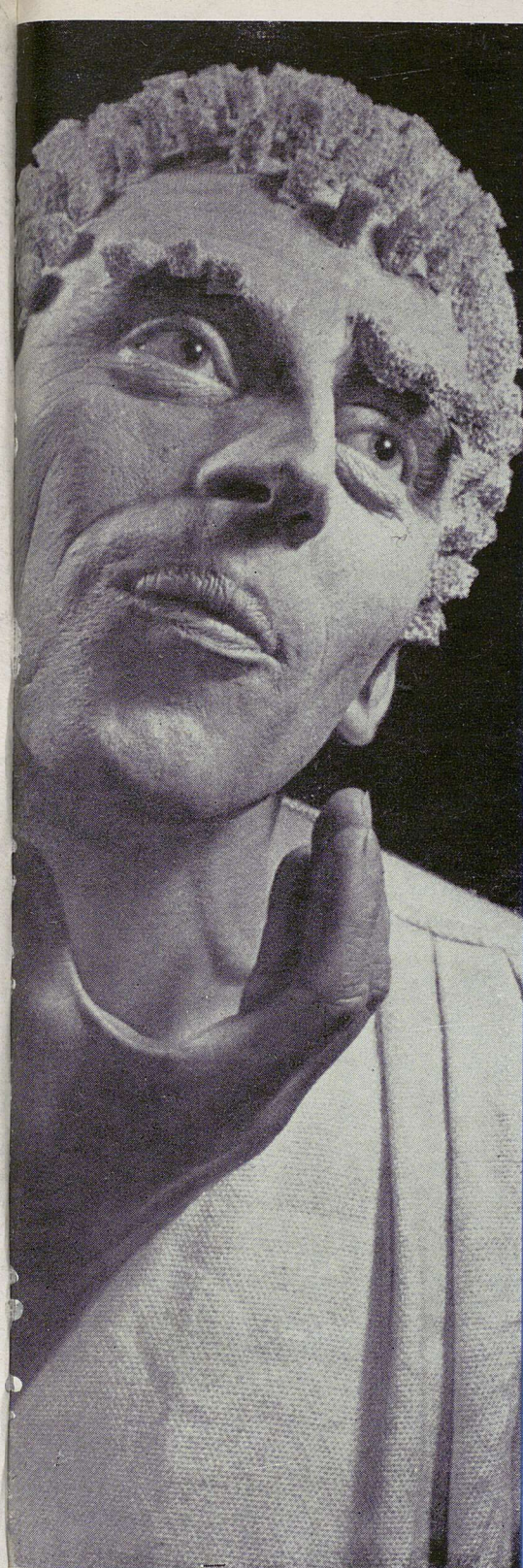




Ochotnické



divadlo

ROČNÍK IX | 1963
ČÍSLO 12





Koubkovy snímky z rakovnické inscenace Shakespearova *Snu noci svatojánské*

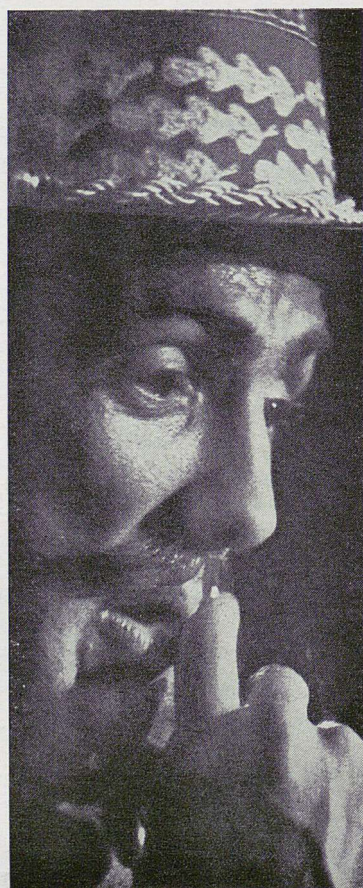
Z OBSAHU

Josef Vavříčka: O nový smysl STMP	265
Vladimír Hindrák: Proč krajská osvětová střediska?	267
Valeria Sochorovská: O těch nepochopitelných věcech v ochotnickém repertoáru	269
Jan Votruba: Mládež, současnost a malé jevištní formy	270
Alena Urbanová: Dva vítané přínosy naší dramaturgie	273
Emanuel Janský: Proč hrát?	275
František Sion: Hrát? Ano, ale dobře!	276
Vladimír Justl: Umělecký přednes dnes - III.	278
Pavel Vavruch: Filmaři nejsou daleko	280
Na 5 minut s Darkem Vostřelem	282
Pavel Hora: Neradostné poznámky ke scénografii 33. Jiráskova Hronova	283
Jaroslav Vedral: Rakovnická rovnice	286
Pavel Bošek: Křivoklátské léto	287

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 12, prosinec 1963 — Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek — Redakční kruh: Cyril Bláha, Bohuš Círnus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, dr. Miloslav Jurák, dr. Zdeněk Kokta, Ladislav Lhota, Valeria Sochorovská, Jaroslav Sindelář, Jiří Valenta, Vladimír Semrád, Marie Votavová — Grafická úprava: Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054 — Tiskne Knihtisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, odd. vývozu tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem října, vyšlo v prosinci 1963.

F-07*30681



DIVADELNÍ FOTOGRAFIE OLDŘICHA PERNICI

Snímky jsou z čs. premiéry hry Jeana Anouilha Valčík toreadorů, kterou uvedlo brněnské Divadlo bratří Mrštíků v říjnu t. r. Vybral jsem snímky, charakterizující ústřední postavu hry, generála ve výslužbě, chronického slabocha, nerozhodného při svých činech (hraje ho L. Lakomý). Omezil jsem se tedy na polocelek a detail. Snažil jsem se co nejprostším způsobem ztvárnit postavu tak, jak na mne působila. Mojí hlavní zásadou při fotografování je nechat se hrou strhnout, prožívat ji s herci. Pokud to kvalita hry a hereckého provedení dovede ve mně vyvolat, je jistota pořízení dobrého snímku vždycky větší. Mojí další zásadou je fotografovat tak, aby o mně herci nevěděli, což mi umožňuje práce s objektivem s delší ohniskovou vzdáleností. Má to ovšem též svou stinnou stránku — práce s kratšími časy nutí využívat citlivosti filmu do krajnosti a tím i zvětšení zrna. Nepovažuji to však za závadu. Dostávám tak snímky přirozené, bez nucených náhravek, snímky, které vytvořila sama inscenace.



Pernicův snímek z brněnské premiéry Anouilhova Valčíku toreadorů

NEDOSTATKEM mnoha soutěží lidové umělecké tvořivosti bývala nejednotnost a roztržitost, vyplývající z úsilí jednotlivých vyhlášovatelů vést a organizovat soutěž jen po své linii, dávat jí jakýsi stavovský charakter. Také letošní ročník Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících jasně a jednoznačně zdůrazňuje jednotu. Vyhlášovatelé se staly společně MŠK, ÚRO a ŮV ČSM. Toto společenství nemá být jen formální. Zúčastnění partneři se mají společně a rovným dílem podílet na metodické péči, organizaci i rozpočtu se stejnou odpovědností a se stejným zájmem o výsledek soutěže.

Letošní ročník vyhověl i volání po změně názvu soutěže. Název STM nevyjadřoval podle některých názorů potřebnou a dost širokou základnu pro soustředění zájmů všech účastníků, zejména starších, kteří se ironicky nazývali soutěžícími důchodci. Název letošního ročníku se pokouší tento nedostatek odstranit a zahrnuje do své sféry každého a všechno, co se pod názvem LUT děje a koná, všechno, co tvůrčího kdekoliv v amatérské oblasti vzniká. STMP chce obsáhnout a rozšířit ten velký počet nadaných lidí bez rozdílu věku a povolání, kteří mají rádi umění, dovedou je vnímat, chápat, zažít a hlavně si upřímně přejí sami se aktivně podílet na tvůrčím uměleckém procesu, pokoušejí se sami nejrozmanitějšími uměleckými formami vyslovovat. Chápu tedy lidovou uměleckou tvořivost jako prostředek a výraz tvořivé touhy něco říci,

O NOVÝ SMYSL STMP

z něčeho se vyznat, pro něco se angažovat, a v oné touze po společenské potřebnosti a angažovanosti, ve využívání svého talentu pro něco, co není úzce osobní a zahleděno jen do sebe, vidím samu podstatu lidové umělecké tvořivosti.

V článku komentujícím poslední Jiráskův Hronov v Divadelních novinách dotýká se hnacího motoru lidové umělecké tvořivosti J. Dewetter v tomto smyslu: Abychom se mohli scházet, budeme něco dělat, hrát kuželky, pěstovat psy nebo holuby, rybařit nebo hrát divadlo. To raději, protože je to větší paráda a je to ušlechtilé. — J. Dewetter je toho názoru, že takto smysl LUT chápou mnozí ochotníci.

Podle mých zkušeností tomu tak není. Lidé, kteří denně 8 hodin pracují (na směny) a další 2 až 3 hodiny dojíždějí do zaměstnání, nepotřebují práci v amatérských kroužcích proto, aby se mohli jen scházet a něco „parádního“ dělat. Kdyby je k tomu nevedla právě ona touha něčemu prospět, něco zlepšit, uměli by svého vzácného volného času využít jinak,

třeba u televize nebo jinde, kde by to bylo pohodlnější. — A ona touha něčemu prospět, něco zlepšit?

V témže čísle Divadelních novin se zpovídal Aleš Fuchs z diváckého zážitku na filmu Cabiriiny noci, promítaném ve Vršovcích. V místech, kde je Cabirie krutě ponižována a urážena ve svém lidství, ozýval se z řad mladých diváků v kostkovaných košilích a pestrých svetrech obrovský smích, hýkání, napodobování hlasů všech opeřenců a sprosté pokřikování. Fuchs se vyznává, že ho v té chvíli popadla lítost, vztek i touha těm mladencům napráskat. Myslím si, že při líčení této příhody byl Fuchs daleko blíže otázkám smyslu a společenské potřeby lidové umělecké tvořivosti, i když o těchto problémech vůbec nehodlal psát, než Dewetter svými poznámkami kolem Hronova.

Jde totiž v podstatě o vztahy mezi lidmi a o to, jak dělat lidi lepšími, o čemž jsou představy různé. Jedna soudružka nám vyprávěla, jak se stala svědkem rvačky mezi dvěma mladými hochy

z internátu. Ten silnější doslova ubíjel toho druhého — a lhostejně tomu přihlíželo na 30 mužů, kteří tu čekali na autobus. Zasáhli až příslušníci VB a poraženého odvezli do nemocnice. Soudružka, která nám příběh vyprávěla, si prý v tu chvíli přála, aby uměla psát, aby uměla svému protestu proti netečnosti lidí dát takovou formu, že by musela lidmi zaťást. A co když lidová umělecká tvořivost začíná právě tady?

Ponechává se na vůli okresům, obvodům i místům, jakým způsobem budou STMP organizovat. Zda formou soutěžních kol, přehlídek, dnů lidové tvořivosti nebo jinými soutěžními či přehlídkovými formami. Tedy nejen náplň soutěžních vystoupení, ale i organizační práce v STMP by měla mít tvůrčí charakter.

Hlavním smyslem soutěže není známkování souborů, ale celoroční péče o ně. Proto je těžiště v základních kolech. Nemělo by být jediné školy, obce, města, učňovského domova, kde by nebylo základní kolo organizováno. Zkušenosti ukázaly, že formy organizace základního kola mohou být velmi různé: hrátky mládeže, setkání mladých talentů, vystoupení na výročních schůzích ROH, JZD, při oslavách, na besídkách, střediskových přehlídkách, hovorech s občany, v závodech soutěžení mezi jednotlivými dílnami, na kulturním matiné, dnech nebo večerech tvořivosti atp. Nedostatkem loňského ročníku byla malá účast vesnické mládeže. Základní kola, k jejichž organizaci se mohou spojit i dvě tři vesnice, která však mohou být uspořádána i na malé vesnici, měla by tento nedostatek odstranit. Chápu základní kola jako první průzkum uměleckých zájmů mladých lidí a možnosti jejich vývoje. Má ovšem smysl jenom tehdy, když se s objevenými talenty pracuje dál, když se tedy nechápu základní kola jako jednorázová akce.

STMP nemá ani letos kategorie a je rozdělena pouze na část dětskou a část dospělých. Poněvadž je napřesrok 15. výročí založení pionýrské organizace, připravují se krajské i ústřední přehlídky dětské tvořivosti. To znamená, že nebude stačit přenechat péči o dětskou část jenom příslušné komisi, ale že je zapotřebí věnovat jí patřičné místo v plánech všech partnerů.

Základem soutěže je dobrá organizační příprava. Naše loňské zkušenosti z Východočeského kraje to potvrdily velmi výrazně. Kdyby byla na všech okresech dobrá organizační příprava, nebylo by možné, aby se v jednom okrese přihlásilo do soutěže 22 souborů malých jevištních forem, v jiném pouze 3, aby se hrátky mládeže konaly v některém středisku pravidelně každých 14 dní za účasti 200 osob a v jiných okresech se vůbec nemohly konat, aby se na jednom okrese pro nezáměr diváků vůbec nemohlo uspořádat okresní kolo divadelních souborů a jinde aby bylo navštíveno pět tisíc návštěvníků. Vždyť ve všech okresech mají lidé televizi, dojíždějí do práce, mají směny. Všude jsou poměrně stejné podmínky, ne však stejně účelná propagace a stejně dobrá organizace soutěže.

Jak si organizaci STMP konkrétně představujeme:

1. Ustavit okresní soutěžní komise. Vytvořit soutěžní střediska a v každém ustavit střediskovou soutěžní komisi. Loňské zkušenosti ukázaly, že zdárný výsledek byl na okresech přímo úměrný počtu a aktivitě středisek.

2. Svolat aktiv, provést na něm zhodnocení uplynulého ročníku a poskytnout informace o organizaci nové soutěže.



Divadlo železničářů v Brně uvádí Langrovu detektivku Případ malíře Günthera. Na Pernicově snímku v roli Moniky M. Škárová, v roli Anny M. Dračková

3. Provádět nábor (dopisy, osobními návštěvami, přihláškami, rozhlasem, uspořádáním propagačních výloh apod.).

4. Připravit a uspořádat základní kola ve všech vhodných místech, ve školách, závodech, obcích.

5. Připravit středisková kola, do nichž se provádí výběr v první síti soutěže — v základních kolech.

6. Okresní kola budou výsledkem střediskových kol a současně předstupněm oblastních a krajských přehlídek. V oborech amatérského divadla doporučujeme skončit okresní kola do konce března 1964.

7. Uspořádat v jakémkoli termínu okresní přehlídky nebo dny lidové umělecké tvořivosti. Loni se osvědčilo jejich spojení s květnovými oslavami. Důležité bude, aby to byly ukázky toho nejpodněnějšího, co se v soutěži objevilo.

8. Krajské přehlídky jsou ve slovesné části plánovány na květen a červen. U některých oborů (divadlo, loutky, malá jevištní forma) budou uspořádány oblastní přehlídky pro vybrané soubory z jednotlivých okresů a pro výběr na krajskou přehlídku. (Poznámka redakce: Krajský pracovní sbor pro divadlo Východočeského kraje doporučil na své poslední schůzi krajské soutěžní komisi STMP uspořádat od 26. 4. do 8. 5. dvě oblastní divadelní přehlídky, od 4. do 11. 4. dvě oblastní přehlídky pro malé jevištní formy a mezikrajskou divadelní přehlídku Východočeského a Severočeského kraje v Jablonci n. N.)

Při zajišťování STMP mají velké úkoly okresní poradní sbory. Zařadí soutěž do svých plánů ve formě konkrétních úkolů pro jednotlivé členy a jednotlivá soutěžní období. Návštěvami v souborech a kroužcích, pořádáním seminářů a vydáváním metodických materiálů či soutěž-

ních zpravodajů pomohou při náboru a vytváření dramaturgických plánů.

Přípravu a organizaci základních kursů by měly poradní sbory využít pro STMP. Např. v okrese Trutnov pořádají základní kursy pro divadelní soubory ve čtyřech střediscích asi pro 70 účastníků. To je přece znamenitá příležitost k propagaci soutěže. A nejde ovšem jen o propagaci, ale o sledování účastníků školení v jejich celoroční činnosti, které je jak v duchu tohoto školení, tak v duchu STMP.

Z celé řady dalších úkolů poradních sborů (péče o poroty, pomoc při organizaci základních kol) bych rád doporučil ještě jeden — vytvořit instruktorské sbory pro jednotlivá soutěžní střediska. V každém středisku by měl být jeden instruktor pro každý soutěžní obor. Kde se to podaří, bude to mít velké výhody: členové střediskových instruktorských sborů získají ve své malé oblasti přehled o všech soutěžících, budou s nimi ve stálém styku a poznají i možnosti zakládání nových kolektivů v některých místech svého střediska. Střediskový instruktorský sbor by tvořil současně střediskovou porotu pro základní kola. Instruktory by pak přenášeli zkušenosti z průběhu soutěže do okresních poradních sborů.

Je zřejmé, že všechny tyto úkoly vyplývají z přirozené a někde už z tradiční (v dobrém smyslu slova) náplně práce okresních poradních sborů. Významný rozdíl je v tom, že jednotlivé úkoly jsou zde více konkretizovány a celá práce by měla být podpořena společným úsilím všech složek našeho veřejného života. Tím se také dostává činnosti našich poradních sborů většího a širšího společenského významu. Bylo by prospěšné této příležitosti využít pro vznešený cíl: pro výchovu lidí uměním a k umění.

JOSEF VAVŘIČKA

Tuto otázku si kladou mnozí osvětoví pracovníci v osvětových domech, na odbozech školství a kultury, ale i dobrovolní osvětoví pracovníci, členové souborů a kroužků, aktivisté, prostě všichni, kterým záleží na rozvoji kulturní a osvětové práce. A mezi nimi pochopitelně i početná obec našich ochotníků. Mezi nezasevěnými převládá názor, že krajská osvětová střediska jsou prostě pod jiným jménem bývalé krajské osvětové domy a že se jejich zřízením pouze mlčky přiznává a napravuje nedomyšlený krok z roku 1960, kdy byly krajské osvětové domy zrušeny.

Tak jednoduché to však není. Krajská osvětová střediska nejsou návratem do minulosti. Jde o zařízení kvalitativně odlišná, která se od krajských osvětových domů liší v náplni práce, jejich metodách i v rozsahu činnosti. Není bez užitku si tyto rozdíly uvědomit. Bývalé krajské osvětové domy byly především snůškou nejrozmanitějších funkcí a agend. Byly nejen krajským střediskem metodické a poradenské péče ve vzdělávací činnosti a v oblasti lidové umělecké tvorivosti, ale plnily nejednou obdobnou funkci též v okrese, podílely se přímo na organizaci kulturních a společenských akcí v krajském městě (koncertů, estrád, kursů), měly vlastní soubory a zájmové kroužky atd., ale jejich součástí byla navíc i krajská jednatelství koncertů a estrád, krajská nakladatelství, podniky lidové technické zábavy, putovní kina apod.

Je pochopitelné, že za takové organizační struktury převládaly v krajských osvětových domech rozmanité organizační a zprostředkovatelské služby s nezbytnou stránkou obchodní a ekonomickou nad činností poradenskou a vzdělávací.

Krajské osvětové domy pracovaly na podstatně menším území dřívějších krajů. Mohly proto celkem snadno přímo zasahovat do okresů a míst, např. v organizaci oblastních či okresních přehlídek, vysílání soutěžních porot na jednotlivá představení, vysílání instruktorů do souborů apod. A v neposlední řadě: řízení krajských osvětových domů bylo převážně záležitostí odborů školství a kultury KNV, vliv dobrovolných společenských organizací byl v tomto směru nepatrný, a proto i činnost krajských osvětových domů směřovala především na pomoc v plnění kulturně výchovných úkolů národních výborů a jejich zařízení.

Je pravda, že zrušením krajských osvětových domů ztratily krajské národní výbory významného pomocníka v zabezpečování rozvoje kulturní a osvětové činnosti v kraji. Není divu, že se snažily obnovit tato zařízení, a že proto v některých okresních osvětových domech, ale i u krajských podniků pro film, koncerty a estrády nebo u krajských středisek státní památkové péče a ochrany přírody vznikala tzv. krajská metodická střediska.

