali jsme Dvaasedmdesátku v žižkovském souboru, jehož divadlo ve Štítného ulici je uzavřeno. Ale zkoušet se v něm dalo — ovšem v tuhé zimě. Zkoušeli jsme tři a půl měsíce třikrát týdně, vždycky od 20 do 23 hodin. Zbývající hodinu do půlnoci jsme rozmrzávali v hospodě a hádali se ochraptělými hlasy o problémech divadla na divadle.

Dvaasedmdesátka je příběh ženy, která byla odsouzena na dvacet let vězení pro domnělou vraždu svého manžela. Ve vězení napíše divadelní hru, o které doufá, že úplně obhájí její nevinu. Líčí v ní romanticky své nešťastné manželství s Adolfem — profesionálním karbaníkem, své seznámení s nezištným hrdinou, který si říká Ludvík Trenkl, zamiluje se do ní a přemlouvá ji k odchodu. Marta se do něho rovněž zamiluje, a když Ludvík Adolfa v hádce zastřelí (Marta to ve své hře líčí tak, že zabíjel jen z lásky k ní, proto, aby jí umožnil nový život) a ona sama je v podezření z vraždy, odmítá udat, kde by policie našla pravého vraha. Udělal to přece kvůli ní, nemůže ho tedy zradit. Čeká, až se přihlásí sám. Ale léta prchají, Ludvík nepřichází . . .

Langer umisťuje hru do jakési velké prostory ve věznici, které se užívá jindy jako přednáškové síně. V části jeviště je otáčivá scéna, na níž mají odehrát vězňové Martinu hru (v níž sama hraje hlavní roli — sebe), v části scény jsou křesla pro obecenstvo, které bylo na toto neobvyklé představení do věznice pozváno a mezi nímž jsou zvláště porotci a soudce někdejšího Martina procesu. Vězňové tedy hrají Martinu hru, v roli Adolfa vystupuje kdysi slavný herec Kolben, který už řadu let sedí pro zabití své ženy a jejího svůdce. Podle Langrova přání, uvedeného v textu hry, hrají vězňové dobře: *Protože lze předpokládat, že Martina hra byla dlouho připravována a pečlivě zkoušena, hra herců nejeví žádné stopy improvizace nebo ochotnické neobratnosti.*

V průběhu hry začne jeden z vězňů, Melichar, který se sem připletl jako kulisák, protestovat, že prý musí na příběhu něco opravit. Je však dozorcem umlčen. Hra pokračuje dál, líčí strastiplné vyšetřování Marty, které nikdo nevěří, její odsouzení a vznění. V závěru první části pronáší Marta velký monolog, z něhož zde uvedu alespoň výňatek pro posouzení, jak vládne Langer slovem.

MARTA: . . . Co mohu dělat? Čím pohnout čas, aby zrychlil svůj chod, aby míjel, aby letěl? Celé mé dny a mé noci jsou jedinou prosbou o to. Prosím jej, kdykoli slyším znamení vězeňského zvonu, který měří naše hodiny. Kdykoli proniká mřížemi svítání a soumrak, které měří náš den. Prosím jej: Nestůj, leť, míjej, netrvej, pohni se, běž, prchej, ztrať se! Dne, noci, léto, zimo, mládí, moje léta, léta mého života, uplyňte, zmizte, zanikněte! Prosil tak, modlil se tak k času svého života nějaký člověk, nějaká žena? A já se modlím, uprošuji: Ubíhej, čase života, kývejte se bláznivě, kyvadla vteřin, točte se šíleně, orloje dnů! Vezměte s sebou hladkost mé pleti, hebkost mé pokožky, lesk mých vlasů, svěžest mého ženství! Ať mám již tváře plné vrásek, ať mi zešednou vlasy, ať vyschnou mi prsy, ať zpustne mé tělo, jen ubíhej, čase! Učiňte mne stařenou z mladé ženy, ale pomiňte, dvě nekonečné desítky let, jako byste byly okamžikem . . .

Na konci svého monologu Marta omdlévá a Melichar uprosí ředitele věznice, aby hra směla po přestávce pokračovat pod jeho vedením. Po přestávce se hraje Martin příběh znovu, ale poněkud jinak. Langer sám o tom v textu hry říká: *Hra však nyní má jiný charakter než v prvé polovině. Je nějak syrovější, nenaučená . . .*

Ovšem i text hry je poněkud jiný, neboť Melichar v roli Ludvíka zasahuje, odstraňuje to, co si Marta přibásnila, přikrášlila, zromantizovala — a vkládá do hry scény, o nichž Marta nemohla vědět. Prostě — sehraje to, jak to tenkrát opravdu bylo, protože on sám byl oním Ludvíkem Trenklem, který přišel zmocnit se peněz, o něž Adolf obehrál jeho přítele. To on měl tenkrát onen rozhovor s Martou, v němž jí ovšem lásku nevyznával (i když se do ní zamiloval, ale je to takový chlap, který nedovede své city nosit na trh a rozmělňovat je do krásných slovíček). A proč se tenkrát nepřihlásil, když byla Marta nevinně odsouzena? Vůbec o tom nevěděl, zavřeli ho pro rvačku se strážníky. Když se dostal z vězení, marně se po Martě shánět a žil v přesvědčení, že je s ní všechno v nejlepším pořádku. Toulal se po světě — teď je znovu zavřen, protože se zapletl do rvačky se stávkokazy na stavbě. A až po tolika letech poznal z Martiny hry, co se vlastně tenkrát stalo. Je poctivý člověk, novou hrou všechno vyzná, Marta je nevinna, souzen bude on. Zoufalá Marta dochází k závěru, že vzala na sebe dvacet let vězení pro nic, pro smyšlenku, že ji jednou někdo opravdu miloval. A mládí je pryč, život je pryč — k čemu je jí nyní propuštění, zkrácení trestu o dva roky?

Teď se však do hry vloží herec Kolben, který vycítil pravý stav věcí. Přemlouvá Melichara, aby ještě jednou zahrál svůj příběh, alespoň jeho část — a přesvědčil svou hrou Martu o svých opravdových citech a motivech tehdejšího svého činu. Melichar není žádný herec, nedokáže to. Kolben sám se ujímá jeho role a zahraje v jediném velkém monologu (vlastně v dialogu se svým stínem) to, co se tenkrát skrývalo za Melicharovými slovy, city a myšlenkami, které v něm byly, ale které neuměl vyjádřit. Kolbenovo umění Martu přesvědčí, a když jí ředitel věznice slavnostně oznamuje, že bude propuštěna na svobodu a za zabití Adolfa souzen Melichar, odmítá tuto „milost" a prohlásí celý večer za smyšlenou hru. Ví totiž, že jinak by byl Melichar odsouzen a nesešli by se nikdy, kdežto takto jde ona domů za dva roky a Melichar za dva a půl. Martě se otevřely oči. Pochopila pravou podstatu věcí a událostí svého života, strhává z nich romantický opar snů a pod ním nachází, vlastně začíná objevovat opravdovou krásu, která dává zapomenout i na prožité utrpení. Hra končí:

MARTA: Ale uvidíme se tentokrát brzy. Za dva a půl roku.

MELICHAR: Kde se sejdeme?

MARTA: Počkám na tebe u vrat věznice. Mám ti něco přinést?

MELICHAR: Ne. Nic. Nebo, víš co, přines mi nějakou čepici. Ztratil jsem svou při rvačce na stavbě nebo v nemocnici. Modrou, tu nosím nejradši. *(To si říkají, zatímco je dozorce a dozorkyně odvádějí na různé strany jeviště.)*

Dva motivy nás zaujaly v Langrově hře — a jsme přesvědčeni, že jsou oba živé pro dnešek. Především motiv spravedlnosti, který se vine řadou Langrových děl (například v Periférii: *. . . nic není vznešenějšího nad spravedlnost a jen zvláštní milosti bylo člověku dáno, aby po ní dychtil . . .*). Chápeme Dvaasedmdesátku nejen jako oslavu lidské touhy po spravedlnosti, onoho „dychtění" po ní, ale i jako kritiku administrativního, mechanického přístupu policejních a soudních úředníků k obžalovanému (Martě nevěří, protože její výpověď není pravděpodobná, Melicharovi nevěří, že dostal peníze od poručíka, protože to není obvyklé, pro týž byrokratismus se Melichar nedoví o Martině procesu). Nejostřejším útokem na formální „nesmlouvavou" spravedlnost je ovšem samotný závěr hry — absurdnost situace, kdy Marta musí lhát, aby před touto spravedlností uhájila kousíček lidského štěstí. Langer — jak se nám zdá — tento útok poněkud oslabil charakteristikou ředitele věznice jakožto reprezentanta boje za lidská práva. Chápali jsme tuto postavu jinak, ale to není

F. Langer: Dvaasedmdesátka — M. Vytlačilová (Julča), F. Koller (Adolf)

V roli Melichara V. Hemr. Snímky Pražák

tak důležité, stejně jako jen kritika někdejších policejních úředníků by sotva ospravedlňovala dnešní inscenaci. Chtěli jsme zdůraznit i dnešní nutnost nemechanického, neadministrativního přístupu k otázkám spravedlnosti, kterou vykonává společnost nad svými opravdu či jen zdánlivě provinilými členy, přístupu, který musí vycházet ze všech složitých společenských souvislostí, nesmí ignorovat jevy nepravděpodobné a opomíjet ani zdánlivé maličkosti. Jak jsme se pokoušeli tyto myšlenky zvýraznit, o tom zde psát nechci, protože jsme sotva přišli na něco nového. Ve hře však je vedle motivu spravedlnosti ještě druhý, nesmírně lákavý motiv — motiv umění.

Dvaasedmdesátka řeší otázky umělecké pravdy a formy, působení umění na život. Stejná událost se na jevišti předvádí třikrát, nejprve v přikrášleném zpracování Marty, po druhé v nezkrášlené interpretaci Melicharově (ale on hraje jenom naturalistickou reprodukci skutečnosti, aniž by ji vykládal), po třetí v Kolbenově monologu: až on svým uměním dokáže vyhmátnout smysl Melicharova činu, jeho pravý důvod (odstranění parazita společnosti), až on dokáže také dát citům, které Marta z Melicharova chování nejasně vytušila, uměleckou formu, která srozumitelně odhalí, sdělí vnitřní pravdu člověka. Dvaasedmdesátkou tedy Langer hlásá, že umění má schopnost odhalovat ty složky osobnosti člověka, které si sám neuvědomuje a které nedokáže běžnými vyjadřovacími prostředky sdělit. Dvaasedmdesátka je tedy také oslavou schopnosti umění zasahovat do života, je také hrou o tom, v čem se liší umění od smyšlenky a od syrové skutečnosti. Chci psát o tom, jak jsme se pokusili tyto myšlenky hry sdělit divákům.