Zřízení krajských osvětových středisek podle vládního usnesení 229/63 neznamená však pouhou legalizaci těchto snah. Krajská osvětová střediska vznikají jako zařízení nová, v nové situaci a i se zcela specifickým posláním. Jejich potřebu vyvolala především nutnost zabezpečovat v krajích realizaci jednotné soustavy vzdělávání osvětových pracovníků, jejíž zásady stanovilo usnesení ÚV KSČ ze dne 23. listopadu 1960. Střediska jsou v krajích dále povolána k zabezpečení neméně důležitých Zásad dalšího rozvoje mimoškolního vzdělávání pracujících podle usnesení předsednictva ÚV KSČ z července 1963 a konečně pak mají být centrem poradenské péče o rozvoj lidové tvoriv-

PROČ KRAJSKÁ OSVĚTOVÁ STŘEDISKA?

vosti všeho druhu, zájmové kulturní činnosti a o rozvoj kulturního a společenského života vcelku.

Krajská osvětová střediska se budují výhradně jako zařízení vzdělávací a poradenská, jimž nemají být svěřovány další funkce. V organizaci kulturních a výchovných akcí přímo pro veřejnost se jejich úloha snižuje na minimum akcí krajského významu především v oblasti vzdělávání, a to v takových případech, kdy se v krajském městě nepodaří získat jiného organizátora (např. pro zřízení Lidové univerzity vědy, techniky a umění či Zemědělské lidové univerzity).

Krajská osvětová střediska vznikají nejen v podmínkách nové územní organizace, ale především v podmínkách rozšířené pravomoci a odpovědnosti národních výborů. Střediska řídí krajský národní výbor svými kolektivními orgány, především školskou a kulturní komisí. Školská a kulturní komise KNV postupuje v rozhodování, ukládání úkolů a hodnocení osvětové činnosti v duchu osvětového zákona č. 52/59 Sb. v úzké spolupráci s dobrovolnými společenskými organizacemi a kulturními institucemi, které se podílejí na práci komise buď přímo, nebo prostřednictvím jejich odborných aktiv.

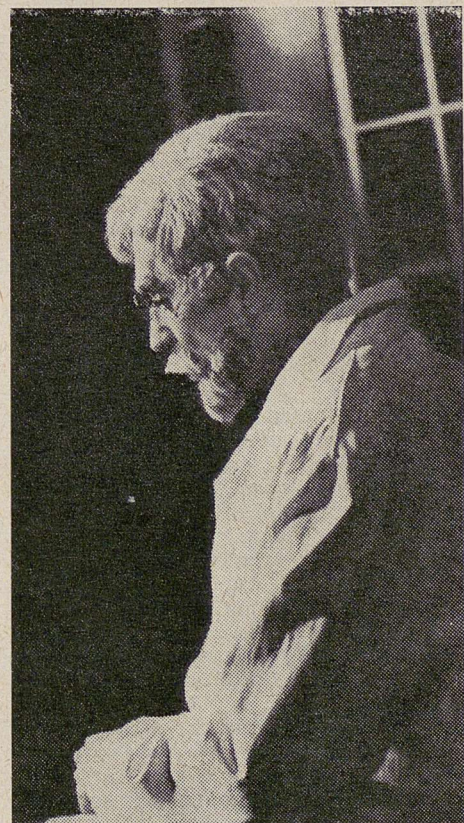
S přihlédnutím k této nové situaci a se zřetelem k probíhajícímu procesu sjednocování sil a prostředků všech organizátorů kulturního a společenského života na základě jednotných plánů činnosti, budují se krajská osvětová střediska nikoliv jako pouhý výkonný orgán krajského národního výboru, ale jako *společná základna poradenské a vzdělávací činnosti pro krajské a okresní orgány všech organizací a institucí, které vyvíjejí osvětovou činnost.*

Rád věřím tomu, že mi čtenář, pokud dospěl přes všechna formulační úskalí až na toto místo, klade naléhavou otázku: „A co my s tím? Proč nám to píšeš a k čemu nám, ochotníkům, budou vlastně krajská osvětová střediska dobrá?“ A je v té otázce trochu nedůvěry po tom všem, co jsem zatím uvedl. A proto k jádru věci!

Základním úkolem krajského osvětového střediska a současně jeho hlavní pracovní metodou, již pomáhá rozvoji kulturní a osvětové činnosti všeho druhu, je *péče o ideové a odborné vzdělávání osvětových pracovníků.* XII. sjezd Komunistické strany Československa ne náhodou kladl tak velký důraz na zvyšování kvalifikace a všeobecného a odborného vzdělání všech pracujících. To platí ve výrobě, v řízení národního hospodářství, prostě všude, a tedy i v kultuře. Jinými slovy, chceme-li, aby vzkvétala a rozvíjela se lidová umělecká tvorivost, zájmová kulturní činnost atd., musíme se také postarat, aby v čele souborů a kroužků, v kulturních zařízeních, klubech a společenských organizacích byli pracovníci na svou úlohu dobře připravení, ideově a odborně vzdělaní, s potřebnou kvalifikací, lidé, kteří dovedou své individuální zájmy sladit s celospolečenskými potřebami, oddat našemu socialistickému zřízení a zapálení pro věc.

Proto budou krajská osvětová střediska *pečovat v první řadě o realizaci jednotné soustavy vzdělávání osvětových pracovníků, jejíž součástí tvoří soustava vzdělávání pracovníků v oboru lidové umělecké tvorivosti.* Zatímco těžiště vzdělávací péče o dobrovolné osvětové pracovníky je v okresech, v osvětových domech, je těžiště školení a doškolování profesionálních osvětových pracovníků v krajích. Proto budou krajská osvětová střediska spolupracovat se středními knihovnickými školami v provozu jejich konzultačních středisek pro dálkové studium v oboru osvěty, pořádat krajské ideové odborné semináře k výměně zkušeností pro pracovníky ONV a metodických zařízení, příp. jednorázové krátkodobé odborné kursy a hromadné odborné konzultace k určitým vybraným otázkám nebo jednotlivým uměleckým oborům, které až dosud pořádaly ústřední ústavy.

V péči o dobrovolné osvětové pracovníky bude středisko připravovat lektory pro základní kursy, pořádané v osvětových domech, osvětových besedách a závodních klubech. Samostatně nebo ve spolupráci s osvětovými domy budou pak organizovat další formy školení a doškolování vedoucích souborů a kroužků, dramaturgů, choreografů apod., jako jsou kursy lidové konservatoře, lidové univerzity umění, praktické seminární cykly, internátní kursy a semináře. Střediska budou spolupracovat v odborné výchově pro jednotlivé obory LUT též ve stu-



Doktor Galén (J. Hamal) z Čapkovy Bílé nemoci v provedení brněnského Svatoboje. Foto Pernica



Vojan, divadelní soubor OD Mělník, uvedl Dykova-Burianova Krysaře. V titulní roli V. Piskáček



P. Erban v roli Seppa Jürgena z téže inscenace

diích, zřizovaných při profesionálních uměleckých tělesech a zařízeních (divadlech). Tato studia, např. pro amatérský film, mohou být zřizována též u krajských osvětových středisek.

Školení, kursy, semináře atd., to není věc jistě nová, namítnete. Ovšem. Avšak tentokrát jde o ucelenou soustavu vzdělávání, v níž jednotlivé stupně odborného vzdělávání na sebe tematicky navazují, kde se pracuje podle jednotných osnov a podle jednotného plánu, závazného pro všechny organizace a instituce.

Význam této práce jistě každý chápe. Přece se však klade otázka, jakými dalšími metodami budou krajská osvětová střediska pečovat o rozvoj lidové umělecké tvořivosti. Jmenovitě jde např. o péči o soubory a soutěže. A tu je třeba říci, že koncepce této práce se podstatně mění. Ukazuje se, že péči o rozvoj LUT nelze chápat jen jako péči o soutěže a soubory, ale že je současně s tím třeba zabezpečovat podmínky tohoto rozvoje. V tom směru připadá významná úloha výchově uměním a k umění a estetické výchově vůbec. Tvůrčí amatérská činnost v souboru je vyvrcholením zájmu o umění. Tento zájem však začíná jinde. V četbě krásné literatury, v účasti na koncertech, divadelních představeních, výstavách, besedách, v soustavné práci rozmanitých klubů přátel umění atd. Televize, rozhlas či film?

Ty nejsou konkurenty tradiční osvěty, ale významnými novodobými buditeli tohoto zájmu. *Půjde tedy o rozvíjení estetické výchovy ve všech směrech.* A to bude hlavní devíza krajských osvětových středisek. Že se v tom směru bude orientovat především na vzdělávání osvětových pracovníků, to je pochopitelné. Půjde však současně i o tematické usměrňování veškeré výchovné a vzdělávací práce v tom smyslu, aby v ní zaujímala důstojné místo estetická a umělecká výchova.

V tomto duchu by se proto mělo skoncovat s falešným pojetím metodika lidové umělecké tvořivosti, které převládalo v bývalých krajských osvětových domech a ještě převládá v osvětových domech okresních, jako pracovníka, kterého valně nezajímá to, co se děje mimo soubory a soutěže. Naopak, jeho zájem musí být upřen jak na základní kursy, tak na kursy

lidových akademií a universit umění, k otázkám užitého umění, kultury bydlení, odívání, k otázkám celkového životního stylu.

To ovšem neznamená, že se o soubory a soutěže lidové umělecké tvořivosti nebude vůbec starat. Vždyť víme, jakou mají soubory společensky významnou úlohu a jakým účinným nástrojem jsou právě soutěže v ideovém a odborném řízení lidové umělecké tvořivosti. Jde však o to, že těžiště této péče je opět v okresech, a že tedy krajským osvětovým střediskům připadne úloha ideově a odborně ovlivňovat tuto péči, organizovat vyšší formy školení a doškolování pro vedoucí vyspělých amatérských kolektivů, školit instruktory pro tyto kolektivy, školit a instruovat krajské soutěžní poroty, připravovat kritéria krajských soutěží, provádět průzkumy stavu LUT, rozborů dramaturgických plánů, připravovat učební plány, osnovy a teze k jednotlivým formám školení a pečovat o soustavné doplňování a využívání studijních, názorných a technických pomůcek k umělecké výchově, mimo jiné i ve vlastním kabinetu pomůcek a odborné příruční knihovně. Přímou poradenskou pomoc profesionálních umělců a odborníků bude středisko organizovat a zprostředkovávat výběrově předním amatérským umělcům a kolektivům v kraji.

Úkolů mají tedy střediska dost a uvedeny nebyly zdaleka všechny. Budou však na to všechno stačit? Kolik lidí tam bude pracovat a bude dost prostředků na tuto činnost? To jsou zcela oprávněné otázky. Je pravda, že současný stav středisek není v řadě krajů uspokojivý. Chybějí vedoucí kádry, chybějí místnosti, vybavení, finančních prostředků není nazbyt. A přece zabezpečit kvalitní plnění všech uvedených úkolů v krajských osvětových střediscích je v možnostech každého kraje. Záleží však na tom, zda se podaří uplatnit v praxi co nejdříve ustanovení, které je zakotveno do návrhu vzorového organizačního řádu pro střediska, ustanovení, které jsme již v úvodu zdůraznili: že středisko je společnou základnou poradenské a vzdělávací činnosti pro krajské a okresní orgány všech organizací a institucí, které vyvíjejí osvětovou činnost.

Je-li středisko základnou poradenské a vzdělávací činnosti pro tyto organizace

a instituce, tedy to znamená, že *tyto organizace a instituce se hejen aktivně podílejí na řízení této základny, ale také v ní samy rozvíjejí vzdělávací a poradenskou činnost podle schváleného a přijatého jednotného plánu.* Znamená to také, že na tuto společnou činnost svým dílem finančně a materiálně přispívají podle dohod, které jsou součástí jednotných plánů činnosti. V tom směru je např. užitečné oživit si v paměti Zásady jednotné soustavy vzdělávání osvětových pracovníků a Zásady dalšího rozvoje mimoškolního vzdělávání pracujících, v nichž se přímo předpokládá sdružování finančních a hmotných prostředků na vzdělávací činnost.

A tak na závěr: Nehledejme odpověď na otázku, jak krajská osvětová střediska pomohou rozvoji lidové umělecké tvořivosti, jak vzdělávací činnosti, kulturnímu rozvoji, či dokonce, jak pomohou konkrétně práci Revolučního odborového hnutí, Československého svazu mládeže, Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí atd., ale ptejme se: Využijí společenské organizace dokonale této nové organizační a materiální základny k vlastní výchovné a vzdělávací práci, budou se úměrně svému významu podílet na poradenské a vzdělávací činnosti těchto středisek, anebo dopustí, aby střediska sloužila jen „rezortně“ národním výborům a jejich zařízením?

A na tom, zda bude středisko účinně sloužit i rozvoji ochotnického divadla, záleží, milý čtenáři, také na tobě. Možná, že tě už pozvalo do poradního sboru, že spoléhá na tvé zkušenosti jako osvědčeného lektora, instruktora, porotce či organizátora, možná, že tě již pozvalo na seminář nebo do kursu lidové konzervatoře. Věřím, že i ty přiložíš ruku k dílu.

VLADIMÍR HINDRÁK

Čtenáři,

dovolujeme si upozornit, že od ledna nového roku bude náš časopis ve stejném rozsahu a nezměněné redakci vycházet pod názvem **AMATÉRSKÁ SCÉNA**, ročník I (OCHOTNICKÉ DIVADLO, ročník X). Tešíme se na nová shledání! Redakce

Byly takové doby: jeden každý ochotnický soubor měl povinnost odehrát za rok čtyři hry; jednu českou nebo slovenskou původní, jednu českou nebo slovenskou klasickou, jednu sovětskou a jednu klasickou ruskou. Chodili potom zástupci souborů na odpovědná místa, nařikali a klnuli, prosili a zapřísahali (podle náтуры a podle zvuku jména souboru), že repertoár je to chudý, že vyhání diváka z divadla, že soubory zakrní a podobně.

Potom nastalo uvolnění, bylo nasnadě, že vydechnutí souborů bude slyšet přes hory a doly a že repertoár se obohatí nevšedním způsobem, takže se lidé pohnou do divadla proudy a nezadržitelně. Popravdě řečeno, repertoár se obohatil dost nevšedně, většinou o tituly, které mohly dále spát a více se nevzbudit. Situace se v průběhu dalších let sice zlepšila, dokonce bylo možno psát o vysokém repertoárovém vzestupu souborů. Je to sice pravda, vzestup se dostal. Zmizel naprosto brak, v posledních letech se téměř vytratila druhořadá opereta, hraje se klasika světová i domácí, hrají se nejlepší hry současné české a slovenské dramatické tvorby. Nicméně — není to repertoár o nic osobitější, pestřejší a zajímavější, než byl v těch dobách minulých, kdy ochotníci mohli hrát... atd.

Můžeme to dokumentovat na přehledu repertoáru ochotnických souborů, který máme po ruce z r. 1962. Než se podíváme na to, co se hrálo, zastavíme se u toho, *kolik* se hrálo. Nuže, v r. 1961 odehráli ochotníci v českých zemích 14 745 představení (podle hlášení), v r. 1962 už jen 11 733 představení. Tedy v jednom jediném roce poklesl počet představení o plně 3000. Nás nyní nebude zajímat důvod tohoto poklesu představení. O tom se píše a bude psát jinde. Nás více zajímá, jak se tento pokles projevil uvnitř repertoáru samého. Neboť kvantitativní sestup může znamenat i kvalitativní růst. Ač je to do jisté míry schematické, vypomůžeme si srovnávací tabulkou repertoárových skupin:

	Rok 1961		Rok 1962	
	počet předst.	%	počet předst.	%
původní česká a slovenská hra	5 124	34,7	3 625	30,8
ruská klasika a sovětská				
současná hra	631	4,3	500	4,3
hry autorů lidově				
demokratických zemí	441	3,0	429	3,7
hry autorů západních zemí	1 074	7,3	790	6,7
hry pro děti	3 856	26,1	3 421	29,1
operety	319	2,2	167	1,5
malé formy	3 300	22,4	2 787	23,8
brak	—	—	14	0,1
	14 745	100	11 733	100

Toto základní schéma nám ukazuje, že nejsilnější pokles znamenala původní tvorba; mírně se zvýšil podíl představení pro děti a podíl malých forem, jejichž záznamy jsou nejméně dokonalé (můžeme odpovědně tvrdit, že jejich počet je mnohem vyšší).

A ještě jedno srovnání se nám nabízí. Jsou to tituly nejhranějších her v těchto dvou letech:

Rok 1961		Rok 1962	
Blažek	Příliš štědrý večer	Daněk	Svatba snatkového podvodníka
Drda	Dalskabáty, hříšná ves	Březovský	Nebezpečný věk
Karvaš	Půlnoční mše	Drda	Dalskabáty
Arbuzov	Irkutská historie	Blažek	Příliš štědrý večer
Stanislav	Návštěva nepřítelů	Janovský	Je líbo cigarety?
Karvaš	Pacient č. 113		

Je jasné, že iniciativu v repertoáru převzala veselohra. A to nejen v repertoáru původním. Téměř tři čtvrtiny zahraničních her jsou veselohry. Výjimku tvoří jedině výběr z autorů sovětských a německých, kde převažuje drama. Velký podíl na této skutečnosti má klasický veseloherní repertoár, zejména komedie Goldoniho, Molièra, z našich pak veselohry Klicperovy.

To samo o sobě je v pořádku. Lidé se chtějí smát, nebudeme si nic zastrkat, soubor dostane na představení veselohry víc obecnosti než na představení dramatu nebo tragédie.

Co není tak docela v pořádku, je to, co jsme nakousli hned na počátku. Že se jaksi stále opakují tytéž tituly her, že je malá snaha po osobitosti, že z ochotnického repertoáru pramálo — a to už po několik let — můžeme vyčíst tvůrčí dramaturgické úsilí. V roce 1960 a v roce 1961 bylo u nás vydáno na 400 nových titulů. Odpočítáme-li díla již známá, je to stále kolem dvou set novinek za dva roky. Kolik z těchto novinek a v kolika představeních se v r. 1962 objevilo na repertoáru ochotnických souborů, kromě těch nejmódnějších, které hrála téměř všechna krajská, oblastní i městská divadla? A až na několik málo her, které dosáhly rekordního počtu představení, bylo těch málo nových her odehráno pouze několikrát. A jsou mezi nimi tak

O TĚCH NEPOCHOPITELNÝCH VĚCECH V OCHOTNICKÉM REPERTOÁRU

významné hry jako Mesterháziho Lidé z Pešti, Karvašova Antigona a ti druzí, ale i Aškenazyho Host, který dosáhl jen 34 představení, a další hry, které by jistě stály za uvážení.

A ještě jedna velmi truchlivá záležitost narůstá rok od roku. Hraje se hodně pro děti, hraje se mnoho her pro děti, a le větší nou repertoár přinejmenším obstarožní, jehož umělecká i myšlenková hodnota je velmi, velmi pochybná. Brak, který zmizel z repertoáru pro dospělé, nastěhoval se do repertoáru pro děti. Hry jako je Čaroděj Marlesto, Sirotek v Radhošti, Mluvicí prsten aj. byly dávno vyřazeny, na repertoáru se však udržely. Ve hře Když hračky obživnou jsem hrála v r. 1929 a už tenkrát to byl brak.

A když už jsme u toho braku. V r. 1962 se opět — po delší přestávce — objevilo několik her, o nichž jsme mysleli, že jsou dávno v pánu zesnulé — Praha je naše, Tvrdé české palice, Papínek v pasti aj. Celkem 14 představení. Je to pakatel, pravda, ale jak se říká, krejčárek ke krejčárku...