Na počátku byla úvaha o současném stavu našeho ochotnického divadla. Známe mnoho ochotnických představení, připomínajících v inscenační poloze Martino přikrášlené psaní. To jsou ony zbytky zastaralého falešného patosu, divadla v uvozovkách, kterému se v jedné písničce Kladivadla říká výstižně „dřevěný divadlo". A známe ještě více inscenací, jimž dosažení míry „jako v životě" je ideálem a jediným kritériem. Typických výrazových prostředků těchto dvou způsobů hraní jsme chtěli využít při realizaci prvních dvou poloh Langrovy hry. Při studiu jsme poznali, že uskutečnit tento nápad lze jen do určité míry, protože se příčí textu. (Víme již, že Langer si výslovně přál, aby vězňové nehráli „ochotnicky" — ach, kéž by opravdu stačilo jen „dlouhé a poctivé zkoušení", aby výsledek byl „neochotnický"!) Kdyby se například herci v první poloze dostali k parodování zastaralého způsobu hraní divadla, posunula by se žánrově celá hra do polohy, která by ohrozila vyznění myšlenek o spravedlnosti. Ale tak docela jsme se původního záměru přece jen nevzdali.

Vyšli jsme z této úvahy: Martinu hru ve vězení zřejmě pomáhal režírovat Kolben, jako jediný zkušený divadelník mezi nimi. První verze hry musí tedy nést pečeť jeho práce. Jakou? Už je to mnoho let, co Kolben oslňoval davy. Dejme tomu, že to s vězeňskými ochotníky secvičil poctivě — ale bude to takové staré, trochu zaprášené divadlo předstírání, plné nařežírovaných přechodů, efektních póz a gest, vznešeného patosu. On sám tak hraje Adolfa (a umí to), ostatní vězeňští ochotníci jej hledí napodobit (ale neumějí to). Jsou mezi nimi ovšem rozdíly. Tak například Dozorce je — jak sám o sobě v textu říká — starý ochotník (ve vězeňském divadle hraje tři drobné role, snažíme se, aby to byla jedna větší šarže než druhá). Představitel druhého Soudce je zase mladý vězeň, který hraje bez ochotnických zkušeností starého soudce. Snaží se ho napodobit převážně zevnějškem a gesty (starý totiž ve hře také vystupuje — jako „divák" — a skutečný divák ho tedy zná) — ale hlavně se ho snaží shodit, zesměšnit, ukázat jeho nelidskost, protože má na něho — jako vězeň — vztek. A stejně komplikované jsou v tomto pojetí všechny ostatní role — jsou to role na druhou, vlastně na třetí: ochotnice Vytlačilová nehraje Julču (což je ve hře služka a někdejší Adolfova milenka), nýbrž vězeňkyni, která ve vězení ochotnicky hraje Julču — a to dvakrát, jednou podle teatrální Kolbenovy režie, v druhé verzi se dostává do situace, kdy zapomene „hrát divadlo" a jedná „jako v životě".

Ludvíka jsme chápali jako pana účetního (je zavřen dejme tomu pro defraudaci, ale o tomhle uvažovat je nesmyslné, protože je to stejně divákovi nesdělitelné), který byl doma v místním ochotnickém spolku prvním milovníkem v operetách (a tohle sdělitelné je, i když jsme se úzkostlivě vyhýbali žánru parodie). Proč jsme právě Ludvíka takto postihli? Protože Melichar musí v druhé verzi nad všechny vyniknout prostou přirozeností své hry, přitom má dialogy, které téměř beze změny opakují některé pasáže Ludvíkovy hry z první verze. Čím nepřirozeněji, nadneseněji, teatrálněji bude hrát Ludvík, tím lepší kontrastní pozici připraví Melicharovi.

Tohle s tím Ludvíkem se nám, myslíme, v inscenaci podařilo. Dokonce po představení přišlo několik diváků, kteří představitele Ludvíka znali z jiných her, a říkali, že tak špatně ho ještě neviděli hrát. Reagovali jsme na to tak, že jsme se v repríze snažili ještě více akcentovat krátké pasáže, v nichž text divákům ukazuje představitele Ludvíka jako účetního. Princip divadla na divadle jsme zdůrazňovali i jinými vnějšími prostředky. Scénu (v její realizaci se nám princip divadla na divadle zrovna nepovedl!) veřejně přestavovali trestanci, jednomu z nich je svěřena v „divadle" také malá role — přestrojí a nalíčí se veřejně před očima diváka apod. Ovšem podstata principu hraní divadla na divadle spočívá jinde — ne v těchto pomocných berličkách. Pokud jde o diváky, musíme říci, že většina lidí pochopila náš záměr, bylo jich dokonce víc, než jsme doufali.

Samozřejmě pro režiséra bylo soustem například aranžmá dvou téměř shodných dialogů, Marty a Ludvíka v první verzi a Marty a Melichara v druhé verzi. Dovolte mi alespoň malou ukázku z těchto dialogů, nejprve z prvního. (Text v závorkách není Langrův, snaží se popsat naši inscenaci.)

MARTA *(schoulena v křesle):* Nepřibližujte se mi!

LUDVÍK: Hezky se nám spolu tančilo. Pochvalovala jste si dnešní večer, a teprve když mě váš muž pozval k vám, začala jste být nepřívětivá. Co máte proti mně? *(Přistoupí k ní)*

MARTA: Jděte pryč, nebo ... *(Z pod podušky vytáhne odhodlaně revolver)*

LUDVÍK *(zastaví se, nastaví hruď přímo proti zbrani, s hraným smutkem):* Koho? Mne nebo sebe?

MARTA: Sebe. *(Ruka s revolverem poklesne do klína)* Nesnesu, aby mne někomu vstrčil do náruče, a na vás jistě viděl ... *(pro vzrušený pláč nedomluví větu)*

LUDVÍK *(poklekne před ní na jedno koleno s mileneckou rutinou):* Tak to myslíte? Viděl, že se mi líbíte, že ano? Ale to neznamená, že bych teď chtěl na vás nějak drze dotírat. *(Poklekne na obě kolena)* Podívejte se na mne, přece nevypadám, jako bych dovedl ublížit ženě. *(Vroucí šepot)* A zvláště ne vám. Vidím, jaké máte smutné oči, a nechtěl bych je udělat ještě smutnější. Dejte sem ten revolver. *(Vezme jí jej energicky z ruky, přehraje se na střed rampy, do publika)* A tím jste se chtěla zastřelit? Vždyť by rána ani nevyšla! Umíte s tím zacházet?

MARTA *(povstane a přistupuje k němu):* Prosím vás, vraťte mi jej. Vím, že ho dnes nebudu potřebovat, ale možná už zítra. *(Sáhne po revolveru, ale Ludvík si jej přehraje do druhé ruky a pak ukryje do kapsy s hrdým výrazem: nedopustím!)* Koupila jsem si jej před čtrnácti dny, protože jsem byla na pokraji zoufalství. Říkám vám to proto, že vám věřím.

LUDVÍK *(pevně se jí podívá do očí):* Mně věříte?

MARTA *(odehrává se od něho vlevo, po chvíli):* Byl jste celý večer ke mně slušný.

LUDVÍK *(jde za ní):* A to stačí? Žádáte od mužů opravdu málo.

MARTA: A přece je mi to vzácné.

F. Koller oslavil v roli Kolbena-Adolfa 35 let práce v žižkovském ochotnickém divadle

LUDVÍK: Jestli hádám dobře, musíte být často přívětivá k lidem, kteří jsou vám odporní. A bojíte se, že některý z nich . . .
MARTA: Ano. Ale u vás je to jiné . . . A proto vám řeknu všechno: Nezůstávejte zde, nepouštějte se s nimi do karet. Odejděte! Jsou to falešní hráči, můj muž také. Oberou vás o všecky peníze.
LUDVÍK *(jako by chtěl odejít, až u východu změní rozhodnutí, odhazuje revolver na pohovku a s falešným tragickým patosem):* A vy jim děláte volavku?
MARTA *(klesá do křesla, hlavu do dlaní):* Ne, ne . . .

Náš záměr je snad z ukázky zřejmý. Obtížnost role Ludvíka spočívá v tom, že herec nikde nesmí sklouznout do parodie, musí však dokonale dokázat, že je doma v „operetních" milenecký manýrách. Marta to má ještě komplikovanější: hraje divadlo stejně jako Ludvík, ale ještě se jí do toho pletou vzpomínky na to, co kdysi zažila — a ovšem i v tomto dialogu hraje brechtovsky hlavně argumenty pro diváka. Svou hrou jako by divákovi stále ukazovala: hle, jak jsem se zamilovala, byla oklamána, nikdy však nezradila atd. Největším problémem při studiu i při představeních bylo hledání správné míry nadsázky, přičemž herci měli spíše tendenci podexponovat než přetáhnout (hlavní roli zde hrál jejich ostych, aby nebyli trapní atd.). Míru nadsázky bylo nutno při představeních citlivě měnit vzhledem ke složení a vnímavosti toho kterého publika. A nyní začátek druhého dialogu:

MARTA *(apaticky sedí v křesle, právě před chvílí poznala ve věznu Melicharovi někdejšího Ludvíka; Melichar ovšem vůbec neodpovídá jejím romantickým představám, Marta už nechce hrát, chce zpátky do své cely)*
MELICHAR: Poslouchejte, paničko, copak máte najednou ze mne strach? Celý večer se vám se mnou dobře tancovalo a teď . . . *(Protože Marta vůbec nereaguje, přistoupí k ní a zřejmě si vymýšlí, co by dále řekl)* A to už znám, že pár, který se dobře shodne při tanci, shodl by se i jinde a vůbec . . . *(Rozpačitá pauza)* Tak spusťte, co máte proti mně?
MARTA *(bez pohnutí)*
MELICHAR *(hlasitěji):* Co máte proti mně? *(Položí jí ruku na rameno, ale Marta se nepohne. Rozhlédne se kolem sebe, pak se k ní nakloní a napovídá jí):* Jděte pryč, nebo . . .
MARTA *(pasivně odříkává podle jeho napovědy):* Jděte pryč, nebo . . .
MELICHAR *(napovídá):* Revolver . . .
MARTA *(s nechutí vytáhne revolver a namíří na něho)*
MELICHAR: Aha, asi vypadám na to, že teď použiju chvíle, kdy je pan manžel pryč. Tak se vám přiznám, že jsem na nic takového nemyslel. — Tak co — mě, nebo sebe?
MARTA: Sebe. Nesnesu, aby mne někomu vstrčil do náruče.
MELICHAR *(posadí se pohodlně vedle ní):* Když je to takové, dejte tu hračku klidně z ruky a promluvme si. Ukažte, vždyť s tím vůbec neumíte zacházet, nemáte ani otevřenou pojistku. Ale slibuju vám, že se vás nedotknu ani koncem prstu. Tak byste mi mohla trochu důvěřovat.
MARTA *(odchází od něho, staví se mechanicky do aranžmá prvního dialogu):* Ano, věřím vám, byl jste ke mně celý večer slušný.
MELICHAR: Žádáte od mužů zatraceně málo.
MARTA: A přece je mi to vzácné. *(Chvíli marně čeká na text, ale Melichar opravdu neví, jak dál, a mírně a pokojně se na ni usmívá, proto Marta pokračuje)* Odejděte! Jsou to falešní hráči, můj muž také. Oberou vás o všecky peníze.
MELICHAR *(překvapeně):* Tak vy jim neděláte volavku?
MARTA *(protože to řekl zcela jinak, než to hrál Ludvík, je vyvedena z konceptu, zapomíná odtud mluvit slova naučené role a začíná jen pravdivě odpovídat na jeho otázky, rozpomínat se na tehdejší své city atd.)*

Obtížnost a složitost tohoto dialogu je veliká. Musí to být tak syrově pravdivé, až to nebude divadlo. Aranžmá je — ve srovnání s „parádním" dialogem Marty a Ludvíka — velice skromné, těch několik málo přechodů musí mít herci dobře zdůvodněných, aby působily naprosto přirozeně, jako celá Melicharova hra. Podstata odlišnosti je však v tom, že v prvním dialogu se hrálo sólově, kdežto nyní jde o vzájemné působení dvou partnerů na sebe. Melichar se dobře pamatuje, jak to tenkrát bylo, vžívá se do toho, jako tenkrát i dnes přesvědčuje Martu — a k tomu ještě chce soudcům ukázat pravdu. Marta se také — byť obtížněji — vžije do situace, ale stále se jí do toho pletou její zromantizované vzpomínky, staré aranžmá, naučený způsob hraní apod. Nejsložitější je jejich vzájemný vztah — Melichar ji měl a má rád, ale ostýchal a ostýchá se to doznat, nehledě k tomu, že tady chce soudcům ukázat čistou pravdu a k žádnému vyznání, polibkům atd. tenkrát nedošlo. Podrobněji v rozsahu článku psát o jejich vztahu nemohu, ani o řadě jiných poznatků, o nesmírně náročné roli Kolbena atd. Jen krátkou poznámku: Příběh se hraje třikrát. Obtížnost se stupňuje. Nejsnadnější je první poloha, daleko nejobtížnější třetí. Hrát Dvaasedmdesátku je mimo jiné velice těžké proto, že místo, které autor těmto třem polohám dává, se naopak zužuje. První poloha má nejvíce textu, třetí je už jen monologem.

Situace divadla na divadle byla pro nás všechny nejen těžkým, ale i neobyčejně svůdným oříškem. Docházeli jsme k překvapivým (pro nás) zjištěním. Tak například jsme chtěli diametrálně odlišit dvojí zavraždění Adolfa. V druhé verzi to má být co nejméně teatrální a co nejpravdivější, co nejpodobnější skutečnému životu. Ta první, nadnesená verze nám nedala tolik práce, zato ta druhá! Promysleli jsme to zavraždění do takových životně pravdivých detailů, že jsme byli sami se svými znalostmi detektivní literatury náramně spokojeni — načež nám diváci shodně řekli, že nám ta scéna vyšla strašně teatrálně! Tak vida, člověk to chce udělat přesně „jako v životě" — a je z toho „tyátr". Pak chce něco udělat „divadelně" — a vyleze z toho sprostý naturalismus. *Chtít* a *udělat* jsou dvě různé věci. Také od nápadu k takové realizaci, která je divákovi srozumitelná, je cesta předlouhá a klopotná. Ale možná, že někde za tím dvacátým klopýtnutím začíná tvořivá práce, při které vám bude horko, i když — objektivně vzato — mrazem budou rudnout uši.

Zklamání (ze sebe) jsme ovšem zažili nemálo. Tak jsme si říkali, jak nám to bude dobré, že známe lecjaké staroochotnické nectnosti při hraní — prostě je přeneseme na jeviště a záměr bude naplněn. Jenže ono je něco jiného *mít* ochotnické nectnosti a něco jiného *hrát* je. Něco jiného neumět jevištně mluvit a hrát, že neumím jevištně mluvit. Prostě — divadlo je věc náramně složitá. Zvláště divadlo na divadle. My jsme tento princip tolik zdůrazňovali — už z důvodů technických. Na naše malá jeviště se nevejde divadlo na divadle, jak je Langer předepsal. Točnu také nemáme. Nezbylo nám; než mít na jevišti jenom „jeviště" — a soudce a jiné „diváky" posadit do normálního hlediště mezi normální diváky. Jenže Langer věděl, proč to napsal tak, jak to napsal. Na velkém jevišti, kde „diváci" sedí a před očima opravdových diváků přihlížejí divadlu na divadle, tam už jejich fyzická přítomnost nedovolí skutečnému divákovi ani na chvíli na základní princip zapomenout. Tohoto výborného pomocníka jsme se z technických důvodů vzdali. Ale nakonec toho nelitujeme. Možná, že jsme si ujasnili leccos, co by nám jinak nenapadlo. JIŘÍ BENEŠ

K. Podhorský (Knize), F. Hemr (Melichar) a G. Urban (Strážník) z žižkovské inscenace Langrovy Dvaasedmdesátky

MALÉ DIVADELNÍ FORMY KDYSI A DNES

Ještě před několika lety málokdo věděl, že ve starobylém pavlačovém domě na Anenském náměstí v Praze se ukrývá divadelní sál. A nikdo nemohl tušit, že se jevišťátko tohoto divadla stane místem, kde skupina mladých nadšených divadelníků-amatérů vytvoří osobitou scénu.

V knize Divadla a divadelní sály v českých krajích nás informuje Alfred Javorin, že v Praze I, Anenské náměstí č. 5 (čp. 209) je divadelní sál, který patří Jednotě katolických tovaryšů. Byl zřízen v letech 1946—47.

Nevím, co hráli katoličtí tovaryši na jevišťátku 5×6 m velikém. A není to ani důležité, protože historie divadla začala 9. prosince 1958 premiérou leporela Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila Kdyby 1000 klarinetů. Za velkého nadšení obecenstva i kritiky se mladí umělci vyslovili novým, neotřelým a osobitým způsobem proti válce a proti všemu, co ničí lidský život. Praha konečně získala to, co tak dlouho postrádala: divadlo malých forem.

Jiřího Suchého a Ivana Vyskočila jsme poznali už dříve. Pamatujete se na text-appealy v Redutě? Tam začínali, spolu s Jiřím Šlitrem, J. R. Pickem a dalšími. V této vinárně se zrodil moderní kabaret na večerech, ve kterých se střídaly písně, džez, moderní poezie, anekdoty i filosofická próza.

Brzy začaly vznikat další malé scény. Ve Smečkách, v sále jen o málo větším než Na zábradlí, zahájil Semafor, v podzemí pasáže Hvězda ožila nová sláva Rokoka.

Čtyři roky — to už je celá historie! Čtyři roky hledání, úspěchů, někdy i klopýtání a proher. Seznamuje nás s nimi Ivan Klimeš v pátém ročníku Knihy o Praze (vydal Orbis) v kapitole Vtip, píseň a gesto mladých pražských divadel. Předchází jí vzpomínková reportáž Josefa Trojana Divadlo mladých ve dvacátých letech. Uvědomujeme si, že malá divadla let šedesátých spojuje s malými scénami let dvacátých mnoho společného: hledání nových cest, tvůrčí odvaha, nadšení, poezie i to, že obě generace tvořili amatéři, zapálení pro divadlo, kteří vyrostli mimo profesionální scény a školní učiliště. M. P.

OCHOTNICKÉ DIVADLO V ZAHRANIČÍ

Dopis z NSR

V Německu přinášely nejrůznější společenské etapy našeho století vždy i velmi rozdílné etapy ochotnického divadla. V letech Výmarské republiky (1918—1933) pracovalo v Německu mnoho organizací. Existovala i silná organizace dělnického divadla, kterou však Hitler okamžitě zakázal. V Třetí říši bylo jen „zglajchšaltované" ochotnické hnutí.

Teprve po válce byla organizacím dělnického divadla v NSR umožněna činnost. Bohužel přitom došlo k různým chybám, takže náš nynější Svaz pro lidové hry a ochotnické divadlo (Verband für Heimat- und Volksbühnenspiele) mohl teprve v roce 1949 mobilizovat své kladné síly. Jelikož jsem jako jednatel svazu bydlel v Bochumu, byl tento svaz nazván Bochumským.

Kromě Bochumského svazu existují ještě ochotnické svazy v Hamburku, Mohuči, Sársku a v západním Berlíně, kde Svaz německých ochotníků (Bund deutscher Volksbühnenspieler) dostal v roce 1951 od americké vojenské vlády licenci, aby se označil jako následovník někdejšího — jediného v době nacismu povoleného — Říšského svazu ochotníků (Reichsbund für Volksbühnenspiele).

Snahy našeho Bochumského svazu o navázání styků se svazy v Hamburku, Sársku a západním Berlíně vedly po třech letech prudkých diskusí v roce 1957 k volnému „pracovnímu sdružení" těchto čtyř svazů. Už v roce 1958 však bonnská místa zakázala západoberlínskému svazu spolupráci s Bochumským pro naše přílišné styky s východem („Ostkontakte"). Ze stejných důvodů vystoupily Hamburk a Sársko; pracovní sdružení tedy od roku 1960 prakticky neexistuje.