Rok 1962 je dávno za námi, pomalu bude za námi i rok 1963. A proto je snad lépe myslet dopředu, na to, co by se mělo v budoucnu objevit v ochotnickém repertoáru, aby se následující rok nepodobal jako vejce vejci roku předešlému, když všichni víme, že ve skutečnosti, která by se měla v dramaturgii souborů nějak odrážet, tomu zdaleka tak není. Připomeneme si proto některé hry, které by neměly nechat dramaturgy ochotnických souborů lhostejnými. K tomu účelu nám nejlépe poslouží produkce DILIA, která prakticky zahrnuje všechny novinky — i ty, které byly vydány tiskem.

Především bychom si měli uvědomit ty hry, které se zabývají přímo našimi problémy, které vyzývají k přemýšlení o vztazích mezi lidmi i národy. Připomínáme proto Kohoutovu dramatizaci Čapkovy románu VÁLKA S MLOKY na prvním místě, byť víme, že jen nepatrné procento souborů bude moci tuto hru inscenovat. Jistě se však najde alespoň několik souborů, které budou moci sáhnout po hře tak závažné, jako je KONEC MASOPUSTU mladého dramatika Josefa Topola. Jeho předešlá hra JEJICH DEN dosud nezestárla a připomínáme ji znovu, ač byla vydána již před několika lety. Obě Topolovy hry nepopisují život, nefotografují jej, ale noří se do jeho hloubky a jeho rozporů.

Další tři hry jistě brzy přejdou z profesionálních scén na ochotnická jeviště. JIZVA Petra Karvaše a ZÍTRA POKRÁČUJE ME maďarského spisovatele, nositele Kossuthovy ceny Imre Dobozého mají k sobě blízko v tom, že se zabývají palčivými otázkami nedávných let, s jejichž pozůstatky jsme se ještě nevypořádali. Období kultu osobnosti poznamenalo mnoho lidí pasivitou, strachem z odpovědnosti i strachem o vlastní klid. Dvě již jmenované hry se zabývají těmito otázkami vážně. Jaroslav Dietl o těchto přežitcích a o „přežitcích nových“ napsal ministerskou komedii NEHODA.

Hrou o lidech našich dní je nesporně hra Františka Pavlíčka ZÁPAS S ANDĚLEM. Zápas s andělem je denní zápas člověka za pravdivost života, je to zápas se společností i se sebou samým za překonání kompromisnictví, za čistotu ideálů, které musíme sami naplnit, abychom je mohli hlásat.

Upozorňovat na hry jako DRÁK JE DRÁK brněnských autorů Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe a Vlastimila Pantůčka nebo

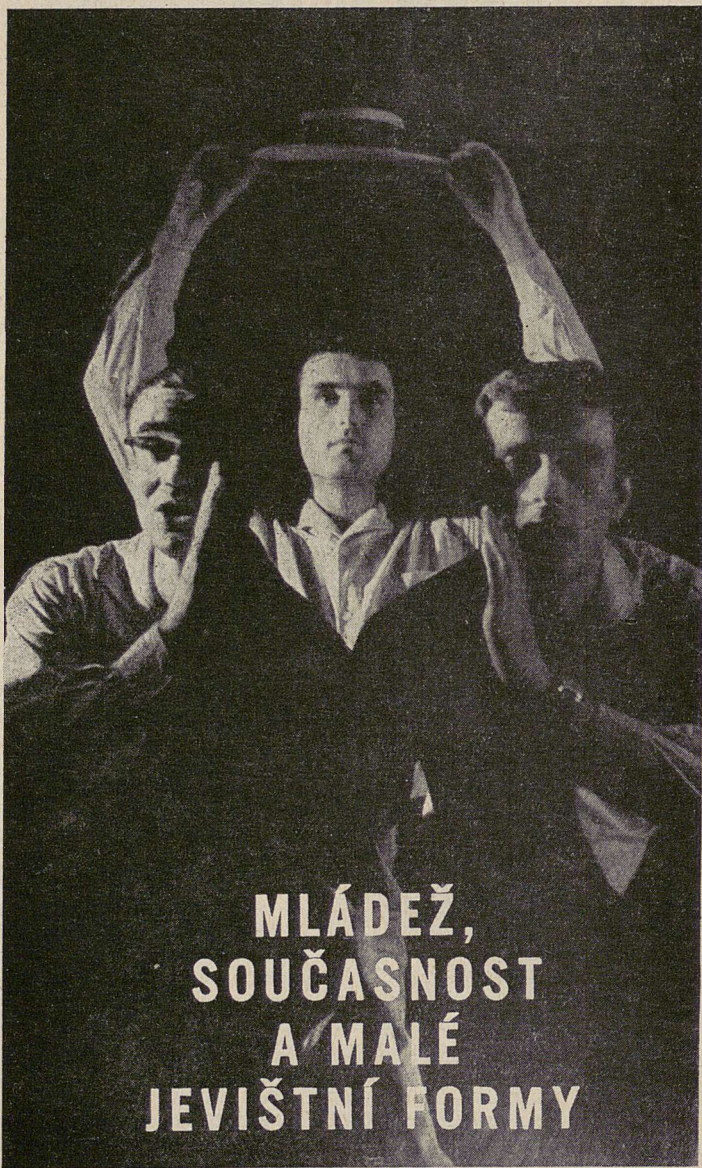
na Dietlův přepis televizního seriálu TŘI CHLAPI V CHALUPĚ je patrně zbytečné, připomínáme je spíše pro pořádek. Abychom mohli v příštím roce bilancovat ochotnickou dramaturgii s tím, že tyto hry patřily k deseti nejhranějším hrám.

Je zde však několik méně nápadných her, které by se mohly uplatnit na ochotnické scéně. Hra slovenského autora Jána Soloviče ZA PĚT MINUT BUDE PŮLNOC, která na tragickém příběhu železničáře, jenž zavinil srážku vlaků, odsuzuje lhostejnost člověka k člověku. Komédie Drahoslava Makovičky RODINNÁ NÁSOBILKA ve sledu bystrých komediálních situací líčí ekonomické potíže jedné rodiny a nebojí se nafuknout i vážné

morální i etické problémy naší doby. Mladí hrdinové komedie sovětské autorky Tatjány Sytinové PRVNÍ SETKÁNÍ řeší složité životní rovnice, v nichž nezhámou jsou život a láska, podobně jako komedie Vadima Korostyljova VĚŘÍM TI.

Není zde možno hovořit o všech hrách, které DILIA vydala za poslední sezónu. K tomu doporučujeme katalogy a Zprávy DILIA. Jde nám spíše o to, aby dramaturgie ochotnických souborů v této sezóně šla svou vlastní, tvůrčí cestou a aby nebylo nutno za rok opět konstatovat, že byl ochotnický repertoár nevýrazný a ničím se nelišil od let předešlých.

V. SOCHOROVSKÁ



MLÁDEŽ, SOUČASNOST A MALÉ JEVIŠTNÍ FORMY

JAN VOTRUBA

Vývoj umění malých jevištních forem zrcadlí v sobě (v obsahu i formě) celé ovzduší i jednotlivé prvky společenského vývoje dneška, jeho rysů politických i kulturních. Malé jevištní formy jsou dnes největší společenskou silou v mladém umění.

Umění malých jevištních forem a soubory, které se tomuto uměleckému oboru věnují, dosáhly jistého stupně obliby a textové i jevištní dovednosti. Stojí dnes před otázkou jak dál, jak po ukončení této první etapy zkvalitňovat uměleckou úroveň i svůj společenský provoz. Před rokem jsme si ještě zodpovídali otázku, proč je umění malých jevištních forem tak oblíbené, které jsou společenské, psychologické kořeny jeho velké obliby. Dnes jsme mnohem dál, je třeba na základě seriózního průzkumu společenského a kulturního vytvořit co nejpresnější poznání nejen společenského stavu, ale především vývojových tendencí zájmů mládeže, charakterových a společenských problémů osobnosti člověka, mladé generace a jejich vztahů k životu, světu a kultuře klasické i současné.

Ve formě několika poznámek z bloku chci si zde povšimnout

některých z tolika nabízejících se problémů. Budou to vlastně stručné téze z chystané větší práce.

O ČESKÉ NÁRODNÍ POVAZE

Co se projevuje v souborech a v jejich práci, ačkoliv by to mělo být spíše předmětem jejich satirické pozornosti: mnohé vlastnosti, kterých si nevšímáme a které tvoří opomíjený komplex vlastností tzv. české národní povahy. Česká národní povaha není nacionalistický výmysl, ale nezkoumaná psychická a společenská skutečnost. Patří do ní *potouchlost a škodolibost v kritice* — kteréžto vlastnosti ubírají satiru na jevišti serióznosti. Patří sem dále *uražený sebecit*, který se projevuje v *nedůtklivosti* kritizovaných souborů a v tom, jak typicky česky *odečítáme skutečné kvality těch, kteří něco umějí* (jedinci i soubory ironizující Semafor či Zábradlí), v soukromí se však užíváme *závistí*. Dovolte vypočítávat ještě dál: *Vyzdvihování jednoho vždy zároveň s ponižováním druhých. Bolestivost a trpkost*, které nemají co dělat se skutečnou bolestí. *Touha po senzacích*, která není vůbec jen rysem mladých. *Její proměna ze zvědavosti jedince v šuškanu ve skupině. Zbabělost* kritizujícího jedince je někdy kompenzována *agresivností* kritizující skupiny. Cit jedince kompenzován studem ve skupině, který se projevuje v *cynismu*. „*Barometrismus*“ — rychlé výměny jednoho extrémního postoje za jiný, opačně extrémní. *Nedostatek vlastní přemýšlivosti* a argumenty opřeného názoru bývá suplován kategorickým vystoupením, *suverénností*, s kterou je říkána *povrchní polopravda*. Tyto vlastnosti bylo možno v té či oné formě, v menším či větším měřítku pozorovat v práci mnoha souborů malých jevištních forem nejen v jejich umělecké práci na jevišti, ale i ve způsobu, jakým reagovaly na kritiku a připomínky porot či jiných souborů.

Soubory často dosahují prvních úspěchů nejen uměleckou kvalitou, jak si jejich členové myslí, ale především prostě oblibou umění malých jevištních forem v současné době, tím, že diváci vycházejí napůl cesty vstříc tomu, co se děje na jevišti. Velmi krátkozrace ještě leckde soubory *zaměňují úspěšnost za popularitu*. Úspěch přece není v délce trvání potlesku, ale v tom, jak formální dovedností dokáží zprostředkovat společensky hluboký obsah. Leckde takovéto umění jde „proti srsti“ diváků, proti jejich názorům a morálce — a pak je ovšem takový vnější úspěch minimální. Zato je dosaženo úspěchu společenského. Tuto *odvahu jít s obrazivostí a spoluprací diváka proti jeho vlastní morálce a přežitkům* má zatím jen velmi, velmi málo jedinců v republice. Jevištní satira, vytvářená systémem narážek (velká většina amatérských souborů, ale i divadel profesionálních), se zatím spíše „veze“ po vlně nálady obecnosty, klouže po povrchu společenské atmosféry, říká lidem to, co chtějí slyšet, těžší úspěch z toho, že hovoří nahlas o věcech, které si lidé říkají doma nebo u piva ještě zatím polohlasně.

Dlouho jsme na otázky psychicko-společenského vývoje osobnosti českého člověka zapomínali. V období přechodu od socialismu ke komunismu má tento rozvoj nové podmínky. To, čemu jsme říkali nepřesně česká národní povaha, se zbavuje některých starých nedostatků, ale nabývá nových, a přitom लेकर *staré rysy (podivuhodná síla dobrovolnosti a vlasteneckého, lidového nadšení* — ne nacionálně šovinistického jako u buržoazie) jsme přestali rozvíjet. Do takto opuštěného prostoru lidské osobnosti pak počala vtékat ona lhostejnost a cynismus. Analyzujeme tuto otázku třídne, konkrétně, protože je nesmírně důležitá a stejně nesmírně opomíjená. Nelze hovořit stále jen všeobecně a povrchně o buržoazních přežitcích. Měli bychom analyzovat konkrétně, které jsou to přežívající rysy, a ukazovat prstem na takové vlastnosti, které už nejsou buržoazními přežitky, ale spíše *socialistickými „nedožitky“*.

HLEDAT VLASTNÍ TVÁŘ

Děláme stále ještě velkou ctnost z toho, že někdo něco prostě dobře dělá. Nebylo by naopak dobré dělat aféry z toho, že někdo dělá špatně? Je to společensky daleko pozitivnější nežli jednostranné poukazování na nějaký kladný vzor, což má jistě svůj význam pro sílu příkladu, ale význam oslabený, není-li vy-



Z kabaretního programu slovenského souboru z Istebného na Oravě. Foto O. Mačuha

vážen silou příkladu záporného. I těch bylo letos dost, dokonce i na ústřední přehlídce! Bylo by jich méně, kdybychom se — zase pro nás typicky — nespokojovali *filosofií průměrnosti*, kdyby se soubory nezastavovaly na polovině cesty, kdyby i v okamžiku, který se jim zdá jako vrchol jejich možností, *pochybovaly* o myšlenkové a umělecké kvalitě toho, co říkají, kdyby nespokojeny hledaly dál svoji vlastní tvář. *Hledat svou tvář znamená především najít své osobité psychické rysy, umělecké možnosti, společenské povinnosti vůči okruhu svých diváků.* Zatím se ta vlastní tvář souboru podobá často apartně nalíčené tváři manekýnky. A pod *tíhou apartnosti*, pod dovedně provedenými pohyby, které jsou spíše jevištním afektem než efektem, pod nánosem povrchního předstírání mizí náraz nejen vlastní půvabná, protože přirozená, krása osobitě vlastní tváře souboru, ale mizí i společenská myšlenka a umění vůbec. Ostatně české umění bylo velké vždy, když bylo osobité, nelíčené a nenalíčeně přirozené, své, čisté, tvořivé. Obliba malých jevištních forem v současné době se projevuje u některých souborů *počínající demoralizací*, tím, že hledají po dosažení současné etapy nejkratší a nejlacinější cesty, jak tu oblibu udržet a ještě zvýšit. Jsou to cesty nejlacinější *umělecky*, ale *provozně*, finančními náklady na kostýmy a reflektory, rekvizity a technický personál jsou velmi drahé.

POTŘEBA SMYSLOVOSTI

Přitom bychom jako sůl potřebovali *krásu na jevišti*, ale ne v podobě nepřirozených pohybů a různých revuálně-tanečně-spartakiádně-koketních evolucí, za nimiž se ztrácí přirozená krásu mladých děvčat. Potřebujeme zdravou materialistickou smyslovost, kterou známe z vynikající lyriky české poezie. „Ne zdravá nahota, ale poodhalenost dráždí.“ (S. K. Neumann) Citujeme při vhodných i nevhodných příležitostech Marxův výrok „nic lidského mi není cizí“. Přitom však zneužíváme na jevišti statické poodhalenosti a tváříme se, jako by měla sloužit myšlenkovému poznání nějaké agitující pravdy. Ve skutečnosti — díky tomu tváření se — je jedno výsměchem druhému. Ve skutečnosti *necháváme ležet ladem možnost smyslového kultivování mladé generace*, která neukojena šedivostí novin, televize, módy a leckdy i šedivostí svého volného času, hledá barevnost jinde, třeba v hromadném konzumování krásy krasobruslařských závodů. Necháváme smyslovost, která je zdravá, ležet ladem a předkládáme různě zabalenou smyslnost, která je nezdravá. Necháváme přirozenou krásu našich děvčat ležet ladem a nutíme je, aby napodobovaly nepřirozenou apartnost staré měšťácké nalíčené paničky — operety. Kdy a kdo začne se smyslovým divadlem? Vlastně: kdy a kdo se zamyslí, jak s ním začít?

VÍCE SKROMNOSTI!

V *péči zřizovatelů o soubory* jde často spíše jen o péči hmotnou. Také režiséři a vůbec mladí členové souboru jsou často trochu opiti sebevědomím společenské důležitosti svého umění. Vede je to v realizaci uměleckého programu k lehkomyšlné velkorysosti, někde až k lajdáctví. Ale *lehkomyslná velkorysost se může stát snadno velkorysou lehkomyšlností*. A ta pak náhle působí krajně nepřijemně na diváky jako záporný etický tón, v němž je představení hráno, jako nepřijemný občanský povýšenecký nebo potouchlý postoj, kterým soubor nebo jednotlivci z jeviště hovoří. Více skromnosti. Více pokory k umění. Více preciznosti a pracovitosti ve vytváření všech součástí představení. Zatím je často nevyváženost a překvapivá úroveň jedné složky vedle překvapivého primitivismu jiné složky způsobena právě těmito nedo-

statky. Myslím, že problém *umění mladé generace není v malé plodnosti, ale v nedonošenosti*. A přece vzory této generace — např. Holub, Kopecký nebo Fialka — jsou i vzorem preciznosti a doslova dělnické dokončenosti poctivé práce.

Na druhé straně se letos psychické a společenské zdraví většiny souborů projevilo v *zdravém optimismu a v citové opravdovosti*. To je nepochybně předpoklad pro zdravý růst *političnosti mladé generace*. Aby z této citové nelomenosti, z tohoto zdravého jasu opravdová političnost vyrostla, je zapotřebí odnaučit se jedné základní chybě: *povrchnosti myšlení*. Domnívám se, že kromě některých vynikajících postřehů, typicky mladých, protože viděných očima, schopných rozeznávat rozpory tam, kde se nám už zdá být věc bez zajímavosti a sváru, projevila se povrchnost myšlení takřka ve všech souborech. Vychází, myslím, z nesprávného předpokladu, že úkolem satiry je říci nahlas a vitpně to, co si lidé říkají už dávno polohlasně. O tom jsme se ostatně už zmínili. Mám však zato, že to není jediný úkol satiry. Vždyť funkcí umění je především *hledat a přesvědčivě for-*



Herdův snímek z pásma *Vysvětle si kabáty slovenského vysokéškého souboru Klapka*

mulovat to, o čem lidé ještě nevědí. Nejenom tedy jít s lidmi proti „těm nahoře“, nejenom využívat maximálně ovzduší po odsouzení kultu osobnosti, ale hluboce a přesně hledat další cestu ze současného stavu. *Satira přece není jenom populární zametač starých a společností už oficiálně odsouzených nedostatků*. Satira je především *rozvědčík* v hledání a odstraňování nedostatků dosud skrytých, ale zítřka již všem překážejících.

O ZPŮSOBU MYŠLENÍ

Myslím, že bychom se měli zamyslet vůbec nad *způsobem myšlení* v uměleckém tvaru. Dobré umění myslí vždy hloubkově, jde od úsudku hloubkovou sondáží k soudu, kterým vykládá poznanou pravdu. Zatím často sledujeme na jevišti myšlení, které je spíš klábosivým uvažováním, přemýšlením, rozbíhavým na všechny světové strany. Říká se správně, že mladé umění se vyznačuje obrazivým, metaforickým myšlením. Zatím však i nejlepší soubory (Kladivadlo, brněnské Divadlo pantomim) mísí nevědo-

mňe obrazivě formované pocity a obrazivě řečené banální pravdy se skutečnými precizními soudy přesného myšlení. I k očištění oné banální polopravdy nebo fráze je však třeba víc než jen nové neotřelé metafory: je třeba právě onoho přesného soudu, napojeného ovšem na vysoké napětí skutečného lidského citu.