Jak ale vznikly naše „východní styky"? Především vůle napomáhat sjednocení Německa nás vedla už v roce 1951 k výměně názorů s ochotníky v NDR. Od roku 1954 mají „Lipsko" (Ústřední poradní sbor NDR) a „Bochum" pevnou pracovní dohodu. Každoročně se na nových poradách znovu vytvářejí pevné obrysy spolupráce, i když jiné podobné dohody na poli lidové umělecké tvořivosti byly už před léty zlikvidovány. Náš Bochumský svaz je odhodlán, přestože jako jediný svaz v NSR nemá finanční subvence, pěstovat tyto „východní styky" i nadále. Přes všechny diskriminace půjde odpovědně svou cestou, jejímž nejvyšším cílem je mír a porozumění mezi národy. Ještě pevněji se začlení síly naší lidové umělecké tvořivosti do řad přátel míru a budou svými prostředky bojovat proti remilitarizaci a proti atomovému vyzbrojování.

Již v roce 1958 vytvořil náš svazový taneční soubor výrazový tanec Milujeme život, který se vyslovil proti atomové smrti; soubor dostal Národní cenu lidové umělecké tvořivosti NDR a zúčastnil se světových festivalů mládeže v Moskvě, ve Vídni a v Helsinkách (zde byl předveden protiválečný tanec Řekněte NE). Náš svazový činoherní soubor nastudoval hru z amerického dělnického prostředí Kde je Lefty; dostal za ni také Národní cenu lidové umělecké tvořivosti NDR. S touto hrou chtěli jsme v roce 1962 hostovat v ČSSR, ale bohužel se tento zájezd neuskutečnil. S hrou B. Brechta Výjimka a pravidlo hostoval náš krajský soubor z Dortmundu v roce 1961 v Anglii. Na našem 9. svazovém sjezdu, který se konal v roce 1960 v městě Mülheim/Ruhr, hrály jak náš svazový soubor, tak i ochotnický soubor z Brandenburgu v NDR scény z Brechtova díla Strach a bída Třetí říše. I po 13. srpnu 1961 trvají naše styky dál, přestože všechna ostatní společenství styky s NDR přerušila.

Pokrokové síly lidové umělecké tvořivosti v Německé spolkové republice se nedají zvrátit ve svém pevném rozhodnutí nasadit všechny své síly pro udržení míru.

Albert Fuck

Polský literární kabaret posledních let

Hybnou silou polského amatérského kabaretu je studující mládež. Proto se nejlepší kabaretní soubory (ale i jednotlivci) objevují právě v universitních městech nebo ve městech s větším počtem vysokých škol. Tak například v Gdaňsku je vysoké technické učení, lékařská fakulta a konzervatoř. Z amatérských kabaretů a skupin byl nejvýraznější kabaret BIMBOM, který existoval v letech 1954—1958. Založili jej dva studenti — Zbyšek Cybulski a Bobiek Kobiera. Program divadla se většinou skládal z pásem jevištních zkratek, ve kterých se užívalo mluveného slova velmi úsporně. Charakteristické pro soubor byly kritické blekauty, mistrovsky interpretované. Ve svých představeních kladli na prvé místo výtvarnou a interpretační složku inscenace. Jejich program charakterizuje tento výňatek:

Na prázdné scéně je pouze náznak hrobu, u kterého stojí truchlící muž. Přichází skupina „oficiálních osobností" ve fracích s cylindry, nesou honosné věnce. Položí je na hrob a ještě než se obrátí, zapomenou na všechnu úctu a se smíchem bezstarostně odcházejí. Stojící muž se za nimi ohlédne, poté vyjme z náprsní kapsy natažený budík a beze slova ho postaví na hrob.

Co ještě říci o kabaretu BIMBOM? Rozpadl se po čtyřech letech, ne snad pro vnitřní rozpory, jako většina souborů u nás. Všichni účinkující skončili totiž studium na gdaňských školách a začali pracovat jako lékaři, inženýři atd. Osm členů však zůstalo divadlu věrno. Pracují dnes jako profesionální herci či autoři a jeden z nich je ve svých 31 letech ředitelem rozhlasového divadelního souboru.

Dalším významným souborem je kabaret CO TO?, jehož členy jsou výhradně výtvarníci. Proto také kladou, podobně jako kdysi kabaret BIMBOM, na první místo výtvarnou stránku představení. Jejich soubor by se dal stručně charakterizovat jako divadlo rukou. Ano, rukou. Ty totiž hrají ve všech jejich poetických inscenacích hlavní roli.

Po celém Polsku je znám varšavský kabaret STS, který pracuje již osm let. Lidé, kteří kabaret založili, studovali všichni polonistiku. To také zpočátku udávalo linii všem jejich představením. Začínali nejprve tzv. „živými novinami". Jejich program se měnil den ze dne — proto snad zpočátku pokulhávala interpretace. Teprve v pozdější době začali interpretační a výtvarné složce představení věnovat zvýšenou pozornost. Poté uskutečnili řadu vtipných kabaretních pásem („skládanek", jak sami říkali) — monology scénky, písničky, což všechno bylo podřízeno jedné ústřední myšlence. V žádném pořadu však nechyběla tzv. „opereta", hudební scénka s ostrým agitačním zaměřením. V tomto druhu oblíbených výstupů odvážně kritizovali zlozvyky a předsudky, které jsou ještě dodnes zakořeněny v myšlení lidí.

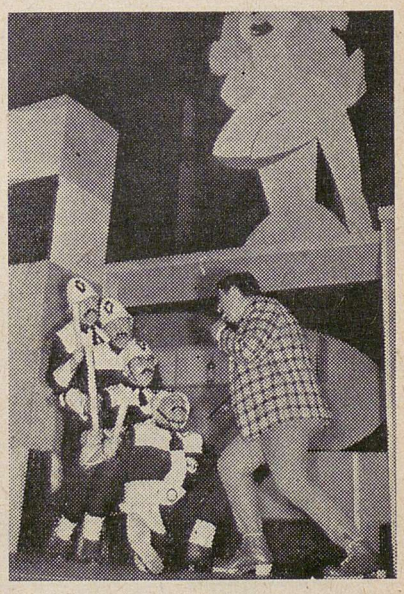
V poslední době uvedl kabaret STS několik originálních představení. Mám konkrétně na mysli pásma Wieża malowana a Obžalovaný. První je pásmo lidové poezie a folklóru. Vystupuje v něm pouze jeden herec (V. Siemjon) a řada lidových loutek. Druhé pásmo je sestaveno z výtahů ze soudních spisů. V. Siemjon a Alina Janowska se zde v první části převtělují do rolí osob, o nichž spisy pojednávají. Škoda, že pásmo řeší specificky polské problémy, které u nás již neznáme (soukromé obchody apod.). Druhá část představení je sestavena z vtipných songů, které by si zasloužily českého překladu.

Dalším zajímavým souborem je kabaret STODOLA. Vznikl v dřevěné dělnické jídelně, která zůstala opuštěná po dokončení stavby varšavského Paláce kultury. Studenti si zde zřídili klub, kde se dvakrát týdně tančí moderní tance a zbývající dni zde účinkuje literární kabaret. Při všech zábavách a programech v klubu si studenti sami pečují o to, aby nebyly podávány alkoholické nápoje.

Programově se kabaret STODOLA ubírá podobnou cestou jako STS, liší se však od něho nižší literární úrovní, ale na druhé straně neobyčejnou úrovní interpretační. V roce 1957 vyvolala známá hra A. Jarryho Král Ubu v provedení tohoto souboru lavinu kritik a polemik po celém Polsku.

Krakov je město studentů a bohémy. To také dává jeho kabaretům zvláštní, osobitý ráz. Nejvýznamnějším činitelem je skupina, která pořádá svá představení ve sklepě Domu kultury, nazývaném PIWNICA KRAVÓWSKA. Jejich program je většinou tvořen improvizací na základní myšlenku, takže představení, o kterém nikdo neví, jak skončí, má ucelený ráz.

Hrst těchto informací jsem pro vás sepsal po zajímavé besedě s polským redaktorem Perlmanem, kterou před časem uspořádalo Polské kulturní středisko v Praze *F. Sion*



Na obrázku vlevo Aristofanovy Žáby (Nové divadlo v Lodži), vpravo scéna z operety J. Miljutina Polibek Juanity v provedení slezské operety v Hlivicích

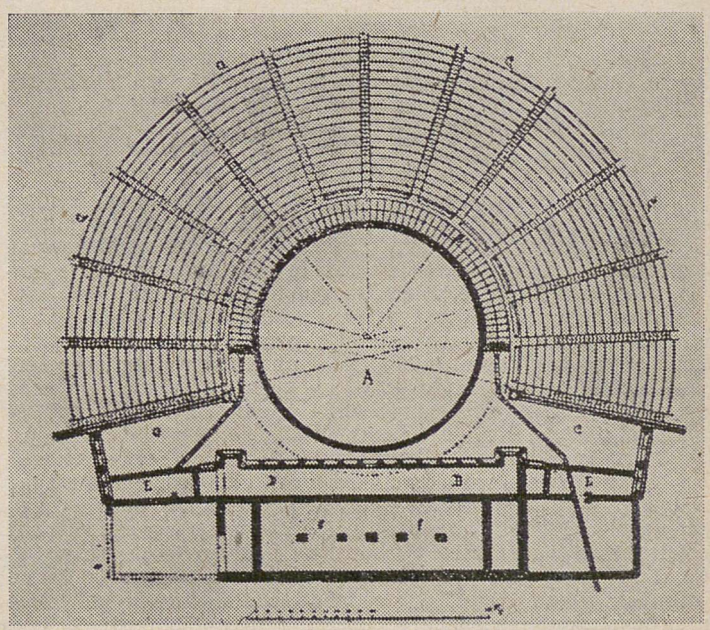
VÝVOJ DIVADELNÍHO PROSTORU 1

Už na začátku první z našich kapitol jsme připomněli, že podstatným znakem, kterým se liší divadlo od ostatních inscenačních forem, je *divadelní prostor;* slíbili jsme jeho vývoji věnovat samostatnou kapitolu.

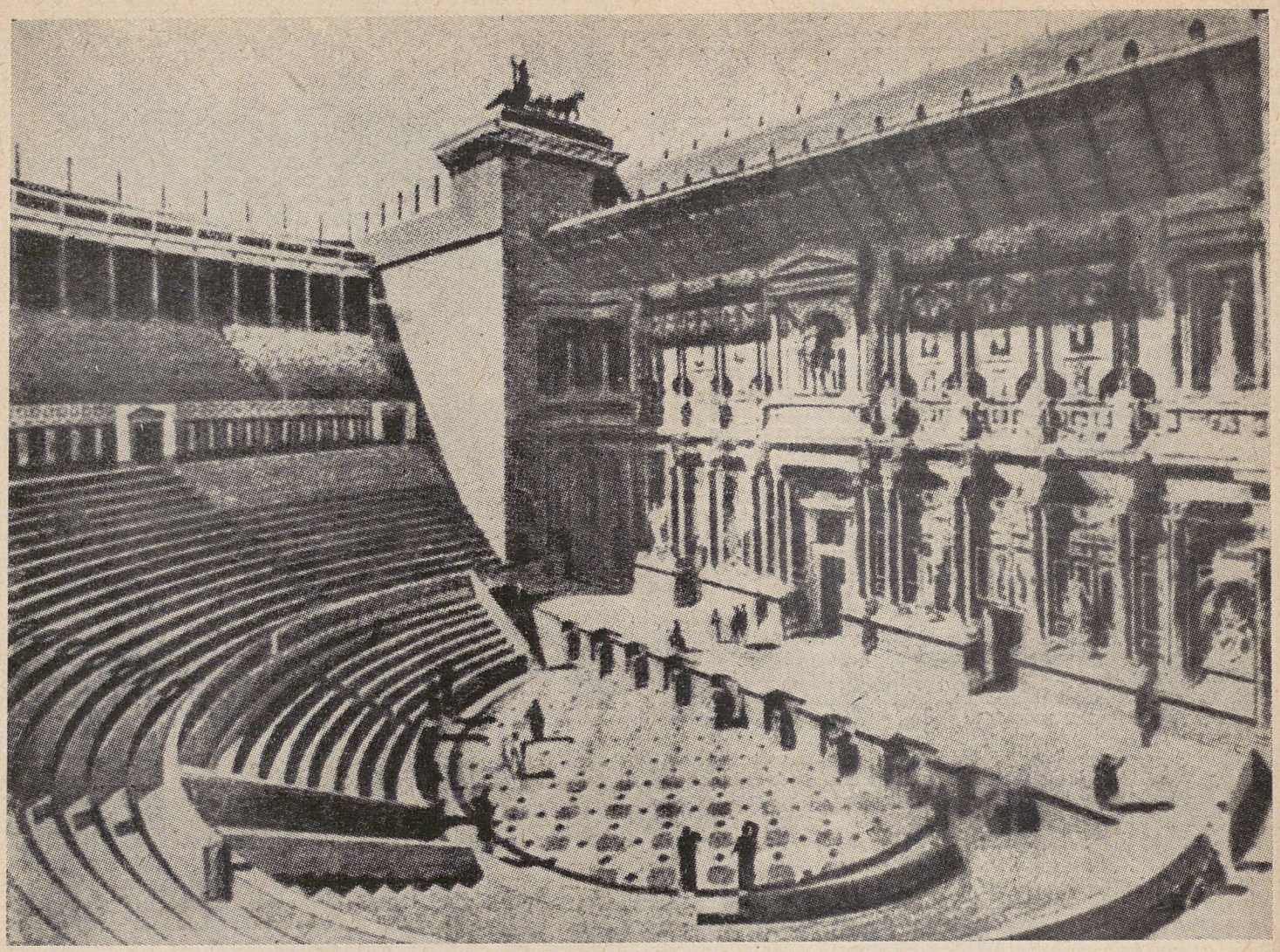
Proč je divadelní prostor tak důležitou složkou divadelního inscenačního umění? Není to jen proto, že se v něm uskutečňuje realizace scénické výpravy, o níž pojednávaly obě naše předchozí kapitoly. Avšak z nezbytných složek divadelní inscenace, kterými jsou dramatický text, herec, divák a divadelní prostor spolu se světlem, je to právě divadelní prostor, který je osou realizace hmotného ztvárnění dramatického díla. Rozumíme jím souhrnně onen v podstatě dvoupólový prostor jeviště, ve kterém dochází nejen k uměleckému ztvárnění dramatického díla hercem, ale v němž zároveň probíhá psychofyzický proces divákovy účasti na něm; podmínkou je, aby oba, herec i divák, byli v tomto divadelním prostoru fyzicky přítomni. Přitom je třeba chápat tento divadelní prostor v plné šíři, jak v podobě volného otevřeného prostoru, tedy v přírodních prostorových podmínkách, tak v prostoru uzavřeném, tedy v podstatě v budově, i když ovšem ne vždy jen divadelní.

Když jsme si takto stanovili charakteristiku divadelního prostoru a jeho vztahu k jednotlivým složkám inscenačního umění, věnujme pozornost vývoji divadelního prostoru od počátku divadla do současnosti. Ze zkušenosti je známo, že nejúčinnější scénické ztvárnění dramatického textu hercem vyžaduje také prostor určitým vhodným způsobem utvářený. Teoreticky lze si představit ke každé jednotlivé inscenaci i zvláštní, specifickým způsobem organizovaný prostor. Ve skutečnosti však — stejně jako lze zevšeobecnit některé charakteristické vlastnosti dramatického textu, hereckého projevu i psychofyziologického jevu vnímání scény u diváka — je možné vytvořit charakteristiku divadelního prostoru, který dává maximální možnosti interpretace různých druhů dramatického díla, vyhovuje nejlépe různým hereckým způsobům jejich tlumočení i všem požadavkům viditelnosti a slyšitelnosti diváka, krátce, je z hlediska inscenačního nejvýhodnější pro co možná největší okruh dramatických předloh. Však také víme z historie, že každé společenské vývojové etapě lidstva odpovídá divadelní prostor určitého druhu, v němž je ztělesněn jednak stav soudobé společnosti a obsažen vzájemný poměr jednotlivých jejích tříd a stav soudobého názoru na architekturu a výtvarné umění, zároveň také zobecněn soudobý inscenační způsob dramatického díla.

Z tohoto hlediska pokusme se tedy načrtnout alespoň v hrubých rysech, jak vypadal vývoj divadelního prostoru především v oblasti Evropy. Pokud jde o celkovou linii vývoje, či lépe řečeno o vzájemný poměr základních druhů prostoru, dá se říci zhruba, že vývoj spěje od prostoru otevřeného k prostoru uzavřenému; má na to vliv celkový pokračující vývoj lidské techniky a civilizace spolu s klimatickými podmínkami. Pokud jde o kolébku evropského divadla, antické Řecko, vytvořil se tam od dob prvního Thespidova pokusu v roce 534 (536) o vystoupení herce se sborem, které může být považováno za vznik divadelního inscenačního umění vůbec, během vývoje řeckého dramatického písemnictví určitý typický inscenační způsob těchto děl, který vedl kromě oněch příčin společenských i k ustálení určitého typu divadelního prostoru, charakteristického pro toto období vývoje starověké společnosti. *Divadelní prostor antického Řecka* je zevně charakterizován velkými divadly (1500—17 000 diváků) jednotlivých řeckých městských států, budovanými pod širým nebem, z nichž se některá částečně dochovala a poskytují dobrou představu i o jeho vnitřním uspořádání. I když se ovšem jednotlivá divadla antického Řecka, vznikající od 6. století zprvu jako dřevěná, později jako kamenná, liší od sebe v uspořádání jednotlivostí, přece je možno stanovit typické znaky starořeckého prostoru. Je to velké tříčtvrtěkruhové hlediště v podobě stupňovitého amfiteátru, obepínajícího střední kruhovou orchestru. Na počátku 6. a v 5. století vyskytuje se uprostřed orchestry místo, označované thymele, snad původně oltář pro oběť Dionysovi před začátkem představení, možná však také pozůstatek onoho vyvýšeného místa, na kterém vystupovali v nejstarších dobách herci, než vzniklo jeviště. Třetí základní částí starořeckého divadelního prostoru bylo vlastní jeviště neboli skena. Tímto slovem označovala se v starořeckém divadle celá jevištní část divadelní budovy, nikoliv jen plocha, na níž vystupoval herec. Tato část se snad vyvinula z nejstaršího stanu na ose orchestry, v němž se herec připravoval na svůj výstup a odkud vycházel. Se snahou zlepšit akustickou a inscenační účinnost výstupu herce došlo k jeho vyvýšení nejprve jen na pódium, jež se zprvu jistě zřizovalo pro každý jednotlivý případ; tato změna navozuje opticky a výtvarně představu oživené reliefní plastiky, která vystřídala prostorovost vjemu herecké postavy, jaká provázela původní akci herci v orchestře. Ve snaze dalšího vyvýšení herecké akce je jistě původ i oné pozdější již zmíněné skeny, sestávající v širším smyslu, kromě takto označené budovy pro šatny herců a chóru, z další stavby, nižší než skena a nazývané proskenion (předskena; zprvu v podobě asi 3 m vysokého pódia, jehož plochá střecha tvořila vlastní obdélné jeviště, kterému se říkalo logeion - řečniště). Na toto vlastní jeviště vedly kromě schodů z orchestry troje dveře v místnosti ve skeně, z nichž hlavní, osové, sloužily nástupu hlavních herců, když se jejich počet zvýšil na tři. Později u větších staveb — zvláště když se počet herců zvětšil i na pět, bývaly z každé strany jedny dveře i v postranních částech skeny. Když pak byl časem v starořeckém divadle zrušen sbor, byla výška proskenia asi taková jako u našeho jeviště. Nesmíme si však myslet, že tento základní typ řeckého divadelního prostoru byl v celé zemi všude stejně vyvinutý a vždy závazný; velká rozdílnost v jednotlivostech, vedoucí k různým obměnám tohoto základního typu, je výsledkem rozdílného inscenačního názoru a odlišných postupů v různých oblastech starého Řecka. Za příklad řeckého divadelního prostoru může dobře posloužit Dionysovo divadlo v Athénách nebo divadlo v Epidauru (viz vyobrazení na poslední straně obálky 1. čísla Ochotnického divadla 1963). Dalším rozvinutím tohoto otevřeného antického divadelního prostoru je *divadelní prostor antického Říma.* Odlišuje se výrazně od řeckého amfiteátru větším sjednocením jednotlivých variant a především půlkruhovým amfiteátrem, inscenačně pak ustálením herecké akce na proskeniu, tvořícím obdélníkové jeviště, za nímž je stálá architektonická stěna, uzavírající jeviště ze tří stran. Z tohoto typu nevybočuje ani tehdy, je-li divadlo