Hovořilo se často o *nesrozumitelnosti* toho či onoho v jednotlivých pořadech. Zčásti vyplývá nesrozumitelnost právě z oné povrchnosti a z onoho mísení pocitů a konvencí hned vedle zcela nových, ale ještě ne vždy silně a jasně řečených myšlenkových poznatků. Z druhé části je však celý ten problém způsoben mylným výkladem pojmu „srozumitelnost“. V podstatě nejde v žádném uměleckém díle o jednoznačnou srozumitelnost, chápánou jako jednotný výklad díla všemi jeho konzumenty. Na starou školskou frázi „co tím chtěl básník říci“ odpoví deset přemýšlivých citlivých čtenářů deseti různými osobitými výklady, které se ovšem budou lišit v hloubce poznání a v tom, s jakými osobními zkušenostmi určitý čtenář asociuje básnické obrazy veršů. Neměly by se však lišit v určení základního étosu, základní společenské nálady díla, to je v určení, zda to, co je předmětem sporu, je upřímné či předstírané, zda hovoří z pozice zapálené opravdovosti, chtějící pomoci společnosti a stojící proto čelem proti reálné skutečnosti a jejím nedostatkům, nebo zda jde o škodolibé šfouchance, jejichž autor si za kulisami mne ruce, jak ten režim osolil. Jinak — jsme-li v tom zajedno — měli bychom snad *chápat srozumitelnost správněji jako pocit uspokojení z toho, že se mi podařilo naplnit umělecký obraz představení svým vlastním výkladem*. Tam, kde se to nepodaří, je vina v technice skladby (rytmus programu, posloupnost čísel různé náročnosti a různého žánru), což je ovšem u experimentujícího programu věc průvodní a nemá co činit s občanským postojem tvůrce, leda v tom, že odvaha pustit se experimentálně po cestě, kterou před ním ještě nikdo nešel, je občansky velmi kladná. Je to mimo jiné odvaha jít proti konvenci myšlení diváka (nemyslím tím jeho úsudky a názory, ale způsob přemýšlení, ony navykly vyběhané dráhy myšlenkových spojů). Vidět novými, jinými očima, stejně tak jako jsme si postupně zvykli na nové pohledy moderního — a dnes už vlastně klasického — světového i českého malířství, jejich objevování nové skutečnosti pod její konvenční podobou. Jde např. o pokus *vytvořit ze slov melodie*, které člověk nebude se zuřivou rozumářskou racionalizací dešifrovat, ale které bude vnímat podobně jako třeba hudbu. To je ovšem něco zcela proti zvyku a dosavadním fyziologickým drahám myšlení člověka, ale není to ani nic protistátního ani cosi převratného nového („píjte mé verše jako čaj“, chtěl V. Nezval). Že se hledíště z jevištěm hned napoprve nedohodne, to není vždy jen vinou jedné nebo druhé, ale také — a na to se zapomíná — tohoto třetího faktu, za který nikdo nemůže, který je prostě dán silou návyků.

KULT A PODKULTY

Povrchnost jako laciná metoda si letos osedlala jiného koně: ještě loni se soubory snažily postrašit Adenauera, leckdy i proto, aby se zavděčily zřizovatelům. Dnes s přirozenou volností, ale i s povrchností osedlaly kult osobnosti, leckdy i proto, aby se zavděčily publiku. Chyba není v předmětu nového zájmu, ale v tom, že byla zachována stará metoda povrchnosti: leckteré narážky a výstupy neposunují ani o milimetr některý z mnoha přetrvávajících problémů kultu sice odsouzeného, ale ne všude mrtvého ve svých důsledcích. Navíc každá destrukce, každý operativní zásah do společenského organismu v zájmu jeho zdraví a dalšího vývoje vyvolává přirozenou reakci

tohoto organismu, vyvolává nové problémy, které je třeba řešit, nové etické symptomy, které je třeba léčit, i když už je po operaci. Právě umění malých jevištních forem by mohlo v potřebě této nové společenské diagnózy pomoci. Zatím se ještě — což je po určitou dobu přirozené — ohlíží zpět. Snad opravdu jen po určitou dobu. Bylo by nedobré, aby tu bujela naše další nehezká vlastnost — snaha zavděčit se, která souvisí svými kořeny s oním už zmíněným „barometristem“, s tím, jak rychle měníme náladu, často i názor. Fotbalista ve dvacáté minutě freneticky oslavovaný je ve třicáté minutě vypískán. Jde, myslím, o *zvýšení solidnosti*. V období kultu provokovalo ovzduší k nesolidnosti. Lež shora provokovala lež zdola. Falšování výsledků, předstírání atd. bylo důsledkem *kultu kvantitativismu*, podle něhož bylo dobré to, čeho bylo hodně. Abychom se zavděčili a měli pokoj, říkali jsme, co si „nahore“ přáli slyšet. Dnes jde ale o to, abychom shora vytvořenou, upřímnou atmosféru pravdy, tvoření čistých hodnot a otevřenosti nezužitovali i v kritice uměním *jen ve prospěch liberálního žvanění*. Upřímná atmosféra shora by dnes měla provokovat k *upřímnosti zdola*, v níž nemá místo *potouchlost a nimrání se ve starých věcech, ale dělnost a pohled — kudy dál?* Domnívám se, že jde o to, abychom do budoucnosti šli se zády krytými jistotou o poctivém vypořádání se s tím vším, co v minulosti souviselo s kulturem. Mnohé s ním dosud souvisí. Kult osobnosti nebyl jednotlivý jev, byl nesmírně diferencovaný, měl mnohé podoby, dělil se na *různé podkulty*. Jedním z těch podkultů byl onen zmíněný kvantitativismus, jiným byla hromadnost, průměrnost, která vedla až k jakési nové podobě civilizované stádnosti, k podkultu lhodstevnosti atd. Odstraňovat je nelze tak, že se otočíme k budoucnosti a budeme si na svém písčku vyřikávat všechny bolesti a bolístky, které s tím souvisejí. Je asi třeba jít kupředu jejich kritickým odstraňováním. Abychom však šli odstraňováním starého k něčemu novému, je zřejmě třeba přesné analýzy a vědomí, jak realizovat to, k čemu dospějeme. V tom by mohly velmi pomoci naše soubory. To ovšem vyžaduje onu přesnost myšlení, ono hledání své vlastní vnitřní tváře, onen boj proti starému českému politikaření, které v naší současné atmosféře otevřených diskusí zase leckde propuká, nejen postaru u piva, ale i u tranzistoru. Přitom je ovšem přirozené, že lidé, mají-li myslet na nové, musí nejdříve vyslovit to staré, co v nich dávno bylo a teprve teď je otevřeně diskutováno. Je tedy zřejmě potřeba určité trpělivosti. Nedočkávané odmítání všeho, co se vyrovnává s kulturem a nemíří ještě jednoznačně dál, by mohlo nanejvýš u mladých lidí vzbudit dojem recidivy starých způsobů administrativního okřikování. Bude asi nutné hledat *nové, dnešku odpovídající formy citlivého, ale neúprosného vedení mladých souborů, obrácení jejich pozornosti nejen k věcem, které jsou nabíledni, ale hlavně k hledání těch, které ještě nejsou marškaní*. Čili — kulturem se „prokousat“ k poznání další cesty a nových jistot.

*

Nemají-li soubory s uspokojením spočinout na té náhorní platině, na kterou se vlastními silami dostaly, takže je dnes vidí všichni, budou si asi muset uvědomit, že právě toto postavení, kde jsou na očích celé společnosti, je zavazuje. Projevuje se tu nepochybně stará sportovní pravda: „udržet se na prvním místě je těžší než je vydobýt“. Člověk v nohách cítí strach z dalšího kroku, protože riskování může vést nejen výš, ale také níž. A tak nepřijme souborům ono všeobecné „Kupředu“, ani to fanouškovské, ale přímo nepomáhající „Do toho“. Přejme jim před výstupem na ty hory překážek prostě: „Hore zdar!“

120 LET OCHOTNICKÉ PRÁCE V NECHANICÍCH

Mezi nejstarší soubory nejen ve Východočeském kraji, ale v celé republice patří divadelní soubor Kolář Osvětové besedy v Nechanicích na Hradecku. Literární historik prof. Pešek uvádí, že nechanický divadelní soubor vznikl někdy na podzim roku 1843, kdy nechaničtí studenti započali s příležitostnými pokusy o divadelní představení na popud hradeckých profesorů Jos. Chmely a V. K. Klicpery. Následuje roční pauza a k novému životu je divadlo vzkříšeno r. 1845. A během jednoho roku bylo zde uvedeno, jak se dočteme v pražských Květech, osm her: Sládkové, Dva přátelé a jeden kabát, Pes venkovaná, Selské námluvy, Lhář a jeho rod, Dům na silnici, Bezděčný lékař a Dva přátelé. O těchto hrách — i o divácích — se autor zprávy zmiňuje kriticky a doporučuje uvádět hodnotnější díla. V dalších letech jsou uváděny současné hry, zejména Klicperovy. Následuje mezera — „herci z libosti“ odešli na studie či do větších měst a po dva roky nejsou žádné zprávy. Až v roce 1860 se v praž-

ském Lumíru dočítáme, že „provedli řadu představení, mnohdy velmi zdařilých, rušice tím velmi příjemně jednotvárnost maloměstského života“. Zpráva pokračuje: „Hráli však v době divadlu méně příznivé, takže 17. května 1860, ač velmi zdařile proveden Divotvorný klobouk (to již ve druhém nastudování — první bylo v roce 1847), měli návštěvu malou.“ Po uvedení hry Štěkavec se dočteme opět v pražském Lumíru, „že nastala k divadlu jakási chladnost, jež by ohrozila díla, zbudovaná s takovou námahou. Ale jest třeba k divadlu přízně a větší podpory u předních města, ježto ostatní lid sotva s to jest, aby zapravil nemalé výlohy, spojené se zařizováním divadla.“

Následují další a další hry, je uvedena první hra se zpěvy Slavnost obžinek, hry ze zahraničí a od té doby už nenastalo období nečinnosti. Vyvrcholení ochotnické činnosti nastává v době, kdy se jednoty, oficiálně založené až r. 1883, ujímá nechanický notář, spisovatel dr. Štolba. Tehdy se stala r. 1886 skutekem

myšlenka definitivního kulturního stánku v „Radnici“ a městské divadlo (na tehdejší poměry velmi dobře zařízené s velkým sálem i příslušenstvím) od té doby stavilo jeden úspěch za druhým.

Po osvození nevyhovovalo zařízení v „Radnici“, a protože renovace by byla příliš nákladná, bylo rozhodnuto vybudovat samostatný kulturní dům, který byl v roce 1950 slavnostně otevřen. Byl postaven brigádkou svépomocí a tisíce hodin na něm odpracovali i nechaničtí ochotníci.

Dnešní soubor má 30 členů. V letošním jubilejním roce uvedl dvakrát úspěšně Slovácké nebe, k oslavám 120. výročí trvání hru A. N. Ostrovského Vrána k vráně sedá. Studuje satirický program k Silvestrovskému rejži a připravuje Casonovu hru Jitřní paní. V rámci jubilea připravují Nechaničtí výstavku plakátů, kreseb, památníků, fotografií aj., aby se s bohatou a úspěšnou ochotnickou prací měli možnost seznámit nejen občané Nechanic, ale i okolních obcí. J. Tydlitát



Divadlo československé armády uvedlo československou premiéru Karvašovy hry Jizva. Na snímcích O. Houskové z této inscenace J. Prachař (Ondruš), A. Hegerlíková (Magda, jeho žena), J. Jirásková (Gitka, jejich dcera) a J. Vala (Oto Majcher)

DVA VÍTANÉ PŘÍNOSY NAŠÍ DRAMATURGII

Mnoho profesionálních i ochotnických scén hraje nebo se připravuje na novou hru Petra Karvaše **JIZVA**.

„Malá občanská činohra ve třech mezihrách“, tak zní poněkud neobvyklé určení žánru. Obyčejně se podobným autorským přáním, vyslovovaným v podtitulu, nepřikládá mnoho váhy. Bývají někdy totiž opravdu spíše originální schválností než čím jiným. Ale v případě Jizvy by se to mohlo nevyplatit. Je naopak třeba se v přípravě na inscenaci nad touto formulací velmi pozorně zamyslet. Nevznikla z touhy po originalitě. Je klíčem k účinné jevištní podobě Jizvy.

O základní myšlenke Jizvy se nemusíme rozepisovat. Je tam vyslovena přímo, v otevřené diskusi, není zašifrována do obrazu či podobenství. Je aktuální — všude, kde se zatím hrála, ji tak diváci pocítují, a vítají poctivou, statečnou snahu zodpovědět složité a bolestné otázky nedávné minulosti nás všech. Je to na první pohled pro inscenaci snadná hra. Jednak je v ní všechno jasně řečeno, přesně formulováno, dá-li se to tak říci, a jednak není snad myslícího člověka, který by si nebyl položil v posledních letech podobné otázky.

Ale zdánlivá snadnost je ošidná. Jizva je jednou svou stavebnou vlastností velmi zvláštní hra: V prvním plánu není tu konflikt mezi postavami hry, vyrůstající z nich, zobrazený jejich nutným střetnutím. V prvním plánu je konflikt všech postav hry s mýtem, který je mimo ně. S mýtem, do něhož se v období kultu osobnosti zabsolutizoval pojem strana jako něco, co je nad lidmi, kteří ji tvoří. Charaktery postav se tu nerozvíjejí samočinným pohybem dramatického děje. Takový děj ve své známé podobě tu vlastně vůbec není. Zastupují jej skutečné politické události jednotlivých období. Ty posunují vývoj postav přímo. Charaktery postav se odhalují jenom prostřednictvím vztahů k těmto skutečným událostem, jen tím, jak se dokáží vyrovnat nebo nevyrovnat se skutečností, na niž narazili a s níž se dostali do neočekávaného a bo-

lestného rozporu. Ne nadarmo tedy upozorňuje Karvaš, že se malá činohra odehrává vlastně v „mezihrách“. Konflikty mezi postavami hry, ten postupný rozpad dobrých soukromých vztahů lidí, to jsou konflikty **odvozené** z hlavního, patří tedy do druhého plánu inscenace.

Ovšem, oba plány musí v inscenaci ve správných proporcích existovat. Z této strany je Jizva skutečně zranitelná a od tud hrozí jejím inscenacím dvojí nebezpečí — ze dvou stran.

První je to, že se odvozené, soukromé konflikty snadno posunou do prvního plánu. Z určení žánru se tak škrtne pojem „občanská“ a pojem „mezihry“. Hraje se pak už jen malé psychologické drama o rozvratu jedné rodiny z příčin, které nejsou dost jasné. Jejich aktuálnost a kon-

krétnost mizí. Období kultu osobnosti se stává jen záminkou, aby se mohly rozehrát „věčné“ problémy svědomí a strachu před pravdou. Myšlení, úsilovné přemýšlení, které je charakteristické pro tuto hru, se pak propadá do „psychologie“, do mlhavosti pauz a nápořádů a pocitů. Je vždycky svůdná pro každého herce — vypadá navenek zajímavěji. Je stejně svůdná, jako jsou pro spisovatele svůdné tři tečky na konci věty — dodávají myšlenke lákavou neurčitost, naznačují něco hlubokého, nevyslovitelného... Nic nemůže Jizvě tak uškodit jako takovýto způsob herecké i režisérské práce. Je-li něčím působivá, pak je to právě tím, že nenechává nic nevysloveného.

Dostane-li se do popředí takovým způsobem mlhavá „věčnost“ rodinných, soukromých konfliktů, pak samozřejmě také to, co je druhovou **vlastností** Jizvy — její publicističnost — zvrátí se v nedostatek. Pro hloubkový psychologický průzkum věčných problémů společného a společenského soužití není prostě v Jizvě materiál. Z toho vyplývá ještě další — a nemalé nebezpečí pro ideové vyznění, vůbec pro význam hry: do popředí vystoupí pak automaticky také nepraví hrdinové — Magda. Neuvěřitelně prozíravá, od začátku šestým smyslem prohlédající celou neprůhlednou složitost doby, žena, která se odvrátila od muže, protože neobstál v její — v tomto případě „psychologického“ dramatu skutečně pouze v její zkoušce odvahy a morálky. Postava Magdy je vůbec problémem Jizvy — tím spíše, kdyby se takto stala její hlavní hrdinkou.

Ale také se může stát, že se bezděčně škrtne druhý plán, odvozené konflikty vůbec. Z určení žánru se škrtne pojem „malá činohra“, hraje se pouze to občanské, to obecné, pouze první plán. Jizva sice není psychologickým dramatem, ale také ne senzačním plakátem, který chce diváka především udivovat tím, „co se smí říkat“. Některé myšlenky o tom, co zanechal mýtus v lidech, jsou tu skutečně takto přímo a naplno vysloveny po-



Č. Řanda (Gustav Tomkovič) v Karvašově Jizvě na scéně DČA. Foto O. Housková



Divadlo čs. armády uvedlo premiéru Dietlovy hry *Nehoda*. Na snímcích O. Houskové N. Popelíková a V. Brodský

prvé. Jejich účinek na diváka je proto docela bezpečný, působí samy sebou, nemusí být nijak zprostředkovány, stačí je vyslovit. To svádí — velmi silně — k tomu přehodit důraz z celku na jednotlivosti. Spolehnout se na účinek jednotlivých palčivých myšlenek, na působivost bystře autorem formulovaných aforismů a argumentů diskuse. Obracet se s nimi přímo do hlediště a čekat na potlesk. To ovšem znamená snížit Karvašův vážný a upřímný pokus o výklad těžkých otázek a dát mu příchutí senzacechtivosti. To znamená rovněž, že to, co je druhovou vlastností hry — publicističnost — ztratí svou úroveň, svou cenu a je diskreditováno. Aktualnost hry může být tak snadno podezřívána z láce, z vypočítavosti, z kalkulace s tím, co dnešek pálí. A to je křivda vůči autorovi i hře, a i při nejlepším vůli zdůraznit to občanské v Jizvě se z takového pojetí stává schéma a neúčinný plakát.

Nezbývá než opakovat: malá občanská činohra ve třech mezihrách. Jizva nepotřebuje, ba nesnese herce, kteří se musí na jevišti vždycky za něco schovat, za paruky a vousy, za šarže a „charakteristiky“, za mnohoznačné pomlky. Potřebuje herecké osobnosti. To znamená menším slovem přirozeně v daných okolnostech psychického rozpoložení jednajících a především myslících lidí. Herce, kteří mohou klidně důvěřovat faktu, že hledání pravdy, proces soustředěného myšlení je na jevišti vždycky dostatečně vzrušující, je-li skutečný, pravdivý, konkrétní.

Dietlova **NEHODA** by se dala také konečně nazvat „malá občanská komedie“. Je to skutečně komedie, až nezvykle v naší dramatice žánrově čistá. To znamená, že postihuje něco podstatného v našem životě prostřednictvím pohledu do člověka určitého, společensky přesně zařazeného typu, že její téma je vážné. Ale úhel tohoto pohledu je komediální. Vidí příčiny svého komediálního konfliktu v léčitelných slabostech lidí, ne v tragické nutnosti srážek krajních protikladů.

Možná, že by tento podtitul byl přesnější než „ministerská komedie“. Ten totiž svádí k tomu vidět v *Nehodě* něco, čím skutečně není: satiru na byrokraty. A hned se ovšem také vybaví vmlouvavá, neodbytná kliše, staletími už vypěstovaná pro satiru na byrokraty na jevišti. Všichni je známe nazpaměť. Použita v případě *Nehody* jsou s to zničit ji, úplně

a nenávratně zničit všechny její kvality i její myšlenku.

Nehoda má dvě vnitřní myšlenkové (ne dějové) pásma. Jedno je zobrazení jakési — dá-li se to tak nazvat — metafysiky nesprávného, odosobněného systému řízení, toho zvláštního „ducha“ nejen ministerstev, který tu existuje a funguje sám sebou, aniž by k tomu potřeboval iniciativu, schopnosti, odvahu, rozhodnost, znalosti pracovníků. Silný duch, který vyrovnává rozdíly a ze schopných stejně jako z neschopných, z čestných i nečestných lidí dělá stejné „poslíčky“ bez možnosti něco rozhodnout a tedy také bez odpovědnosti za vlastní práci. A druhé pásmo je studie toho, co tomuto duchu výborně slouží, studie strachu, lépe řečeno jeho zvláštní úřednické odrůdy. Obě tato pásma se setkávají v postavě Honzy.

Ostatně, na první pohled je jasné, že tato komedie stojí a padá s představitelem Honzy. Celá hra je vlastně jeden jediný jeho velký monolog. Všichni partneři, byť by i rozsahem to nebyly role právě nejmenší, se v této komedii musí smířit s tím, že mu přihrávají, že se vyskytují tehdy a tak, jak je Honza potřebuje. A zase si tato role žádá především hereckou osobnost v tom smyslu, jak jsme

o tom mluvili při Jizvě. Tady už vůbec není možnost se za cokoli schovat, ani za ty mnohoznačné odmlky, za to „nedopověděné“ — Honzův monolog je upřímnou výpovědí, vlastně zpovědí, zveřejněným vnitřním monologem. Nemůže mít rezervu dalších „podtextů“. Je to nejcivilnější civil, hrdina naprosto nehrdinský, kterému se „jednou stala nehoda, že dostal odvahu“, kancelářská myš v mladém a modernizovaném vydání. Herec v této roli nemá co „hrát“. Musí prostě být, existovat na jevišti. Vedle této schopnosti, která opravdu není každému herci dána, musí mít ještě ovšem schopnosti další: navázat bezprostřední kontakt s divákem, neustále volně, nenásilně se k němu obracet jako k důvěrnému příteli, jemuž se nestydí přiznat na sebe prostě všechno. A schopnost uskutečňovat proměny rozhovoru s divákem v dialog jevištních postav tak samozřejmě, jak dýchá.