Půdorys divadla s tříčtvrtěkruhovým amfiteátrem, kruhovou orchestrou (A) a obdélníkovým jevištěm (D); v pozadí budova skeny

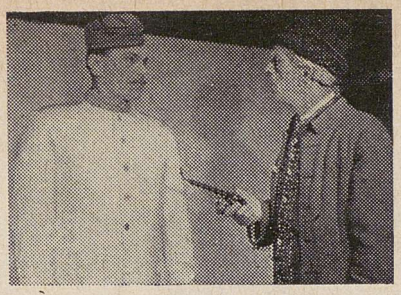


Ideální rekonstrukce antického římského divadla

ve starém Římě občas zakrýváno plachtou; jeho inscenační princip se totiž nemění. Tento pouze v hlavních rysech naznačený vývoj antického divadelního prostoru je provázen posléze předělením orchestry, z níž se stává mělký příkop, oddělující hlediště od jeviště. Toto oddělení jeviště a hlediště je v antickém divadle vyjádřeno také zavedením opony, která však má v té době — podobně jako v době první renesance antiky v 16. století — úkol spíše skrýt překvapující výpravu než působit jako vyslovený inscenační princip v novodobém smyslu, dělící čas a prostor dramatického díla. Tento zhruba tisíc let trvající vývoj se odehrává v společenských podmínkách otrokářské společnosti a doznívá ještě v časné době evropského feudalismu.

V středověkém divadle, spjatém geograficky středověkým univerzalismem, se vyskytuje několik divadelních forem, k nimž patří vždy i určitý typ divadelního prostoru; některé z nich jsou variantami otevřeného prostoru, jiné postupně směřují k prostoru uzavřenému. V uzavřeném prostoru chrámu se rozvíjí *divadlo liturgické,* které je příkladem prostoru bez předělu mezi hercem a divákem; hraje se v kněžišti nebo u postranních oltářů, zatímco ostatní prostor slouží jako hlediště. Používá se však časem také přilehlých prostor, jako schodiště před portály nebo hřbitova; v takových případech se venku uplatňuje improvizace hledištního prostoru, jako jeviště se používá pódia a na něm náznakové scény. Po částečném zesvětštění tohoto liturgického divadla a se snahou církevních orgánů o jeho omezení (koncil trevírský 1227) rozvíjí se hlavně od počátku 13. století v Evropě *tzv. mysteria;* je to provázeno změnou i v divadelním prostoru. Inscenace se v tomto případě uskutečňuje v otevřeném prostoru na pevném jevišti se simultánní dekorací (viz vyobrazení mysterijního jeviště ve Valenciennes z roku 1547 v 1. čísle Ochotnického divadla 1963 nebo plán mysterijní inscenace v Luzernu z roku 1583); diváci buď chodí nebo stojí či sledují představení z oken domů kolem prostranství, kde se představení koná. Kromě tohoto pevného jeviště a nepřesně vymezeného hledištního prostoru vyskytuje se však v některých oblastech Evropy (Anglie, Flandry, Nizozemí) i pevné hlediště v podobě tribun, kolem nichž projíždějí inscenační vozy. Ale existovala u této divadelní formy inscenace i v uzavřeném prostoru škol (1493, Bratislava), v paláci, v klášterním refektáři apod. S úpadkem mysteria zaznamenávají hlubší rozvoj *tzv. morality;* ať náboženské či světské, jejichž divadelní prostor uzavírá obdélné jeviště v podobě obdélného pódia, k němuž přiléhají jednotlivé pokojíky (mansiony), zakryté záclonou a označené obvykle jménem personifikované ctnosti či jiné alegorizované morální vlastnosti, představované hercem, odtud vycházejícím. Tyto morality se hrají na jednoduché scéně, bez vztahu k dekoraci. Zvláštního rozšíření nabyly tyto tendence v *raně renesančním divadle humanistickém,* s postupně sílícími prvky, v nichž se projevuje osobitá, avšak nedostatečná představa antického divadla podle tehdejších vědomostí. Další středověkou divadelní formou jsou koncem 15. a počátkem 16. století *italské karnevalové slavnosti,* jež jsou inscenačně určitou obdobou mysterijních představení, rovněž s použitím alegorických vozů, např. inscenace alegorie „Hold sedmi oběžnic" z roku 1498 od Leonarda da Vinciho. Zpočátku byl součástí těchto inscenací prostor parku, nádvoří nebo čestného dvora feudálního sídla, s jevištěm zpravidla menšího rozsahu, ale technicky dobře vybaveným, nezřídka i s otáčením; později bylo používáno i sálu paláce či feudálního sídla. Typ divadelního prostoru, odpovídající *lidovému divadlu,* je v podstatě prostor otevřený, většinou tržiště, ulice, dvůr hospody, tedy prostor bez zvláštní organizace vztahu prostoru hlediště a jeviště, které je v tomto případě buď stejné úrovně s divákem nebo na pódiu. Ale jsou i případy použití uzavřeného prostoru (sálu) lidovým divadlem. Období otevřeného divadelního prostoru evropského středověku končí v podstatě kolem roku 1500. Další vývoj představuje — až na některé výjimky — vývoj uzavřeného divadelního prostoru. Zahrnuje i období vzniku a vývoje ochotnického divadla v našem slova smyslu a budeme se jím zabývat v příští kapitole.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK



V. Černoušek v roli Lízala

Za Václavem Černouškem

Z okna budovy Branického divadla dívá se nevidomýma očima do tesknného podzimního dne tvář slepého houslisty Mareše z Tylovy Fidlovačky. Jedna z nepřehledné řady divadelních postav Václava Černouška, který dohrál titulní roli nejpodivuhodnějšího dramatu, jímž je lidský život. Z jeho dvaasedmdesáti let daleko největší část věnoval pokorné službě ochotnickému divadlu. Modřanský rodák, vyučený optik, nastoupil své putování za uměním ve svých tovaryšských letech v Dělnickém zpěváckém spolku „Ještěd" v Liberci. Po návratu do Prahy stává se jednou z nejvýraznějších postav devadesátileté historie ochotnického divadelnictví v Braníku. Patřil do prvé řady odvážných budovatelů důstojného branického divadelního stánku, jaký v roce 1925 bez jakékoliv podpory z veřejných prostředků vyrostl z jejich obdivuhodného nadšení a z oběti práce jejich rukou. V. Černoušek v něm našel svůj druhý domov. Stal se nejvěrnějším strážcem jeho hodnot. Na každé částečce jeho zařízení, na každé rekvizitě jeho jeviště zůstalo milenecky starostlivé pohlazení jeho ruky. Necelých čtyřiadvacet hodin před svou dalekou cestou bez návratu vdechoval naposledy ovzduší svého divadla uprostřed hlučné radosti dětských návštěvníků. Den poté následoval jen krutě stručný epilog. To už Smrtkmotřička mu zašeptala poslední nápověď: „Na čele mně vyvstává studený pot. Já snad umírám." Těmito slovy se zasloužilý pražský divadelní ochotník Václav Černoušek rozloučil se světem živých. V. Kasal

Jánošíkovská tradícia stále živá

V marci tohto roku uplynie 250 rokov od smrti legendárneho Jura Jánošíka. Odvisol na šibenici v Liptovskom Mikuláši. Ale ľud naňho nezabudol. Ospieval ho v nespočetných piesňach, namaľoval na skle, jeho postavu vyrezal do dreva, umná ruka vyšívačky vyšila jeho obraz na ľanovom plátne. Stará mať rozprávala vnukom o Jánošíkovi a jeho hôrnych chlapcoch. Témamatika jánošíkovská zaujala básnikov, spisovateľov. Jánošík sa stáva ústrednou postavou viacerých divadelných hier (P. Beblavý, J. Záborský, J. Ponička, M. Rázusová-Martáková, J. Mahen). V tejto sezóne viaceré ochotnícke divadelné súbory hrajú Jánošíka. Jedným z nich je aj Divadelný súbor ZK Slovenských magnezitových závodov v Kalinove, ktorý za réžie Daniela Gallaya nacvičil a zahral Mahenovho Jánošíka. Predstavenie malo taký úspech, že ho museli štyrikrát opakovať a teraz súbor uskutočňuje zájazdy po obciach v okrese Lučenec.

Z Mahenova Jánošíka v provedení ZK Slovenských magnezitových závodů v Kalinově. Foto Jánoš

A. Lukáčová (soubor A. Sládkoviče v Banské Bystrici) v roli Cecilie z Husníka v Aškenazyho C. k. státním ženichovi

Aškenazyho C. k. štátny ženích v Banskej Bystrici

Ochotnícky divadelný súbor Andreja Sládkoviča v Banskej Bystrici sa podujal na náročnú úlohu. Za réžie Juraja Kováča nacvičil Aškenazyho komédiu C. k. štátny ženích. Bola to vlastne celoslovenská premiéra tejto hry, v ktorej autor, hoci alegoricky, ale za to veľmi účinne prenieruje rozličné nešváry nášho súčasného života, ako je pokrytectvo, karierizmus, pochlebovanie, neschopnosť pozrieť sa pravde do očí a verejne ju vysloviť atď. Režisér správne pochopil základnú myšlienku hry aj jej žáner a viedol hercov tak, že bez zbytočného psychologizovania a dramatického prehrávania ľahko a svižne vyhrávali jednotlivé situácie a dôraz kládli predovšetkým na slovo a myšlienku. Treba podotknúť, že mladý režisér Juraj Kováč navštevuje diaľkové školenie režisérov, ktoré poriada Osvetový ústav a toto predstavenie bolo vlastne jeho absolventskou réžiou. Skúšku zložil a bolo by si len želať, aby z tohto školenia vyšlo viac takých režisérov, ktorí budú hľadať a uplatňovať novú režijnú koncepciu v zmysle žánru hry. M. Jančuška