Tuto lehkou komedii s vážným problémem může zničit nadobro také jiná věc: bude-li tak málo připravena, že bude působit „nacvičeně“. Její půvab a síla je půvab **improvizace**. Styl, jakým by měla být hrána, by měl být poučen — ať mi promínou nepřítel malých forem — na způsobu textappealu, na stylu autorského divadla. V hotovém, pevném textu lze tohoto způsobu dosáhnout tím nejprecisnějším zvládnutím každé akce, každého dialogu. Věnovat studiu lehké — a na pohled tak snadné — komedie úsilíovou práci, delší než jindy. Nikde, v celé hře není ani stín karikatury či zkreslení, ani stín „komiky“. Její intonace se navlas podobá intonacím, v jakých se vedou všechny české rozhovory o vážných věcech: s ironií. Tento blízký, civilní tón musí zůstat komedii zachován. Vyplatí se to — je velmi účinná a pomáhající.

ALENA URBANOVÁ



J. Pleskot a I. Prachař s V. Brodským v Dietlově *Nehodě*. Foto O. Housková

Čtenáři!

Dovoluujeme si upozornit, že náš druhý časopis, **REPERTOÁR MALÉ SCÉNY**, zvyšuje od ledna nového roku náklad, takže můžeme opět přijímat objednávky. Pravidelný odběr obou našich časopisů zprostředkuje PNS.

Redakce

Další hradecký pokus

Slyšel jsem už nejméně desetkrát vyprávět o tom, jak na jaře přišlo plno mladých lidí v Hradci Králové na textappeal, i když v tu chvíli probíhal zápas hokejistů s Kanadou. Jak se nám výborně hodí do krámu takový příklad zájmu! Méně už se vypráví o pěkné řádce problémů, které takový typ pořadu přináší.

Ještě štěstí, že ve středu 16. října si to naši hokejisté s nikým nerozdávali. Nehrozí tak nebezpečí, že v povědomí čtenářů listů, které si snad všimnou druhého hradeckého pokusu, zbude jen vědomí diváckého zájmu. Je to tak dobře. Jsem totiž přesvědčen, že v hledání formy a obsahu večera, nazvaného záhadně textappeal, jsme zatím v těchto mimopražských mimoparavanových pokusech opravdu na samém začátku. Dokázaly mi to znovu zážitky z textappealu humoru, satiry, veselých a vážných zamyšlení při hudbě kytarové skupiny, který uspořádal Závodní klub Závodů Vítězného února. Členové Kabaretu mladých, v jejichž čele stojí Václav Souček, měli dobrý nápad. Vybrat z literárních časopisů aforismy a scénky a předvést je divákovi. Udělali to s vkusem, věděli, proč se přednášejí. Nechtěli si s námi hrát na divadlo. Přišli, sedli si za dva rezervované stoly tak docela obyčejně mezi nás, dvoukorunové vstupné nám vrátili v podobě černé kávy a následoval afak duchaplností a chytrostí z hlavy Pickovy, Laubovy, Lacinovy, Holubovy, Růžičkovy a snad ještě dalších. Akordy elektrofonických kytar dělily moudrost od moudrosti. Proč by nemohl takový pořad z tvorby našich satiriků v Hradci existovat? Mohl by být třeba měsíc co měsíc. Členové kabaretní skupiny se tak učí při studiu myslet a diváci pak na představení s nimi. Teď jen jak to udělat, aby byla navozena atmosféra maximálně vhodná pro takové myšlení. Přišli jsme do vážnosti dýchajícího sálku, ve kterém se hned tak někdo neosmělil rušit posvátné ticho. Každý čekal, co to ti mladí předvedou. I když jsme seděli za podobným stolem jako účinkující — málo platné — ty jejich stoly jsou jevištem a naše hledištem. Je mezi námi neviditelná opona. Je v oficialitě, v mlčení, v dohadování, kdy už začít. Je i v divadelním pojetí večera — sice pečlivě nastudovaném, ale přece jen blízcím se spíš divadlu poezie než živému povídání si s divákem. Na jedné straně pan vrchní s kávou jako součást programu — a na druhé reflektory a snaha po soustředění pozornosti na herce. Ten se může opřít jen o text, k tomu často ještě o takový, ke kterému se čtenář časopisu vrací, když ho už dost vyprovokoval jeho dorážející ne jeden smysl. Ale na jevišti v záplavě dalších moudrostí přefrčí, aniž by jeho hluboký smysl divák zaregistroval. Ten cítí potřebu přival slova nějak ozvláštnit, přijal by útok umocněný vlastním inscenačním nápadem účinkujících, nápadem pochopitelně adekvátním žánru přednášených textů. Jak by se tu mohl uplatnit soucítící výtvarník, jak hudebník, využívající hudby jako výrazového prostředku místo jen mechanické její předělové funkce.

Ale to bychom toho asi na mladých z hradeckého závodního klubu chtěli najednou moc. Oni zatím veřejnosti předvedli, co se naučili, a hledají cestu. Čert ví, jestli pro textappeal, nebo pro kabaret, nebo pro něco nového čistě hradeckého. Ozkoušet síly na vtipných již publikovaných textech z literárních časopisů není špatná průprava. Jen by ještě měli popustit uzdu fantazii a rozrazit to učesané komorní ovzduší, které mladému programu ani mladým lidem nesvědčí. a které pro satiru a pro humor není právě z nejurodnějších.

Co to chce? Nápady, nápady, nápady a nápady!

JIRÍ VALENTA



Fialův snímek z hradeckého textappealu

Hamletova otázka ve volném přepisu vrací se k přemýšlení o činnosti ochotnického divadla ve velkoměstě či v jiném větším centru. Být, či nebýt?

Hledejme odpověď. Především podle skutečností, které jsou nám nejznámější. A nejbližší. Praha má téměř milión obyvatel. Jak vypadá dnešní Praha? Kam až sahá? Uvědomme si, jak se rozrostla. Daleko až do Záběhlic nebo do Jíonic a Ruzyně, od Libně pokračuje přes Dáblice do Čimic, z Hloubětína do Malešic. Na těchto trasách jsou celá nová města, daleko vzdálená od centra a sídla většiny pražských divadel. Nejdále na okraji centra je libeňské Divadlo S. K. Neumanna. Velká oblast Strašnic nebo Dejvic až po Petřiny a Břevnov je bez stálého divadla. To jsou jen některé ukázky z rozlehlosti dnešní Prahy. Její okrajové oblasti představují počtem obyvatel města, která mají mít svá stálá divadla. Obyvatelé těchto okrajových oblastí jsou však odkázáni na pražské divadelní centrum. Průzkum by patrně prokázal, jak vzdálenost od centra, komunikace a další podmínky bydlení na okraji Prahy téměř vylučují účast těchto obyvatel na divadelním životě. Spíše a častěji se dostane do pražského divadla obyvatel i nejvzdálenějšího venkova (svozem či divadelním vlakem) než obyvatel pražské okrajové oblasti třeba ze Spořilova nebo z Veleslavína.

Tak to jsou skutečnosti, o kterých by bylo zapotřebí přemýšlet, neboť to jsou zároveň velké rezervuáry k uplatnění i rozvinutí sil



Pražský soubor Máj uvedl Brechtovu hru Pušky paní Carrarové. V titulní roli J. Mikešová

ochotnického divadla. Stačí k tomu dosavadních asi 90 souborů? Protože však sotva polovina z nich pracuje pravidelně a dostatečně po celý rok, je vůbec zabezpečena potřeba kulturního života okrajových oblastí Prahy také ochotnickým divadlem?

Tyto skutečnosti promlouvají především proti tomu, co se říkává o překročení velkoměstské kulturou a divadlem obzvláště. To jsou fikce a nepravdy, které nejsou dosti důrazně odmítány. Při stavbě nových okrajových oblastí nemyslelo se na kulturní potřeby obyvatel, které se odbyly nanejvýše zřízením kina. Jako by kulturní domy nebo jizby nebyly stejnou nezbytností jako samoobsluha! Málokdo si uvědomuje, že poslední divadelní budova v Praze byla otevřena před půl stoletím. Je to vinohradské divadlo, dnes Divadlo čs. armády, otevřené r. 1907!

Všechny tyto skutečnosti samy o sobě dokazují oprávněnost i povinnost činnosti ochotnického divadelnictví v Praze. Vzájemně jejich oblastí je tato činnost stále naléhavější. Nezanikly tedy, ale naopak vzrostly podmínky této činnosti. Růžově vzrostla také odpovědnost ochotnických divadel za plnění kulturních služeb lidu, jehož nároky nejsou uspokojovány přiměřeně profesionálními divadly. Ochotnické divadlo v pražské oblasti je tedy povinně pomáhat v této tísní všemi silami a prostředky.

Ochotnické divadlo v Praze nepřestává být sourodou složkou současné naší společnosti. Musí být však obrazem i odrazem jejích socialistických životních forem, aby účelně a prospěšně naplnilo novým smyslem nepomíjející zásady svého vzniku a poslání. V široké náplni tohoto socialisticky průbojného myšlení a konání ochotnického divadla nemůže chybět smysl pro vtip a humor, tedy pro zábavu diváků. Nic tak neodpuze jako suchá doktrína, slova bez života, pouhá nuda. To jsou jen jiné formy starobylosti a konzervatismu, odporujícího potřebám a zájmu lidu. Divadlo je nejen školou, ale také a především zábavou a radostí života. Nemyslíme ovšem přitom jen na vlastní radost, ale na radost všech, jeviště i hledišť. Divadlo musí především bavit zejména jeho pracovníky jako tvůrčí práce pro všechny, jako společné úsilí o vyslovení životního názoru i jako podnět divákům k plné účasti na společné radosti. Tím je a zůstává divadlo nezbytnou složkou naší společnosti.

Proč hrát? Být, či nebýt? Hrát také v pražských oblastech ochotnické divadlo z hledisek ideových a tvůrčích je zde odůvodňováno podněty, které nejsou kanonem, ale pouhým návodem k dalšímu přemýšlení a doplnění.

EMANUEL JANSKÝ



Záběry z činnosti pražských amatérských kolektivů: scénka z kabaretního pořadu ČKD Vysočany — z Pušek paní Carrarové v provedení Máje — z Lope de Vegovy komedie Láska má své klíče (soubor SVVŠ Praha 4)

*Hrát?
Ano,
ale
dobře!*

Dvanáctého října slavnostně vypukl — za okázalého nezájmu publika — festival pražských ochotnických souborů. Bylo na něj vybráno sedm nejlepších inscenací z minulé sezóny. Z celkového počtu představení se vrátím jen k některým — o souboru OKD Praha 3, který uvedl Simonovova Čtvrtého a Brdečkova Limonádového Joe, se na stránkách Ochotnického divadla už psalo. Právě tak o představení Tři bílé šípů, které nástudoval soubor MÁJ ÚKDSS.

PROČ ZROVNA PRAVDA?

Hrou maďarského autora Istvána Kállai Právda přichází do domu se uvedl soubor Osvětové besedy v Praze 9 - Vysočanech. Pěkné počasí venku odradilo mnoho návštěvníků, a tak se v sále krtilo jen několik desítek návštěvníků — povětšinou příznivců souboru a známých. Člověk se cítil tak nějak opuštěn — i při otevřené oponě.

Celé představení se dá ocenit velmi stručně. Soubor si zřejmě vytkl cíl nad své síly. Je pochopitelné, že efektně napsaná hra vždycky svádí — a je-li současná, tím více. Kállaiova hra má navíc ryze televizní charakter — rychlé prostřihy, změny apod. — je to tudíž forma pro jeviště dost obtížná. Režisérovi (M. Sedláček) se nepodařilo uplatnit důslednější režijní vedení všech postav. Nejmarkantnější se tento nedostatek projevil na postavě Syna (T. Zajíc), kterému se nepodařilo zvládnout psychologii poměrně těžké role. V představení nejvíce vynikly role menší — M. Drholec jako Staršína a L. Roubínek jako Taxikář. Také působivá scéna (která je opět dílem M. Drholec) patřičně podtrhla atmosféru představení.

KONTRASTNÍM PŘEDSTAVENÍM

bylo vystoupení souboru Roman Tůma OKD Praha 6. — Březovského Nebezpečný věk. Vedle (někdy až příliš) civilního přednesu většiny herců překvapil — a to dost nepříjemně — patetický přednes Karly (D. Truhlářová), který se k charakteru hry vůbec nehodil. Příjemným překvapením byly proti tomu dobré výkony Evy a Honzika (J. Holešová a P. Janda). Jen mladý představitel Honzy neměl v některých okamžicích ztrácet kontrolu nad sebou — začal potom přehrávat a působil frázovitě.

DĚTI HRAJÍ DĚTEM

— tak by se dalo nazvat nedělní odpolední představení Líšky Bystroušky, které uvedl soubor ZDS Praha 5, U Santošky. Již před divadlem to šumělo těmi nejmenšími ve svátečním oblečení. A vevnitř? Jako v úle. Nemohl jsem zpočátku uvěřit, že stovka dětí (a třicet dospělých k tomu) dovede tak bouřlivě reagovat.

Ty druhé děti — na jevišti — hrály s nesmírným elánem; potíže jim nepůsobil ani dialekt, kterým je hra psána. Proti nenucenému výkonu dětí působil dost nepříznivě prkenný a strojený výkon Revírníkovy ženy. Další „dospělá postava“ — Revírník — měl se svou přirozenou komikou úspěch u dětí i dospělých.

Představení samo ukázalo, že i ve škole jde dělat divadlo. A nejen s těmi odrostlými, ale i s těmi nejmenšími — a to je na celém představení fakt nejzásadnější.

MALE FORMY NA FESTIVALU

Pásmo V. Barty Falešný kytky uvedl na festivalovém večeru divadel malých forem soubor Inklemo. Po sérii představení s vážným zaměřením i obsahem byl nedělní večer jakýmsi odlehčením — nikoliv však po umělecké stránce. Krátké scénky, povídky, blekauty, písničky — to je tak přibližně náplň celého pásma. Nic tak neobvyklého. Neobvyklé je však herecké podání. Snad to ani herecké podání v tradičním slova smyslu není — šestnáctiletí mládenci a děvčata hrají na jevišti sami sebe, hrají z prostředí, které všichni dobře znají. Už pro tu spontánnost a bezprostřednost projevu se dá souboru leccos odpustit — jen ne ta nešťastná jevištní řeč. Práce, kterou Václav Barta — v civilu vychovatel těch šestnáctiletých na jevišti — vykonal se souborem, není nikterak malá. Vždyť vzbudit u mladých systematický zájem o divadlo — to je dnes těžký úkol. Ale tím více záslužný.

Soubor Flogiston z Lékařské fakulty hygienické KU předvedl (na výslovné přání pořadatelů) výseče z několika svých pásem. Samočinné studentské legrácky na jedné straně, písničky zdravotnickosvětového charakteru na straně druhé. Zásadním nedostatkem byl tedy špatný dramaturgický výběr. Je dost nepochopitelné, proč soubor neuvedl nějaký ucelenější pořad. Vždyť z těchto roztržitých úseků estrádního charakteru se nedá utvořit obraz o kvalitě souboru a jeho práci.

FRANTIŠEK SION



Scéna L. Buchálka ke kabaretnímu pořadu pražského souboru ČKD

Rozhovor po telefonu

V pondělí dne 28. října se vrátil divadelní soubor Vagónky Tatra Smíchov ze svého týdenního zájezdu z NDR, kde se představil s Urdovými Dalskabáty lužickosrbským divákům v budyšínském divadle a na přehlídce nejlepších amatérských divadelních souborů, pořádaných Domem lidové tvořivosti v Drážďanech na scéně státního divadla v Míšni. Ihned po příjezdu souboru zastihli jsme režiséra představení Jana Vojtiška, abychom mu položili dvě otázky:

Jak hodnotíte zájezd vašeho souboru do NDR?

Myslím, že tento zájezd, právě tak jako naše vystoupení v Rostocku a v Berlíně na celostátní konferenci o lidové tvořivosti v prosinci minulého roku, splnil svůj účel, a to jak po stránce společenské, tak po divadelní. Chtěli jsme našim německým přátelům ukázat dobré amatérské divadlo, jakému u nás razíme cestu. A to se nám, myslím, podařilo. Výrazný úspěch jak v Budyšině, tak především na samém festivalu v Míšni byl podnětem k navázání družby s několika německými soubory lidové tvořivosti. Po představení se rozvinula rozsáhlá diskuse o naší práci a celém českém ochotnickém hnutí. S upřímnou radostí jsme předávali zkušenosti a doslova jsme nestačili ani odpovídat na přival otázek. Odpovědi byly natáčeny zástupci německých souborů na magnetofonové pásky. Vážíme si velkého zájmu, který naši hostitelé na každém kroku o naší práci projevovali, a jsme plně přesvědčeni, že naše spolupráce na tomto poli se bude zdárně rozvíjet.



J. Kvardová a A. Karger z pražské Tatrovky ve Slaměném klobouku

Navázali jste konkrétní spolupráci s některým německým souborem?

Odváželi jsme si domů hned několik nabídek ke spolupráci s předními soubory jednotlivých závodních klubů, se kterými si chceme vyměňovat zkušenosti. Dostali jsme i konkrétní pozvání na pohostinská vystoupení v průběhu příštího roku, a to jak opět s Dalskabáty, které si plně získaly srdce německých diváků (hned několik souborů najednou zatoužilo po překladu do němčiny

pro své inscenace), tak i pozvání organizačního výboru míšeňského festivalu a městské rady Míšně k účasti na přehlídce v říjnu roku 1964 s novou inscenací. Úzkou spolupráci jsme navázali s divadelním souborem lužickosrbského Domu kultury, jehož představení jsme rovněž navštívili a v diskusích s jeho členy hovořili o poslání současného dělnického divadla. Věříme, že navázané spolupráce v budoucnu budou přispívat k pevnějším kulturním stykům mezi oběma zeměmi. E. P.

Prázdninový fejeton

Já vím, vzpomínat na léto se už v prosincovém čísle jaksi nehodí. Ale pro tentokrát mně odpusťte. V sobotu odpoledne předposledního června jsem se ocitl na výletním místě zvaném Bělecký mlýn. Proč se to jmenuje Bělecký, bych pochopil (teče tam potok toho jména). Méně jsem už pochopil ten mlýn, když jde o hotel. Vůbec už jsem nepochopil první obtížnostní pásmo, když vlak stojí 100 m vedle a silnice do Prostějova jde pod okny. Ale nejsme tu, abychom chápali složitosti světa, ale jsme tu proto, abychom udělali tečku za dvěma lety učení, zábavy a radosti v olomouckém studiu.

Kamil Marek našel pýchavku obrovskou, já jsem dostal hned první den v lese šiškou a Flíček krmil svou dceru zmrzlinou. Koupali jsme se u splavu, večer byl táborák, počasi vůbec letos v létě přálo a mezi tím vším jsme našli chvílku i na moderní světové divadlo. Flíček totiž dokončoval před nedělním obědem poslední lekci z dějin divadla.

V pokojích, na zahradě hotelu, venku v lese i u vody se pak vzpomínalo na ty dva uplynulé roky, také se trochu hodnotilo. To poslední slovo se mi však nelíbí, je cítit formálnost. Protože však nejsem poeta ani Palacký, neumím si vymyslet jiné. „Teda nikdy jsem se nechtila předvádět, to mě na Hronově namíchli,“ — říká Hanka Maciuchová.

„Však se tomu v klukovi z Kolky pomohlo,“ — smějí se ostatní.