První plody

Jejich kolektiv spatřil světlo světa loni v říjnu. Tvoří jej mladí lidé ze Sobotky, kteří se přihlásili do dlouhodobého semináře uměleckého přednesu. Jedna z jeho tříd zahájila v minulém roce činnost právě v Sobotce. Přednášky o uměleckém přednesu, praktické ukázky i studium recitací — to je těžiště vlastní práce semináře. Mladí lidé, kteří se přihlásili, se zúčastňují semináře do jednoho. Vedle lektorů literatury zajíždí mezi ně Eva Seemanová z Prahy, lektorka uměleckého přednesu a techniky jevištní řeči. Pracuje neobyčejně trpělivě s každým, kdo projevuje alespoň trochu zájmu o umělecký přednes. Osmnáct účastníků založilo nový soubor — Recitační studio Šrámkova domu a má za sebou již první vystoupení: pásmo veršů, věnovaných básníku Sobotecka Fráňu Šrámkovi. STM se zúčastní celovečerním programem, který sestavila jejich učitelka Seemanová. Soubor nezapomíná ani na budoucí posilu — žáky sobotecké ZDŠ. I on má nemalý podíl na tom, že ve všech třídách probíhá dobře nábor do STM. Zdá se tedy, že Šrámkovo recitační studio má o budoucnost postaráno . . . O. Rajman

Čekali jsme víc

Když chtěl Svatopluk Čech nastavit zrcadlo své době a ukázat, v čem spočívá její malost, vymyslel si typickou postavu pana Broučka, obdařenou všemi vlastnostmi měšťáka 19. stol., a poslal ho rovnou do století 15. mezi husity. Petr Zvon, autor hry Tanec nad pláčem, se též nechtěl ztotožnit se svou dobou, která ho urážela sobeckými zájmy a cynismem, ale nenašel již v minulosti dobu, kterou by pro její mravní velikost mohl postavit jako kontrast proti své skutečnosti. Proti světu generálního ředitele Krále, měšťáka první poloviny 20. století, staví čtyři postavy staré šlechtické doby, kterým dovolí, aby vystoupily ze svých obrazů v zámecké galerii a šly se podívat na svět. Jejich očima komentuje tvrdě svou současnost, ale zároveň se v celé hře

M. Vyskočil a A. Koidlová v žižkovské inscenaci Zvonova Tance nad pláčem

vyrovnává s představami o dávných, minulých časech a usvědčuje je nakonec také ze sobeckosti a nelidskosti. A přece tohoto pocitu deziluze se zbavuje při vytváření postav Silvie a Petra, jež mu dovolují věřit, že lidstvo ještě neztratilo lidskou tvář a nepohltila je úplně vlna sobectví. Zvonovi se tak podařilo vyslovit přesvědčení, že pokrok lidstva není možno měřit jen pokrokem techniky, ale pokrokem ve vztazích lidí a v přeměně člověka. Tím se jeho hra blíží k naší současnosti, v tomto směru je třeba se snažit o její výklad, jestliže ji nechceme hrát jako bezzubý anekdotický příběh o tom, jak se několik šlechticů vrátilo na tento svět.

Každý dnešní režisér by si však

měl uvědomit, že hra potřebuje dramaturgickou úpravu, protože jednotlivé scény textu nemají stejnou hodnotu, charaktery nejsou dost vyhraněné a Zvon se často vyjadřuje v nejasných náznacích. Režisér Artur Hrubeš z žižkovského Divadla LUT ve snaze upravit text provedl několik škrtů, které zvyšují tempo hry, ale zároveň zkrátil hru o celý epilog. Pokládal ho asi za nedramatický. Epilog však obsahuje klíč k pochopení mnohých míst hry! Šlechtici tu nejen komentují svou návštěvu v dnešním světě, ale především strhují romantickou slupku ze své doby — v podstatě feudálně nelidské. Protože autor zůstal těmto postavám starého světa mnoho dlužen, znamená škrtnutí epilogu zamlžení hry a porušení určité rovnováhy. Bylo by ji možné obnovit jedině důslednější dramaturgickou úpravou, jež by nespoléhala jen na škrty. K takové úpravě však nedošlo a zmíněná nevyjasněnost se nutně odrazila v představení v hereckých výkonech. Mnohem líp hráli herci, kteří hráli postavy současného světa, někteří se dokonce pokusili o zdařilý výklad postavy. Jinak je to s postavami světa šlechtického. Pouze Máša Hrubešová dokázala zachytit jemnou, až nostalgickou přemýšlivost Silviinu, aniž by upadla do sentimentality. Nemohla však nijak svým výkonem zastřít nedostatky svých spoluherců, kteří byli se svými postavami úplně bezradní. Byla to ilustrace textu, kdy není možno hovořit o vytvoření charakterů. Bylo třeba přistupovat mnohem kritičtěji k textu, provést radikální úpravu, která by ho vyjasnila, a dát tak hercům spolehlivější základnu, na níž by mohli stavět.

I když je nám sympatická snaha souboru ukázat žižkovským divákům málo známou hru, musíme říci, že jsme od režiséra i mladého kolektivu čekali — zvláště po jejich úspěšných inscenacích minulé sezóny — víc.

A. Sekáčová

75 let divadla v Bozkově u Semil

V letošním roce vzpomenou ochotníci v Bozkově u Semil 75. výročí založení místního divadelního souboru. První záznamy o divadle v Bozkově se datují od roku 1755, kdy se hrály hry převážně náboženského charakteru. V pozdějších letech se objevují hry Klicperovy a J. N. Štěpánka. Teprve v květnu 1888 byla založena „Čtenářskoochotnická jednota Tyl", která později pokračovala jako „Dramatický odbor Sokola". Za celou dobu svého trvání uvedl soubor na 460 her. Mezi běžným repertoárem nechybějí hry Tylovy, Jiráskovy, Stroupežnického a jiných význačných českých autorů. Členové souboru se v minulosti nezalekli ani tak náročných her, jako jsou Smrt matky Jugovičů, Salome, Plukovník Švec. V osudných letech osmatřicátých zaznívají z místního jeviště hry Čapkovy — Bílá nemoc a Matka. V poválečné době pouštějí se ochotníci i do děl světových klasiků, Schillera, Musseta, Gogola a Molièra. Z posledních inscenací dnešního souboru Osvětové besedy připomínáme Ostrov Afrodity. Jen ten, kdo zná obtížnou divadelní práci na vesnici, umí si představit, co je za těmi lety skryto lásky k umění a nadšení, co námahy, vypětí, zklamání i vítězství, ale nejvíce pocitu vnitřního uspokojení v radosti ze záslužné práce.

V. O.

V okrese Žďár nad Sázavou vyvinuli příkladnou energii při získávání dramaturgických plánů. V obvodu OD Žďár získali 32, v obvodu Bystřice n. P. 15 a Velká Bíteš 8. Znají tedy celkem plány 55 souborů a kroužků. V samotném okresním městě je velmi aktivní mládežnický soubor, ale dospělí nehrají. Proč?

•

Známý filmový herec Eduard Cupák spolupracoval se souborem ve Sluhách na okrese Praha-východ. Zahrál si v jeho inscenaci Šrámkova Léta.

•

STUDIA VÝCHODOČESKÉHO KRAJE se mají čile k světu. Divadelní studia v Hradci Králové a v Pardubicích již vešla do druhého ročníku, navíc zahájilo studio malých forem a studio scénografické. Mezi lektory najdeme dr. M. Obsta, J. Císaře, inž. M. Kouřila, K. Bubeníka, J. Drobnou, H. Domese, R. Mihulu a další.

•

LIBERECKÉ STUDIO při divadle F. X. Šaldy zahájilo činnost v prosinci loňského roku. Zájemců bylo 55, po přijímacích zkouškách uspělo 29 přihlášených.

•

JIHOMORAVŠTÍ OCHOTNÍCI jsou v plné práci, jak vysvítá ze zprávy OPS-d ze Znojma. V repertoáru se však stále ještě vyskytují Babička je formát a Když ptáčka lapají hned vedle Měsíce nad řekou, Příliš štědrého večera, Je libo cigaretu? — Neuspokojivému stavu v oblasti dětského divadla chce poradní sbor čelit prací samostatné sekce za předsednictví M. Šebely.

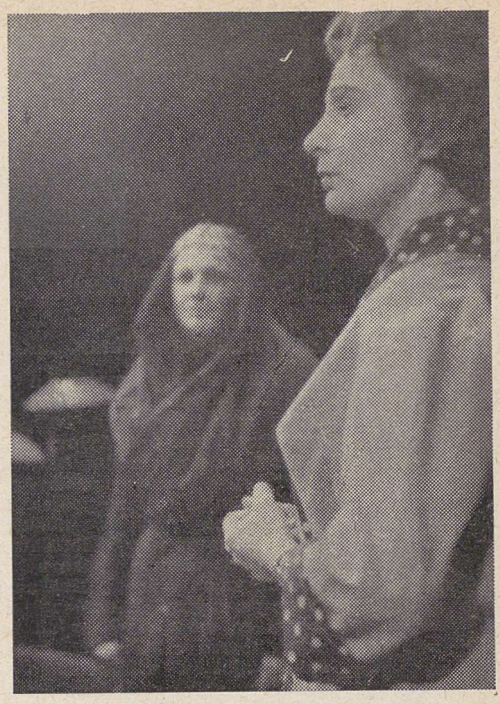
•

Rozvíjet zájem mladých lidí o umění, pěstovat v nich estetické cítění a správný vztah k uměleckému dílu — to jsou hlavní úkoly, které si vytkło HODONÍNSKÉ STUDIO MLADÝCH při Závodním klubu Naftových dolů. Studio vede okresní poradní sbor a jeho lektorská skupina.

•

30. března by se byl dožil šedesátky Frank Tetauer, člověk, který věnoval svůj život českému divadlu a měl krásný vztah k ochotnickému hnutí.

V opatovické inscenaci Burianovy dramatizace Švejka hraje titulní roli R. Menzel



Jak dál v Havlíčkově Brodě?