„Připadám si jako prvňák. Naučil jsem se číst a počítat do deseti a to je strašně moc. On si to nikdo neuvedomí, že vlastně v první třídě se naučíme víc než za celý život.“

„No dovol,“ mžourá ospalýma očima Hanka Černá na ředitelku školy Malíška z Dalskabátu. Přijela až ráno po probdělé noci na maturitním večírku a cítí se být po maturitě přece jen dál než prvňák.

Luděk Zamazal si stěžoval, že by se mělo vymyslet nějaké

studio pro režiséry, neboť v tom je podle jeho mínění grunt všech ochotnických malérů.

„Ty bys toho chtěl! Dyk nejsou ani u profiků,“ — moudře oponuje doyen party Jarda Soušek.

Debata poletovala a já jsem pozoroval jednoho z těch hochů, že mlčí, ani se nesměje. Najednou skočil do debaty:

„Víte, proč jsem šel do studia?“ — Všichni zmlkli a Slavomír Odložil vážně pokračoval:

„Chtěl jsem se vytáhnout u nás v souboru. A ani jsem se moc nevytáhl. Když člověk pozná, co to ve skutečnosti obnáší, tak musí být moc a moc skromný.“

„No jo, mindráky, to znám!“ — podotkne Eliška Culková.

„Je to stejně ohromná věc vidět, jak se dělá opravdovské divadlo. Můj největší divadelní zážitek byl tehdy, když jsem dělal statistu v Novákově režii Optimistické tragédie. Proto jsem šel do studia.“

Lída Soltysiaková přikyvuje Souškově. Nikdo jí to asi neřekl, ale všichni si její práce ve studiu vážíme. Samostatně řídila všechna představení studia a každý obdivuje její specializaci, k níž se při práci ve studiu dostala. Prvotřídní inspicientka.

Když jsme pak leželi u vody, padlo rozhodnutí, že parta se nerozejde. Jiří Flíček dostal za úkol přes prázdniny opatřit nějaké texty, Jaroslav Černý, metodik a archivář studia, se zavázal celou partu po prázdninách svolat, aby se alespoň ještě jedno divadlo společně udělalo. Kamil Marek se slavnostně zavázal, že přípravu inscenace povede.

Nikdo je nepřemlouval, jsou mladí, mohou dělat cokoliv: tančit, sportovat, nebo se flákat, ale oni chtějí dělat pohromadě alespoň ještě jedno představení. Opět z daleka jezdit a podrobit se kázni, trpělivě se učit a hrát amatérsky divadlo.

Musel jsem v neděli večer domů. Parta zůstávala ještě přes pondělí. Byly už prázdniny a ti, kteří jsou v zaměstnání, si vzali dovolenou. Ve vlaku jsem budil obdiv obrovskou bílou koulí pýchavky, kterou jsem dostal od Marka. V Prostějově byl nabitý vlak rozjíždějícími se účastníky Wolkrova Prostějova. A tak jsem si myslel: kdo to tvrdí, že mladí lidé ztrácejí zájem o amatérské divadlo všeho druhu? Vždyť to není pravda! To jen my starší to děláme špatně. Jsme příliš ochotníky a málo amatéry, jestli mně rozumíte!

Tož to jsou ty vzpomínky na letošní léto, v tento roční čas zcela nepřipadné.

Z. KOKTA

UMĚLECKÝ PŘEDNES DNES

VLADIMÍR JUSTL

III.

Bylo by možno opakovat, že to vše nejsou požadavky malé. Jsou však nutné — o tom nás přesvědčuje nejen teoretická úvaha, nýbrž především současná praxe, a to jak profesionální, tak amatérská. Docela se do jisté míry zdá, že ve svých vrcholných výkonech jsou amatéři, zvláště špičkoví členové nejlepších tzv. divadel poezie, na tom lépe než profesionálové. Pochopitelně amatérům chybí ona profesionální jistota, působí jim často nesnáze samozřejmě technické předpoklady (artiklace) — nejednou však všechny ty výhody profesionálů se mohou obrátit proti, více nás zaujme prožitý a řekl bych protřpěný, protože promyšlený a žitý v čase, výkon amatérů než rutinovaná četba profesionála, který text nezažil, nevěnoval mu čas, jenom jej se správnou výslovností přečetl a odhadem zvolil prostředky své uhlazené neutrální četby. Bohužel tato manýra se začíná neblaze u profesionálních přednášečů zakořeňovat, zde vpád amatérské recitace, která se pozvolna poloprofessionalizuje či úplně profesionalizuje, může přinést nejen pozitivní impuls.

Ta neutralizace textu dobře (tedy: srozumitelně, čistě, jasně, foneticky správně) přečteného či recitovaného (a zde jde tedy skutečně o recitaci jako v podstatě „pasivní“ reprodukční činnost na rozdíl od aktivního, tedy umělecky, tvůrčím způsobem zúčastněného uměleckého přednesu) je jedním nebezpečím. Druhým je přecenění uměleckého přednesu, šilhání po takové svébytnosti, která si osobuje právo dělat si s uměleckým textem, co se jí zlíbí, která vidí ve službě básníkovi degradaci svého uměleckého činu. Je smutné, že tyto scestné názory, které mohou mladé recitátory zavést, byly hlášány z oficiální tribuny Wolkrova Prostějova 1963. Docela tu padl názor o právu na deformaci básníka, text autorův je jen jakousi záminkou pro sebevyjádření před-

nášečovo, neboť on je tu proto, aby vyslovil své pocity. Diskuse pak přinesla místo sblížení stanovisek zásadní vyhranění. Lubomír Vaculík ve svém referátu o letošním Prostějově o tom psal: Jde o to, „zda má přednášeč sloužit jen básníkově myšlence, nebo má-li vyjadřovat básní své myšlenky a pocity (v absurdním případě tak dalece, že z básně vytlačí básníka). Ač jedna z diskuterek vyjádřila názor velmi přílehavě, nedošlo k shodě. Řekla: „Zhavě chtít sdělit pocity básníkovy i své, a to co nejdokonaleji a nejsdělněji.“ (Rudé právo 3. 7. 1963.)

Ta poslední věta, ač vyslovena trochu frázovitě, skrývá podstatu onoho vztahu, o který jde od počátku, vztahu mezi básníkem, přednášečem a posluchačem. Nebylo by správné redukovat uměleckého přednášeče na pasivního hlasatele básníkových slov — ale to snad netřeba rozvádět, ze všeho předešlého je jasné, že tento typ recitátora je nám bytostně proti mysli, neustále hovoříme o uměleckém přednášeči jako o tvůrčím umělci. Chce-li však umělecký přednášeč vyjadřovat své pocity nebo dokonce pocity své doby, pak si nepomůže v této snaze deformací textu. Cesta vede jinudy, přes výběr, volbu takových textů, s nimiž se může ztotožnit v té míře, že slovy básníka bude plně hovořit i za sebe. Toto ideální ztotožnění nelze ovšem požadovat či očekávat nad každým textem a v každé době, vzniká obvykle v ojedinělých okamžicích vypjatých situací, je vyvoláno potřebou dne, roste z jeho atmosféry.

Je nasnadě, že např. současná mladá poezie má jisté obecné rysy, které odpovídají pocitům dnešního mládí (nejen fyzického, nýbrž i mentálního). Je proto pochopitelné, že mladí přednášeči si volí především tuto poezii, že v ní nalézají své myšlenky a své představy. Odtud také ona invaze mladé poezie třeba právě na

letošním Wolkrovi Prostějově. (Jiná je otázka kvality této poezie: budiž jen poznamenáno, že zaráží, jak slabé básně se často dostanou mezi zvolené texty k přednesu.)

Může se stát, že několik přednášečů si zvolí jednu a tutéž báseň a že ji všichni přednesou jinak, že si z ní jako primární, tedy to, co má být sděleno především, vezme každý něco jiného. To je přirozené, neboť jedním z kritérií výběru je individualita přednášečova, tedy jeho dispozice, jeho záměr atd.

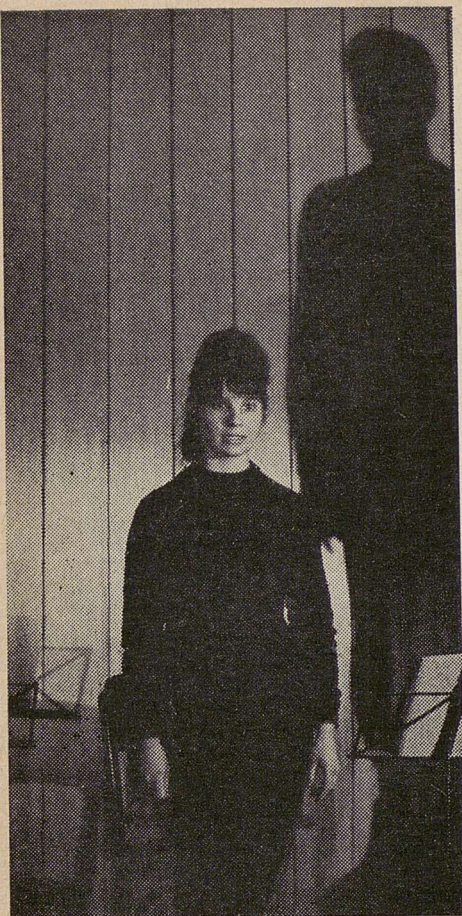
[Mluvíme teď o individuálním přednesu, nikoliv o přednesu v pásmu či divadle poezie, kde je vše zaměřeno k cílům libreta a režie.] Docela se může stát, že žádný z těchto přednášečů se nezpronevěří předpokladům uměleckého přednesu, jak jsme o nich mluvili v prvním oddíle. Jde tu jen o možné varianty, tedy lépe: o přesuny akcentů (v nejširším smyslu toho slova, ne tedy ve smyslu smýslárním), o míru ztotožnění — ta je mimo jiné závislá i na osobní zkušenosti —, o synchronnost typu básníka a typu přednášečova. Ale může nastat i případ opačný. Tak třeba právě na Wolkrovi Prostějově 1963 jsme slyšeli dvojí, diametrálně odlišný přednes básně, která spíše než která jiná je na různorodou a protiautorskou interpretaci citlivá, Šotolových veršů na smrt J. V. Stalina. V takovém případě při posuzování je třeba zásadně rozlišit, která z interpretací je adekvátní záměru básníkovu, a to jak ideovému, tak jeho poetice. Konkrétně řečeno, nemohu Šotolův volný verš přednášet proti duchu jeho výstavby, tady už jde o deformaci (stejně jako v plánu ideovém), která není na místě.

Jsou ovšem případy, kdy je možno sáhnout i k zásadní deformaci. Aby to bylo jasné, uvedu příklad. Verše z období tzv. frézismu byly jejich autory míněny vážně, na řadu čtenářů také takto působily, tehdejší kritika se s nimi ztotožňovala. Ty verše dnes zapadly. Dovedu si dobře představit libreto divadla poezie, které využije tyto verše parodicky. To dovoluje změna estetické normy a celé společenské situace. Naopak, vážně by tyto verše ve své většině ani přijímány být nemohly. Stejně tak je možno využívat starších veršů a textů v naprosto opačném, většinou zesměšňujícím smyslu. Praxe divadel poezie a např. část repertoáru (i divadelní) Divadla Na zábradlí poskytuje dostatek konkrétních příkladů.

Svébytnost uměleckého přednášeče není tedy v tom, že může s textem nakládat libovolně. Jakákoliv deformace musí být naprosto funkční, ve většině případech je pak taková deformace možná jen jako součást většího celku, jako součást dramaturgické a režijní koncepce. A ne vždy i v těchto případech musí být na místě. Svěbytnost uměleckého přednášeče je v prostředcích, jimiž sděluje básníkové slovo, v jeho individualitě. Tedy to, co básník chtěl a musel vyslovit a s čím se jeho interpret ztotožnil, v čem se našel, takže může sdělovat a přenášet dál básníkovy pocity a myšlenky umocněné o svůj ztotožňující prožitek, o své souznění a spoluprožití. Proto je tak důležitý výběr básní a tedy jakýsi předběžný život s poezií. Umělecký přednášeč musí mít čtenářský vztah k poezii, musí ji cítit jako potřebu svého vlastního života. Jen tak ji může dát dál, stát se jedním z oně štafet, jež nese její plamen z prvního ohniště, které před mnoha tisíci lety zažehl člověk v šerém dávnověku. Je proto zarážející, když se setkáme s přednášeči, kteří si pracně shánějí základní básnické texty, jejich knihovny jsou pusté, poezie jim není nutností, ale možností dalšího



Takzvané divadlo poezie VUS Praha uvedlo Brechtovy Historky o panu Keunerovi



Z Brechtových Historek o panu Keunerovi, které uvedlo Takzvané divadlo poezie pražského VUS

výdělnku. A je stejně zarážející, když se setkáme s lidmi, kteří sami poezii pramálo rozumějí (umělecká hodnota básně jim uniká) a jsou pak ochotni přednášet cokoliv.

Výběr básní znamená ovšem i výběr

toho, co vyhovuje právě tomu či onomu naturelu přednášeče. Ani s tím nechť být umělci někdy srozuměni. Divadlo je naučilo převtělování (a přece i tu je typologický výběr *conditio sine qua non*), pouhé slovo však je zrádnější. Má-li být zachován styl autorův, chce to hledat i adekvátní projev přednášečův, adekvátní už v přirozených dispozicích, jako je barva hlasu apod. Právě o tomto problému přesvědčivě hovořil Karel Höger na II. celostátní konferenci o uměleckém přednesu: „Mladí recitátoři, kteří se teprve hledají, se ovšem s týmž elánem pustí do Sládka jako do Majakovského, ale jak umělec roste, jak se tříbí a specializuje, zužuje svůj repertoár a jde do hloubky nejen na scéně, ale i na recitačním pódiu nebo před mikrofonom.“ A ještě jeden citát z téhož příspěvku: „... volím si text opatrně, jdu za myšlenkou, pod slova, za autorovým úmyslem. Ono, co tím chtěl básník říci, to je na první pohled stará, frázovitá otázka ze školních škamen. Ale pro čtenáře platí v plném rozsahu a nesmí se jí smát. Musí si uvědomit opravdu, co autor chtěl svým dílem říci, proč to napsal, vycítit rozpoložení, v němž psal, prostě nad věcí se zamýšlet tak dlouho, až se mu pojednou jakoby zázrakem rozbřeskne a stane s autorem na stejné citové a ideové rovině. Protože jedině když v sobě vzbudí ty pocity, které souznívají s autorovými, je schopen se o ně sdělit s publikem.“ (Oba citáty podle znění příspěvku Karla Högra, jak jej přinesl redigovaný zápis z konference vydaný SČDFU roku 1963 pod názvem Aktiv o uměleckém přednesu, str. 31 a 30.)

Myslím, že tak nějak musí vypadat přednášečova příprava. Soudí-li takto profesionální umělec kvalitu, jaké v našem herectví a v uměleckém přednesu dnes Karel Höger představuje, tím spíše musí s touto tvůrčí pokorou přistupovat k zvolenému textu přednášeč amatér. Tvůrčí pokora, to je myslím jedna z oněch základních vlastností, které by měl každý umělec mít. U uměleckého přednesu tomu není jinak. Jakékoliv přeceňování a mylné chápání svébytnosti může uměleckého

přednášeče jedině přivést na scestí, oddálit jej od básnickova slova a vzdálit tedy i vlastnímu poslání uměleckého přednesu.

To, o čem jsme tu hovořili, k tomuto poslání neustále směřovalo. Zdá se, že není třeba vyhledávat slova, která by byla jakous takous definicí dnešního poslání uměleckého přednesu. Snad je třeba jen zdůraznit, že toto poslání není nějaký abstraktní a obecný pojem, ale pojem konkrétní a historický, tedy pojem vyplývající z dané chvíle a z úkolů, které před nás tato chvíle staví. Kromě toho pak vyplývající i ze stálého poslání poezie, poslání v podstatě konstantního, historicky jen modifikovaného a blíže určeného. Obecně tedy řečeno z úkolů společenských i uměleckých. Takové poslání je ovšem — zdůrazněme to znovu — zápas, neboť není uměleckého díla a činu vůbec bez zápasu. Zápas na různých frontách, a zase historicky podmíněný. Často zápas proti mizomázům, vždycky pak zápas za plnost a krásu života. Zápas proti všemu, co život ohrožuje.

Široká škála uměleckého přednesu od sólových pořadů po tzv. divadla poezie, tedy kolektivní inscenovaný přednes specifických textů, zaručuje pak nejen žádoucí variabilitu, nýbrž i mnohost způsobů a forem, jak atakovat zvláště mladého posluchače, jak jej infikovat. Jak v něm probouzet vědomí, že bohatost života není jen v materiálním zajištění, ale že s touto jistotou, která se nesmí stát cílem, musí jít ruku v ruce rozvíjení jeho citových fondů, jeho senzibility. To je velký úkol společenský. To je podle mého mínění dnešní poslání uměleckého přednesu především.

Pro úplnost upozorňuji, že tuto stať, uveřejněnou v 10., 11. a tomto čísle *Ochotnického divadla*, logicky předchází úvaha *Recitovat nebo hrát poezii, kterou jsem uveřejnil v Divadelních novinách 5, 1961, 9. 3. Tato stať má za základ přepracovaný příspěvek na II. celostátní konferenci o uměleckém přednesu v Praze 9. a 10. 4. 1962 (první její část) a přednášku, kterou jsem přednesl na letošní Šrámkově Sobotce 7. 7. 1963.* V. J.

PATÁLIE s PATÁLIÍ

DDK — *Divadlo Do Kapsy* — se představilo v říjnu premiérou hry svého režiséra Ivana Šibrty *Patálie s ovocem*. Antickým námětem, kde se Paridovo jablko sváru mění v moderní hrozbu atomu, se chtělo vyjádřit k dnešku. V programu se tvrdí, že soubor chtěl ve své hře vycházet z tradice Osvobozených. Snaha je tedy dobrá. Ale zůstalo jen u ní. Hra, stavěná na jednom dobrém nápadu, který na celé představení nestačí, je na jevišti navíc přeložena do řeči schůzových rezolucí, vypravená a kostýmovaná slabou ozvěnou Osvobozených (spíše vypadá jako výprava solidních staroochotníků). A tak se jim podařilo vytvořit z malého amatérského divadélka, které by mělo mít svůj profil, divadlo staroochotnické, které se „bude líbit“. Jde o to, komu.

Je to totiž školní příklad, jak se při ztrátě neotřelých myšlenek i při sebelepším provedení ztrácí z mladého divadla to, co na něm nejvíce obdivujeme — průbojnost. Vyjádřili své myšlenky všeobecnou frází, která nikoho nebolí, řeči postav na jevišti byly plné proklamací, prostě pů-

vodní záměr zmizel. Světlé místo je docela dobrý hudební doprovod Jiřího Halera.

Divadélko Rádio, kde soubor sídlí ještě s několika jinými, by se mohlo stát se svými prostředky novým střediskem mladých, ale zatím se mu to nevede. Je tu několik souborů, ale ani jeden zatím nezazářil. Vršovické Skradipo se svou obnovenou premiérou Kluka zkaženého také zklamalo.

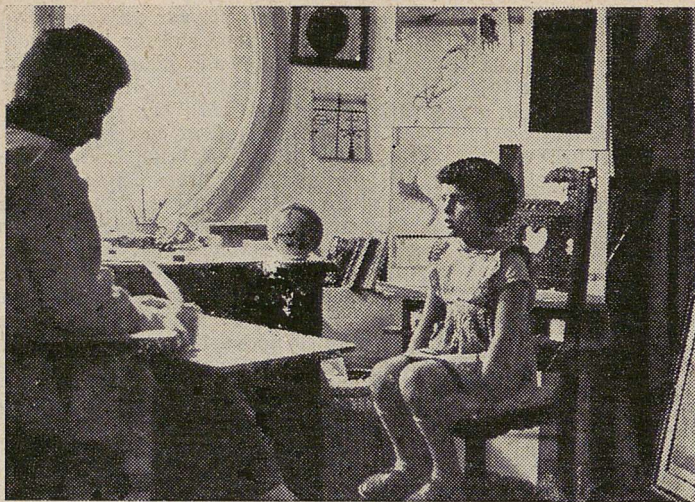
Ale vraťme se k Patálii — do programu si soubor vepsal své heslo:

Člověk by zkrátka nebyl člověkem, kdyby neměl na co nadávat!

Pokusil jsem se zachovat podle toho. Soubor Divadla Do Kapsy je poctivý. První hra se jim nepodařila. Myslím, že spousta tohoto ovoce, která se jim po představení podle gravitace zákonitě sype na hlavu, pokud jim ji nerozbije, tak ji určitě zlepší. —sk—

PĚT LET DIVADLA NA ZÁBRADLÍ

Premiéra jeho první inscenace, leporela *Kdyby tisíc klárinetů*, byla 9. prosince 1958. Pět let práce Divadla Na zábradlí je nejen kusem historie moderního českého divadla, ale především velkým příkladem — i četným amatérským scénám. K jubileu se vrátí náš časopis v prvním čísle nového ročníku studií Vladimíra Justla.



Záběr z vítězného amatérského filmu K. Zemana a J. Machačky *Tváře*

Co dělají kolegové?

Myslím jimi amatérské filmaře, rodinku početně se rozrůstající v závodních klubech ROH a jinde. Tedy kolegové se početně rozrůstají a mají své problémy, také své přehlídky a soutěže v STM. Jedna z nich, soutěž filmařů-amatérů Západočeského kraje, se konala v Mariánských Lázních. Objevil se tu problém, který je náramně podobný také v ochotnickém divadle, kopírování profesionálů, např. ve filmu o příjezdu Valentiny Těřeškové do Karlových Varů. Jiný film se jmenoval *Město sadů* a byla to barevná, technicky dokonalá „pohlednice“ Mariánských Lázní, mírně říznutá historií. Takovéhle filmy, byť technicky na výši, katastrofálně postrádají vlastní autorův přístup, sebemenší původní nápad, jejich komentář bývá až trapně stylizován a celek tvoří přesnou kopii těch méně zdařilých a ve spěchu dělaných profesionálních zpravodajských snímků. Jenže amatérský film (jako amatérské divadlo) by měl být především tvořivý, měl by vycházet z dokonalé znalosti prostředí a jeho problémů a neměl by trpět úspěchaností — jinak řečeno, měl by využívat specifických výhod, které má amatér ve srovnání s profesionálem.

Byl zde dále film o brněnském veletrhu, chtěl toho říci strašně moc, nejen všechno o veletrhu, ale také o celém Brně. Nakonec nečekal pochopitelně nic. Napadlo mi asi za vlny přitažené srovnání se začínajícím ochotnickým souborem, který chce uvést složitou celovečerní hru a vyslovit se tím k sérii všelidských problémů. Možná, že by řekl víc, kdyby si dal trochu skromnější cíl a plnil ho po všem, nejraději vlastním textem, třeba by v něm některý rým klouzal.

V Mariánských Lázních jsme viděli také slibné výsledky, např. „*Tváře*“ autorů Zemana a Machačky z hostujícího města, film o Vladimíru Suchánkovi, který maluje děti z dětského domova a povídá si s nimi při tom. I když námět sám o sobě svádí k sentimentalitě, nebylo po ní ve filmu ani stopy. Viděli jsme film „*Než začne představení*“ o lidech kolem stavby cirkusového stanu (autoři Sochor a Jager). Nebo příběh dvojice, která přijíždí na návštěvu do Karlových Varů, sledovali jsme její honbu po obchodech i odjezd, při kterém vypadl chlapec z kapsy turistický průvodce městem — knížечka, které nebylo pro nákup horečku vůbec použito (autor Jiří Zíma). Za zmínku stojí jistě i film svazáckého kroužku z Kynžvartu — věkový průměr 15 let (!) — „*Náš tábor*“. Viděli jsme, a to každý den, festivalové momentky, které natáčel filmový kroužek Kulturního a společenského střediska z Mariánských Lázní, projevující při montáži řadu dobrých nápadů; ve dne se točilo, v noci vyvolávalo a stříhalo, druhý den ráno promítalo.

Na závěr mariánskolázeňské soutěže byla plánována volná diskusní tribuna. Porota se diskusí snažila poctivě vyprovokovat — ale v téměř plném sále bylo ticho. Snad proto, že část autorů už nebyla přítomna, snad proto, že opravdu diskusních snímků, třeba ne úplně dotažených, třeba s mnoha chybami, ale s vlastním hledajícím přístupem bylo velmi málo. Filmovat (a fotografovat) — to je dnes koníček velmi rozšířený. Koníček, který stojí za to pochycovat a pomáhat mu nejen ve smyslu technickém, ale i obsahovém. Zdůrazňovat, že nelze polykat velká sousta, snažit se natočit všechno o všem, že je správné vybírat si třeba maličké úseky, ale dokonale a osobitě je zpracovávat.

DANA POSEKANÁ

FILMAŘI NEJSOU DALEKO



Aby rybáři nečíhali na zajíce s udicí a myslivci aby nechodili lovit úhoře flintou — takové by mohlo být moto tohoto článku.

Dva měsíce po Jiráskově Hronovu, od 17. do 20. října 1963, za slunných a podlétně vlahých dnů, se konala IV. brněnská šestnáctka — přehlídka amatérského filmu. Ze šedesáti zhlédnutých filmů jsem si odnesl dosti dobrý dojem o technické vybavenosti některých amatérů i o jejich příkladné snaze proniknout s kamerou do nejrůznějších a na filmovém plátně ještě tolik neokoukaných oblastí života. Dále jsem si odnesl až k výsměšnému sarkasmu vystupňovaný odpor ke všem jalově přemoudrým komentářům a bytostný odpor ke konvenčním zlidokvařeným odvarům dzezu, jimiž byly amatérské filmy „ohlučeny“ (ve špatné reprodukci už nelze mluvit o ozvučení) víc než reklamní vysílání v obchodních letech.

Z Brněnské šestnáctky jsem načerpal i další cenná poučení, jejichž styčné plochy s ochotnickým divadlem jsou ještě souvislejší. Uvažme nejprve práci s textem ve všech jeho vývojových stupních a podobách, od námětu, libreta až po scénář, od autorské skici až po výsledné dramaturgické pojednání. Za druhé si všimněme práce režijní a herecké, ať již jde o herce, aktéry na plátně, anebo herce pouze slyšené, přednášeče, vyprávěče, komentátory. A tak se ocitáme na půdě nám dobře známé zejména z činnosti souborů, jež pracují s vlastními anebo upravenými texty.

Přehlídka amatérského filmu v Brně byla koncipována jako soutěž filmové agítky a satiry formátu 16 mm. Už tím je tato přehlídka druhově dost vyhraněná. A přece jsme se setkali s mnoha prohrěšky proti žánrové čistotě a kompoziční celistvosti filmových snímků. Tak např. se začne dramaticky vypjatou hranou expozicí, od níž se postupně přejde k suše instruktážnímu výkladu příčin požáru nebo následků nesprávného používání loveckých zbraní. Komentář, místo aby působení filmu podpořil, plyne často zcela bez účasti na atmosféře obrazu a nezřídka práci kameramana vysloveně kazí. Už ani v úředních věstnicích se nesetkáváme s jazykem tak zatuchle kancelářským, jak nám jej předkládaly komentáře některých filmů Brněnské šestnáctky. Jindy zas poměrně dobře napsaný věcný komentář, přednášený s nemístným tragickým patosem, působil trapně. Potíže s pointou, tak časté na malých divadelních scénách, jsou v amatérském filmu téměř chronické.

STRACH Z HERCŮ

Jak chatrná je výzbroj filmových amatérů, když se pustí do realizace scénáře, který předpokládá i herecké akce, ukázal nápaditý film *Ion*, satira na antické Řecko, protikuřácký snímek Hřebíčky do tvé rakvičky a proti znečišťování přírody bojující film *Na horách jako doma*. Nejen pak divu, že někteří filmaři se vyhýbají herci a mluvenému slovu vůbec, což na jedné straně podporuje hledání specifika filmové řeči, na druhé straně však zbavuje film sdělnosti tam, kde slovo je tím nejorganičtější a neúčinnější informačním a výrazovým prostředkem. V takových situacích si filmoví amatéři, disponující nedokonalým a nedostatečně synchronizovaným zvukem, vypomáhají tím, že nafilmují i slova, napsaná na kusu papíru.

V uvedené souvislosti je příznačné i to, že nejzdařilejší filmy amatérů se vyznačují tím, že se dovedly vystříhat souvislejších hereckých akcí. I tam, kde herce nebylo možno prostě hodit přes palubu, se zasloužil důmyslný střih o to, aby divák v sledu rychle se měnících krátkých scén neměl čas hledat hnidy na hereckých výkonech. Tak tomu bylo ve vítězné satirě plzeňského kroužku *Díra* i v neméně zdařilém snímku pražských filmařů o hrnci bez ucha — *zmetku*, který byl pro zachranu podnikových premií povýšen na nový, kvalitnější a tudíž i dražší výrobek.

Amatérský film by si nevěděl přilížit rady s herci, jimž je vlastní divadelní styl staré gardy Národního divadla. Jestliže však se zkušení filmaři bojí herce jako čert kříže a méně zkušení obsazují herecké role svými manželkami, dětmi, tchány a švagrovými, zatímco jen na letošním Jiráskově Hronovu by se našlo nejméně tucet herců a hereček, kteří by vysoko převýšili představitele hereckých rolí na letošním Brněnské šestnáctce, je v tom cosi nenormálního. Svou negativní roli zde jistě hrají i přelíhlé představy o tom, že ochotníci — to jsou Naši furianti a Vojnarové v kózenkách.

VÝMĚNA ZA PODMÍNEK OBOUSTRANNĚ VÝHODNÝCH

Není toho málo, čím by mohli nejzdatnější ochotníci prospět amatérskému filmu. To není žádné povyšování divadla nad film. Taková je skutečnost: v dramaturgické práci, v práci s textem, hereckým projevem a konečně i s hudebním doprovodem má divadlo větší tradici než film. Předně už proto, že filmové umění je jedním z nejmladších a mimo jiné i z toho

důvodu, že film se může bez valné části divadelních prostředků obejít. Mladost a rodová modernost filmu by na druhé straně mohla nemálo prospět (a také už prospívá vlivem profesionálního filmu) ochotnickému divadlu. Kdyby živý pracovní styk s filmem, kde se počítá s každou vteřinou a každým metrem na cílce kamery (už z důvodů finančních) nepřinesl nic víc než bystřejší puls jevištního času, zvýšení obrátkeř v humoru a satirě, pohotovější manévrování s náznakem, hbitější ovládání kontrastu, promyšlenější vládnutí světlem a stínem — nebylo by to málo.

Je v tom něco až středověce kastovního, když k sobě mají na míle daleko filmoví amatéři a divadelníci, kteří pracují v jednom městě anebo dokonce pod střechou jednoho závodního klubu. V profesionální produkci je spojení divadla s filmem vžitou samozřejmostí. Jistěže soustředěnost profesionálního filmu na produkci hranou toto spojení podstatně prohloubilo. Filmaři-amatéři naproti tomu budou mít i výhledově těžší své práce v krátkometrážních materiálech dokumentárních, instruktážních, propagačních, filmových kronikách, rodinných snímků, trikových filmech a montážích. Ale vyhnout se práci s hercem napořád a ve všem nemohou. Domnívám se naopak, že objevení amatérského herce pomůže filmu najít nové pracovní postupy i nové cesty k divákovi, prýč z oné nepřijemné izolace od ostatních oborů amatérského umění. Proč by měl amatérský film, jehož technická vyspělost je dnes uznávána i v zahraničí, se svíčkou hledat autory satirických filmů, herce a hudebníky, zatímco kolektivy jako Kladiavdo, Divadelko Pod okapem, přední divadla poezie a pantomimy se většinou nedočkalý ani kloudného dokumentárního nebo studijního filmového záznamu?

POČÍTAT S FILMEM SE VYPLATÍ

Ke spolupráci s filmaři-amatéry by nás měly vést i trpké zkušenosti s televizními přenosy divadelních souborů i dosud nevalné televizní filmy o ochotnických kolektivech. A spočítejme si, kolik metrů filmu se natočí diletantsky v divadelních souborech a při zájezdových vystoupeních a jaká je kvalita výsledků. Škoda, vždyť dobrá, technicky vyhovující aktualita o práci souboru by mohla tvořit součást krajořového měsíčníku nebo týdeníku a popularizovat soubor i mezi těmi filmovými diváky, kteří jakživa na ochotnickém představení nebyli.

Proč by osvědčení autoři, dramaturgové, režiséři, herci, přednášeči nevyzkoušeli své síly také ve filmu? Proč by se nepostarali o předem promyšlenou kompozici filmu, o mluvný a dobře přednesený komentář? Proč by k fonotékám v kulturních domech a závodních klubech nemohla ve větší míře přibývat částečná, avšak kvalitní filmová dokumentace jevištní tvorby? Proč by pozoruhodné filmové experimenty nemohly vzejít ze spolupráce poměrně dobře vybavených filmových studií se studií divadelními?

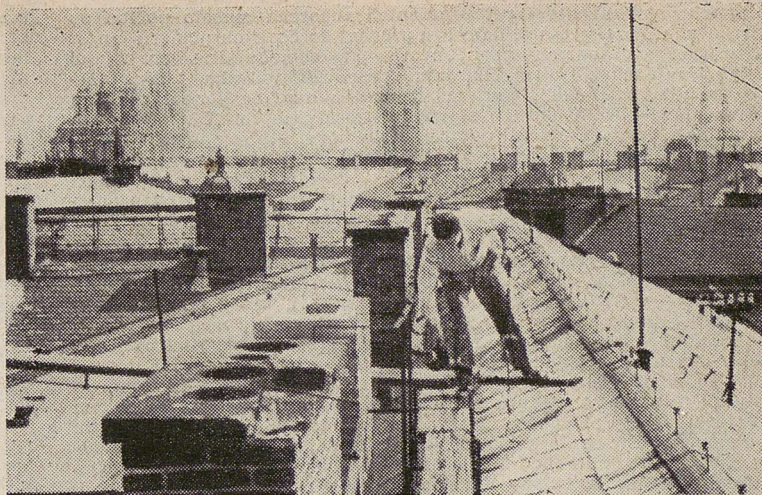
Samozřejmě — jako ve všem, a jde-li o film, tedy dvojnásob — bude nutné přebírat tu celou přehrášl problémů, předpisů, směrnic, vyhlášek, komplikací finančních i technických. Myslím však, že pracovní sblížení amatérského divadla s filmem je věcí zákonitou. Budují se kluby přátel umění, v lidových uměleckých školách se hledají cesty ke sblížení hudebníků se zájemci o obor literárně dramatický, taneční i výtvarný, v němž má své místo i fotografie a film. Scházejí se a snad ještě ve větší míře se budou scházet skupinky lidí, jež si tříbí a utvrzují své estetické soudy a kteří své názory na umění chtějí otisknout do tvůrčí praxe. Pořádají se večery začínajících literátů, večery nové hudební tvorby a ukázek výtvarné práce. Při těchto všech procesech vzájemného sblížování, střetávání a obohacování nelze dnes už prostě nemyslet na film.

BEZ MEZÍ A PÍSEČKŮ

Není ještě tak daleko za námi doba, kdy se říkalo, že hudebníci nechťejí s divadlem mít nic společného, kdy hudba byla něčím přidavným a na okraji ochotnického divadla. Přišla nová vlna malých divadel a dnes je bratrská spolupráce s muzikanty, výtvarníky i tanečníky pomalu samozřejmostí. Rozhodně bych nedoporučoval ochotnické jeviště „přesyntetizovat“, předvádět na něm devatero umění. Ale cořpak není lákavé vyzkoušet na divadelním jevišti také možnosti filmu, zejména v oblasti satiry, grotesky, ale i v lyrických a myslitelenských polohách nejružnějších divadel poezie, experimentálních kabaretů nebo divadel pantomimy? Nestálo by za to potěžkat protikladnost dvou pólů — herec na jevišti a na promítacím plátně — a to zdaleka ne jen v té podobě atraktivně revuální, jak s ní začala Laterna magika? Proč by kino od začátku do konce představení mělo být jen tmavou kobkou, kde uvidíme jen výjevy již předem hotové a konzervované, kde nezahledneme pod portálem ani živáčka? Což kdyby právě tady, na půdě amatérského umění, kde může v jednotě místa a času spolutvořit i výsledky své práce veřejnosti předkládat tak různorodý a s obecněstvem tak důvěrně obeznámený okruh experimentátorů, co kdyby právě zde se podařilo vytvářet novou, pružnější a zvonivější uměleckou slitinu?

Ale to už jsme se dostali snad příliš daleko — a vysoko. Chtěl jsem jen dodat, že už nyní je na čase rozorávat meze, jež leží mezi amatérským divadlem a filmem. Už jen proto, aby se v amatérských filmech lépe mluvilo a hrálo, aby filmům z činnosti ochotnických souborů nechybělo citlivé oko a jistá ruka filmaře.

PAVEL VAVRUCH



Film Hauři pražského filmového amatéra R. Mihle získal na IV. brněnské šestnáctce cenu brněnské KOR

NEŽERT PŘED DVACETI A JEŠTĚ PŘED DVACETI LETY

Letošní lednové číslo Divadla přineslo v příloze hru Ludvíka Kundery „Nežert“, satirickou „piškuřmthálii“ podle hry Christiana Dietricha Grabba (1801—1836). „Žert, satira, ironie a hlubší význam“, napsané před 141 lety (1822). Literární noviny z 16. II. t. r. ke zprávě o dedikaci hry režiséři Evženu Sokolovskému dodávají, že „Ludvík Kundera v satirické hyperbole karikuje spoustu známých a do nedávné doby jen zřídkařky karikovaných rysů: prospěchářství, formálnost schůzí a porad, chtivost po osobní moci atd. Grabbovy postavy dostaly rysy, jimiž připomínají současníky. Heine nazval Grabba „opilým Shakespearem“. V Kunderově interpretaci se shakespeareovské momenty slučují s momenty brechtovskými a to dodává dílu velkou naléhavost.“ Náplň hry aktuální pro začátek 19. stol. dostala tak aktuálnost dneska.

Christian Dietrich Grabbe, který zemřel ve věku 35 let v Detmoldu ve Vestfálsku, narodil se tamtéž jako syn vězeňského dozorce. Byl jedním z nejzajímavějších německých literátů z počátku minulého století, výjimečný a nespoutaný talent mohutné fantazie, básník značně tvůrčí originality, dramatik nevídaného vzletu a touhy, ale naproti tomu nedbal ukázněnosti, formy a divadelní techniky. Osobně žil nevázaným, ba přímo zpusťlým životem. Z jeho díla je známa především podvojná tragikomedie o čtyřech aktech „Don Juan a Faust“, v níž staví těsně vedle sebe a proti sobě požívačného kavalíra a hloubajícího mága a nakonec oběma dává propadnout peklu. Vlastní Grabbův význam však tkví v posledních jeho tragédiích, v bitevním dramatu „Napoleon aneb Sto dní“, ve zpovědi vlastního ztraceného života „Hanibal“ a „Hermanově porážce“.

Groteska na ostří nože „Žert, satira, ironie a hlubší význam“ je z prvních prací básnickových, napsaná v roce 1822 jedenadvacetiletým studentem. Je zaplněna hořkou sebeironií a neuprosně satiricky zaměřena hlavně proti současnému osudovému dramatikovi Ernstu von Houwald. Tepal v ní vůbec německé romantiky, sentimentální spisovatelky a vědce, posmíval se Goethovi, Schillerovi, Klopstockovi a kdekomu, jak se sluší a patří na povýšeneckého německého studenta té doby. Není divu, že hra měla význam jen pro užší, vzdělané obecnstvo, které dobře znalo kulturní poměry v Německu na předlu 18. a 19. století. Proto také byla hrána až po 85 letech od napsání, v Mnichově roku 1907, a to ještě v úpravě Maxe Halba.