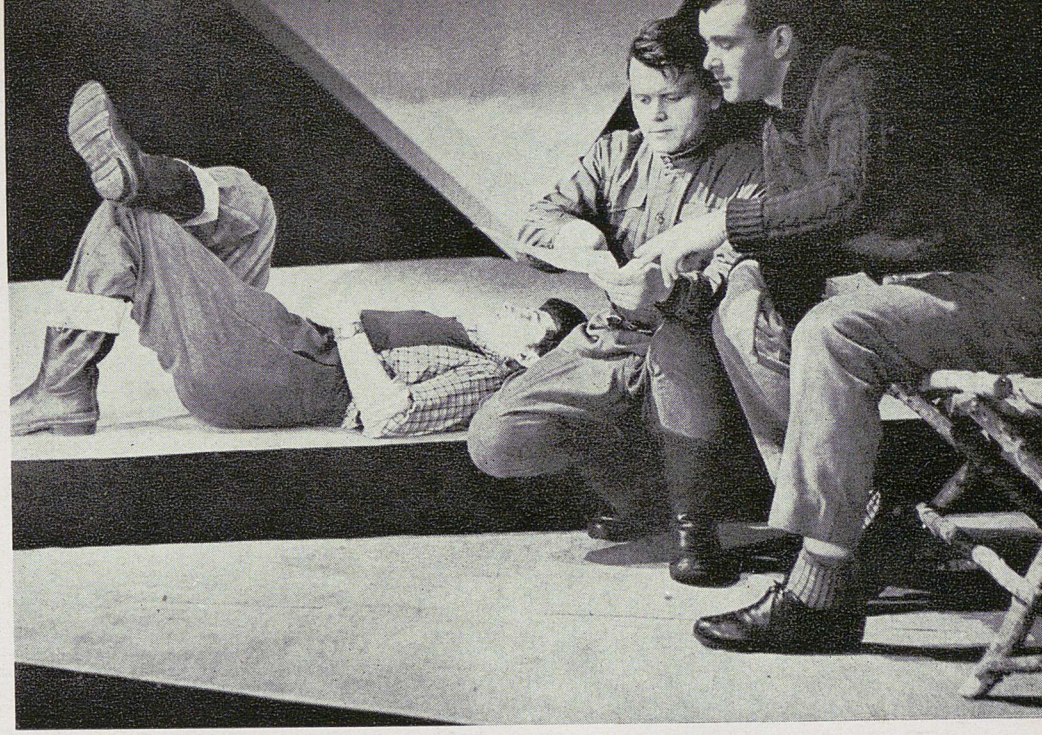
Ochotníci v Havlíčkově Brodě již čtyři roky obnovují činnost v jednotném městském souboru. Nechtějí zůstat nic dlužni téměř stodvacetileté tradici ochotnického divadla, kterou ve městě budoval sám Karel Havlíček Borovský. Poctivých lidových divadelníků je v jejich řadách dostatek a nechybějí ani mladí zájemci, takže při svém elánu by měli předpoklady toto předsevzetí naplnit.

Dnešní soubor pracuje však bohužel bez dramaturgické linie, bez pevnějšího organizačního i uměleckého vedení, neplánovitě a nesystematicky. Několik režisérů — zkušenějších i méně zkušených — namátkově vybírá hry (z doby minulé například: Kauce, Cesty žen, Dalskabáty, Krutá maska, Třetí sestra, Husaři, Úklady a láska) a se střídavými úspěchy je inscenuje. A tak soubor nežije jako ochotnický kolektiv, lidé v něm nerostou, mladým se nedostává potřebné výchovy.

Před časem inscenoval Antonín Cikhart, svěží šestasedmdesátník, s jehož jménem je spjato mnoho let brodského ochotnického divadla, hru Alexise Parnise Ostrov Afrodity. Představení jako celek bylo příjemným překvapením relativně dobrou úrovní jevištní kultury a zejména péčí o jevištní řeč i scénou Jaroslava Čapka. Hra, sama o sobě chudá na dramatické akce (o nichž se v ní spíše mluví!), potřebovala však v inscenaci větší vyhrocení konfliktu obou matek a ostřejší vymezení vztahů postav i jejich charakteristik. Nebylo to zřejmě v silách jednotlivých herců. Velmi zdařilá Kirjakulisová A. Sommerové potřebovala mít v Pattersonové silnější partnerku (Zd. Kubátové chyběla pravá tvář anglické kolonizátorky). Plné srozumitelnosti postrádaly vztahy Kitty (L. Honzová)—Owens (J. Vicari) a Kitty—Kitts (J. Cikhart), což padá spíš na vrub oběma mužským představitelům, naproti tomu dobrý příklad vidím v prostém, lidsky přímém poměru Vicky H. Brüknerové k Davisovi (L. Vrána). Závažnými nedostatky, konec konců ideovými, trpěly charakteristiky Edwarda Wilsona (dr. Leníček) a Anastasise (J. Vybíral).

Inscenace Ostrova Afrodity, z níž je náš snímek, byla první prací ochotníků pod hlavičkou Divadelního studia při OD. V souvislosti s touto skutečností považuji za nutné připomenout nedostatky v práci tohoto zřizovatele, jimiž ochotníci v Havlíčkově Brodě trpí. Studio nemůže a nebude plnit své poslání a ochotnické divadlo ve městě vůbec bude živořit do té doby, dokud nebude mít uzpůsobeny jevištní a studijní podmínky, dokud se nesetká s pozorností a větší snahou o pomoc ze strany zřizovatele. Dnešní živelná práce nemůže vést k zvyšování úrovně členů souboru a tím ani k většímu zájmu veřejnosti o představení a konec konců k tomu, aby havlíčkobrodské Divadelní studio plnilo své společenské poslání.

J. Valchář

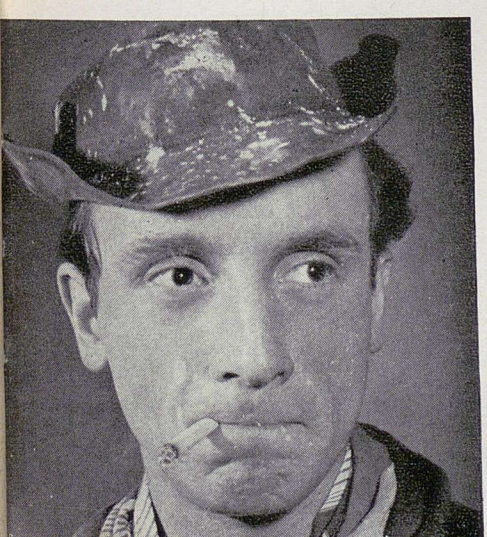


Z Arbuzovovy Irkutské historie v provedení Jihomoravského divadla ve Znojmě: Lapčenko (M. Šebela), Rodik (J. Havelka) a Denis (V. Balcar); na snímku vlevo F. Roupec jako Chór

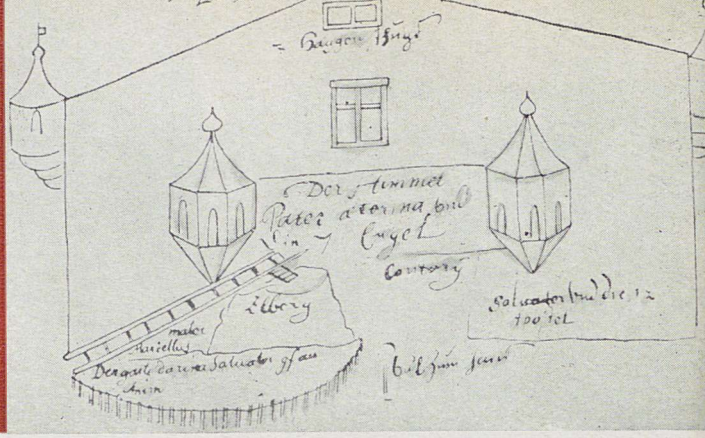
V. Bezděk (Petr), J. Kůrka (Básník) a M. Hrubešová (Silvie) v komedii Petra Zvona Tanec nad pláčem

J. Podivín a L. Malec v Dobričaninově komedii Společný byt. Foto Weiss

L. Malec (Dynamo Spoje Žižkov) v roli zedníka z Dobričaninova Společného bytu



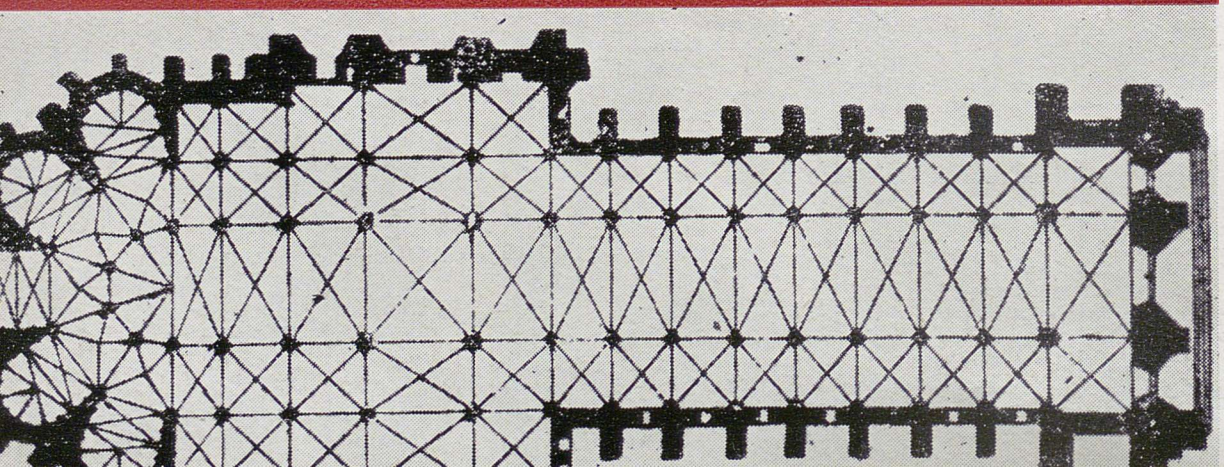
M. Hrubešová (Silvie) a A. Panýrková (Adéla) ze Zvonovy komedie Tanec nad pláčem v provedení žižkovského Divadla LUT



Vlevo divadlo moralit s mansiony z doby kolem roku 1500, vpravo scénický návrh na část jeviště středověkého mysterijního představení v Luzernu z roku 1583 s inscenačními poznámkami (uprostřed mezi arkýři nebe, vlevo Olivetská hora, ještě doleji zahrada, v níž došlo ke scéně zajetí atd.)

Divadelní prostor středověkého mysteria v Lyoně

MALÉ SCÉNOGRAFICKÉ KAPITOLY



Divadelní prostor gotických náboženských her: půdorys katedrály v Rouenu