V pitvorných a pošetilých nápadech, plných jízlivostí a cynismu vysmál se Grabbe hloupému a zrůdnému životu, soudobému společenskému řádu i sám sobě. Zaútočil na všelikou povrchnost, ješitnost a výstřelky starší i své literární generace. Ve čtrnácti obrazech předvedl obecnstvu komickou i odpornou lidskou smět, zparodoval její dobré skutky i zločiny a drastickou maskarádou napadl konvence, pohodlnost a hnublou života občana své doby ve všech jeho funkcích a podobách. Faustovsky se podíval na lidskou komedii a na pomoc si vzal i bystrého a vtipného gentlemana — satana, hravější i církevního hodnostáře — kanovníka, který je rodným bratrem filosofického a literárního Mefista Goethova, a ačkoli je k tomu vybaven i zvyky lidového čerta a tím do jisté míry zkarikován, přece jen působí démonicky. Autor tu nakupil několik vrstev pohádky i reality, parodie i snů a celou tu hranici zažehl svou hořkou ironií a odevzdal nelibostným plamenům i své vlastní literární snahy. Ironizoval tu idyličnost romantické školy i sladkobolné příběhy z tehdejší „dámské četby“ a v závěru vstoupil na scénu sám jako novodobý Diogenes, který hledal s lucernou v ruce rozumného diváka v hledišti. Je to bizarní hra podivuhodně osnovaná a zpřeházená, ale útočná jako málokterá v celé světové dramatičce minulého století.

Není proto divu, že tato choulostivá groteska po premiéře v Mnichově lákala k uvedení na jeviště mnohé přední inscenátory doma i v zahraničí. U nás to byl první a jediný Jan Bor, který uvedl Grabbovu grotesku 27. října 1922 na scénu Švandova divadla na Smíchově o prvním večeru cyklu moderní literární frašky.

Smíchovské divadlo i při literárních večerech muselo počítat se širším publikem, proto si dalo hru převést do českých poměrů Janem Kvintuser (nevypátráný pseudonym — prý samého Jana Bora). Jako originálu nechyběly ani českému zpracování odvaha vtipu, vstřícnost satirického šlehu, necitelnost a nerozmyslenost cynismu hlavně tam, kde lomcoval i slavnými literáty, oficiálně uznávanými. Proto se o tomto večeru dlouho mluvilo, debatovalo a úporně přelo. Nešlo o to, že upravitel pod pseudonymem napustil německé střely domácím jedem, ale o to, že nebyl zachován správný poměr mezi vahou zbraně a kvalitou cíle. Někteří, zralí pro ránu, byli jen ohleduplně škrábnuti ironickým šlehem, zatímco jiní, slabí, dostali nemilosrdně silnou ránu, až pod ní klesli.

Tato česká zabalená směsice všech ztřeštěností a nesmyslů, ohňostroj ironie, vtipů a humoru zachovala si z Grabba jen nitky jakéhosi děje o vysoce vzdělaném čertu-kanovníkovi, který přišel navštívit svět, protože se v pekle „gruntuje“. Čert, zvyklý na pekelný žár, na chladnější zemi zmrzne a chytí se do klece, v níž jsou políceny spisy Casanovy a jednoho českého literáta, „jehož humorná pikantnost se obejde bez erotiky“. Krásná baronesa Lidie je zasnoubena jakémusi tulpasovi z Verneric, zato je však zbožňována básníkem Krysožerem a pronásledována rváčským a vražednickým svobodným pánem z Hrdlořez. Průběžným vedlejším dějem jsou osudy vychytralého učitele, notného pijana, jemůž sedlák svěří do výchovy debilního synáčka Bohouška a s jehož pomocí čert zosnuje únos Lidie. Místo aby získal její duši peklu, vžene ji do náručí hrůzného šeredného a bolestinskému panu Měkkýšovi.

To, co Jan Kvintus navěsil na tuto vetřou dějovou kostru, bylo vpravdě aktuální a ještě přirozeně vtipnými režijními zásahy. Borovými nabylo na současném významu a zapůsobilo kladným dojmem na diváky. Scénicky byla groteska vypravena Č. O. Jandlem. Pod velkým obdélníkovým zlateným rámem, který jakoby visel v Grabbově pracovně a v němž se příběh odehrával, v popředí scény seděl v lenošce za stolem, plným špinavých knih a papírů, při práci a občas i ve spánku sám Grabba a neustále pil. Jen v závěru hry se zvedl a tiše, klopytaje přes různé harampádí, šel si posvítit na svou vlastní hru.

Dojem obrazu byl takřka dokonalý, nebylo tu zapomenuto ani na napodobení zaprášeného skla. Některé obrazy připomínaly staré olejové miniatury s pastelově zastřenými barvami a teplými světlými, hlavně biedermeierské interiéry.

Téměř přesně na den po dvaceti letech se objevila Grabbova satira znovu na českém jevišti. Tentokrát ji uvedlo ochotnické Divadlo Malostranské besedy 14. a 15. listopadu 1942 v překladu a úpravě Emericha Aloise Hrušky (známého spíše pod značkou E A H) a v mé režii.

E A H (1895—1957), malíř a spisovatel, byl divadelníkem tělem duší. Nejprve loutkářský a jevištní výtvarník, potom šéf výpravy Městského divadla na Kladně, posléze dramaturg, napsal, přeložil a upravil 58 her, z nichž jedna z prvních „Faust a don Juan“ (1921) (oproti Grabbově tragikomedii „Don Juan a Faust“) byla sehrána

avantgardně Volným sdružením posluchačů státní dramatické konzervatoře pražské 16. 12. 1922 za režie Josefa Schettiny v Umělecké besedě na Malé Straně. Měl tedy ke Grabbovi a jeho stylu psaní hlubší vztah.

Hruška stáhl komedii jen do deseti obrazů jako experimentální dramatickou improvizaci, satirickou a ironickou parodii soudobého společenského řádu, bičující povrchnost, zlorády a směsnosti současného života a kritizující zastaralé zvyky a předsudky. Obrátil staré romantické zápletky naruby, zesměšnil soudobé „lidové“ spisovatele, vysmál se učitelským výchovným receptům a estetickým zásadám a zasadil tuto grotesku do rámce současného stavu našeho divadelnictví. Bez výhrad zaútočil proti sladkobolným románekům „jak chudá ke svému štěstí s panem hrabětem přišla“, Večerům pod lampou a hrůzostrašným detektivkám. Jedním dechem zesměšnil ruralistiku jako tehdy chráněné aktivisty. Zvláště zvýraznil zaslepeného učitele, sloučícího patolízalsky svým nadřazeným, hlásajícího žákům zásady dobra a krásna a přitom holdujícího všem životním neřestem. Kolotočem situací otáčel ďábel, který si přivede s sebou pekelnou babičku a jen ze sportu doplňuje na zemi svou sbírku dušiček a z rozmaru uspořádá pomocí filmových Zoro-mstitelů proti smečce cowboyů únos krásné velkostatkářské slečny Lydie. Neuchrání ji ani její strýček pán na Hromadě, ani pan z Mordaxu, či její snoubenec pan Měkkota, natož básník Bolemlr Otrava, a tak ďábel vžene ji do náruče příšerného šeredného pana Sereďy.

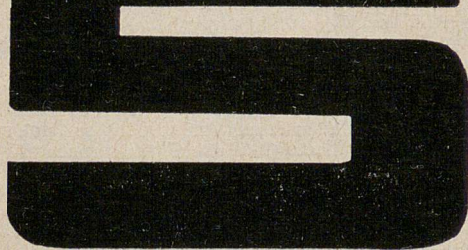
Režie vychytávala zejména antirealistické složky rozmarne grotesky, která nebyla dobově kostýmována a scénována. Herci se poměrným zdarem pokusili na schodištovitém pódiu vytvořit neživotně nadnesené typy lidských individuí. Aby rychlostí, s kterou byl tento experiment prováděn, nebylo ublíženo útočnosti myšlenek a pozorost diváků byla správně upnuta na myšlenkové protiklady, jimiž se satira hemžila, byla klíčová místa ve hře podložena neviditelným sborem smíchu. Ten ve funkci řádně informovaného diváka jasně upozorňoval obecenstvo na satirické šlehy autorovy. Sbor smíchobudičů měnil během hry několikrát své působíště, zákulisí za sál přilehlý k hledišti a dokonce vtrhl i mezi obecenstvo.

Hlavní zásluhu na dobrém provedení měl řádně sebraný a připravený soubor, z něhož pro mnohé byla ochotnická herecká činnost odrazovým můstkem k profesionalismu, jako například Ludmila Pichová (Ďáblova babička), Jarce Gentnerové (Lydie), Františku Smažíkovi (Ďábel), Jiřímu Pickovi (básník Otrava), Ferdinandu Krůtovi (pan Sereďa) aj.

Pochopitelně tento scénický experiment mohl stát režiséra hlavu. Popudil proti sobě skoro celé hlediště nejen dramaturgicky, ale i způsobem inscenace. Nic nebylo platné, že oficiální kritika příznivě přijala představení, sobotní a nedělní předplatitelé byli by rádi viděli jeho hlavu na špačku. Ale soubor nepovolil a ve svých výbojích — právě v době příznivé konjunktury — pokračoval. Je důkazem, že ochotnické divadlo za první republiky i v době nesvobody nedělali všude jen „paní lékárníkové s pány důchodníky“, že pouze nekopírovali buržoazní profesionální divadla a nepodléhali jen lidské ješitnosti. Ale to už je jiná kapitola.

FRANTIŠEK SMAŽÍK

Na pět minut s Darkem Vostřelem



O ROKOKU, O KOKTEJLECH, A O ROKOKOKOKTEJLECH

Najít ředitel divadla Rokoko není nijak snadné. Potuluje se totiž po různých zkouškách, rozhlasích, televizích a vůbec. Takže když jsem ho zastihl v divadle, byl to skoro zázrak.

Jak vlastně vznikl název vašich Rokoko-koktejlů?

Co to je koktejl, to víte, ne? Konec konců si můžete zajít do baru — aspoň do mléčného, kde ho dostanete. Myslím, že mléčné koktejly dosud existují. Kdysi, to jsem ale jen četl, existovaly také skládané koktejly. Byla to dlouhá sklenice a v ní několik vrstviček různých hustých alkoholů. Prý to vypadalo výborně, ale stejně mám pochybnosti, když se to pak smíchalo, jestli to bylo k užítku.

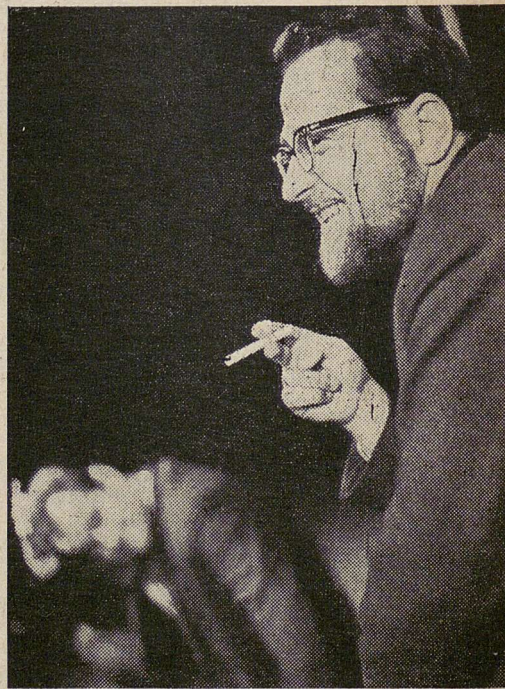
V podstatě je náš Koktejl taky taková skládačka — písniček, scének, povídek či něčeho jiného. A aby se to nesmíchalo, musí být jednotlivé vrstvičky kvalitní — aby se to nesmíchalo před konzumací. Případně, když už se to náhodou zamíchá, aby to nepůsobilo žádné obtíže.

Jak jste na myšlenku Koktejlů v Rokoku přišli a jaký měla ohlas?

Přišli jsme na to v souvislosti s naším stářím. Tedy se stářím Rokoka — pět let. Řekli jsme si, že by nebylo špatné zopakovat některá úspěšná čísla z minulých let, o kterých jsme se domnívali — a zdá se, že ne docela právem — že mají ještě co říci k dnešku. Bylo to pásmo více méně retrospektivní, i když tam bylo několik nových věcí. Co se týče ohlasu, ten se dá u prvního Koktejlu rozdělit asi do dvou skupin. Ohlas u diváků byl tedy dost značný. Někteří si šli patrně zopakovat zážitky z minulosti, druhí zase s tím tady seznámili poprvé. U kritiků byl ohlas méně značný. Myslím, že tomu docela právem vytýkali hlavně tu retrospektivnost.

Druhý Koktejl neměl být tedy retrospektivní.

Ne, v něm jsou všechna čísla nová, až na některé věci, mám konkrétně na mysli písničky, které byly už uvedeny v televizi, ale tam je zase zpívali naši zpěváci. Zdá se, že po stránce oblíbenosti stojí druhý Koktejl výš než první. Kupodivu i kritika — až na jednu — psala o našem představení poměrně gativně. A tím pádem



se domníváme, že i když to není ještě stoprocentní, že by to mohl být ten — už vzpomínaný — koktejl z dobrých a hlavně kvalitních nápojů. Chceme se také, alespoň jednou za rok, vracet k malým kabaretním formám. Což nám potvrzuje i kritika; není totiž špatné, když se divadlo našeho typu k podobným pořadům občas vrátí.

Výstava na loňském 32. Jiráskově Hronově ukázala, že mezi ochotnickými pracovníky existuje řada nadaných a zkušených výtvarníků. Letošní ročník tento poznatek bohužel v plné míře nepotvrdil. Je sice potěšující okolnost, že značně poklesl počet výprav profesionálních výtvarníků (v Hronově pouze 2 inscenace), ale celková scénografická úroveň letošních představení byla dosti nevyrovnaná, nechc-li říci nízká. Právě tak jako v loňském ročníku výtvarná stránka představení malých forem ve většině inscenací značně předčila inscenace celovečerních her svou stylovou jednotností, nápaditostí a pečlivostí provedení. Bylo základní chybou téměř všech celovečerních představení, že nesplňovaly onen základní požadavek sjednocení režijní koncepce s výtvarnou složkou (dekorační i kostýmní). Právě na obou představeních profesionálních výtvarníků (C. k. polní maršálek a Fyzikové) byla jasně znát spolupráce režiséra s výtvarníkem.

V olomoucké inscenaci Ostrovského hry I chytrák se spálil nepodařilo se výtvarníkovi oddělit hrací prostor vlastního děje od scén Glumova-herce. Pouhé vysunutí herce do prvního plánu nestačí, tím spíše, použije-li se třeba stejného nábytku jako ve scénách u Glumova v bytě. Použití některých silně zvětšených rekvizit je sice dobrý nápad, ale musí být režijně využit a v souladu s maskou a kostýmem. Je příznačné i pro jiná představení, že většina takovýchto prvků, dá se říci „zlepšováků pro Hronov“, zapojených



Z Dürrenmattových Fyziků na 33. Hronově. Foto Pražák

dodatečně do představení někdy i na popud různých rádců, většinou nevysvětlují a trčí z inscenace jako nesourodý prvek.

V představení přerovského souboru Hračka pro mně nutno sice ocenit práci mládežníků, kteří výpravu sami zhotovili, ale výtvarník a režisér v jedné osobě nedokázal svých vlastních nápadů využít ve prospěch hry. Bylo by mnohem působivější ponechat v kostýmování a maskování mladým představitelům jejich vtip, držet se nápadu divadla na divadle, při kterém by nikoho nepohoršil ani mladický král s bavlněnými vousy, než ve snaze po vyjádření charakteru některé představitelky doslova umazat líčidly.

Maľovaná lopta svým sledem různých obrazů postavila před výtvarníka i režiséra velmi těžký úkol. Scéna nepomáhala a aranžování někte-

řích scén v pozadí mezi trojúhelníkovými stěnami jejich samoúčelnost ještě podtrhlo.

Velmi dobré síly a snaha souboru, která byla vidět i z pečlivosti, s jakou byly scéna i kostýmy připraveny, byly tak zbytečně vyplývány na slabé hře.

Čapková Bílá nemoc je tvrdý oříšek pro zkušeného profesionálního výtvarníka. V provedení třeboňského souboru, který sliboval netradiční pojetí, byla zklamáním. Výtvarník pouze skládal jednotlivé obrazy. Scény na klinice připomínaly spíš nádražní halu než kliniku světového formátu. Vybavení interiéru neodpovídalo prostředí, do kterého patřilo. Rečnický pult u maršála, postavený na předscénu (a ponechaný mimochodem tak, jak byl použit při zahajovacím projevu Hronova na náměstí), dokazoval, že výtvarník s re-

Jaký je ohlas u publika na druhý Koktejl ve srovnání s většími skladbami, které uvádíte?

Myslím, že Koktejl vyhrává. Jen tak pro zajímavost — nemůžeme si stěžovat na špatnou návštěvnost, naopak, ještě máme nějaká aktiva. Jde ale o to, že pro lidi, kteří se chtějí zasmát, slyšet nějaké písničky, je Koktejl daleko přitažlivější. Jen tak pro zajímavost — je prakticky od října do konce roku vyprodán.

Je to vlivem oblíbenosti programu, nebo máte zdatného náboráře?

Myslím, že to bude nejspíš oblíbenosti pořadu. Taková věc se rozkřikne.

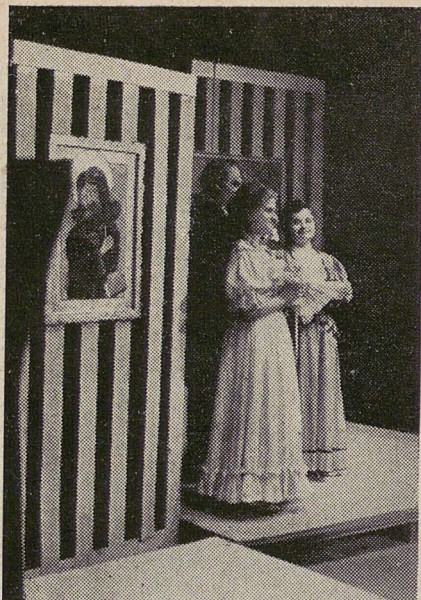
Hodláte s Koktejly nějak dál pokračovat?

Zásadně určitě, i když chceme vyzkoušet některé jiné formy malých pořadů. Za prvé Jan Schneider píše pro nás pokračování pásma Vo co de? pod názvem De vo to. Budou tam jednak nejlepší básničky z jeho prvního pásma, asi tak pět nebo šest, ostatní budou zcela nové. Kromě toho budeme dělat určitě koncert, aspoň jednou za rok. Příští — tedy už třetí — Koktejl, by mělo nahradit pásmo, které pro nás upravují podle bulharských materiálů Sergej Machonin a Milan Schulz. Jmenuje se to, alespoň pracovní — Improvizace. Bude to pořad složený z miniaturních a snad ještě menších úseků — takových mikrosceének a mikropovídek.

-fs-



Pražákův snímek z gottwaldovské inscenace Hrubínovy Křišťálové noci



Z olomoucké inscenace Ostrovského a z brněnské inscenace Longena

žisérem šli každý svou cestou, protože všechny ostatní scény kolem balkónu, ze kterého maršál mluví, byly situovány na zcela opačnou stranu jeviště.

Výběr rekvizit byl asi zcela náhodný, jak dokazovalo např. vybavení maršalovy pracovny. Krátce shrnuto, nedostatky herecké a režijní práce projevily se markantně ve výtvarné stránce představení.

Srdce výtvarníka pookřálo při představení Dürrenmattových Fyziků v provedení souboru Makyty Púchov. Je sice pravda, že scénu navrhl profesionální výtvarník, ale vlastní provedení scény, čistota, pečlivost v kostýmu a masce by měla být mnohemu souboru vzorem.

Bohužel i poslední hrnovské představení, Hrubínova Křišťalová noc v provedení gottwaldovského souboru, ukázalo běžné nedostatky dnešní ochotnické scénografie.

Mnohé soubory jistě namítnou: nemáme výtvarníka, kde vzít dobový, a

ještě hůře moderní nábytek, nemáme finanční prostředky na materiál, jsme odkázáni na půjčovny atd., bolesti, které slyšíme pravidelně. Na druhé straně se najdou soubory, které třeba z nepatrných prostředků vtípem a pilným rukama dokáží mnoho. Kolikrát již profesionální scény daly k dispozici převážně zdarma nebo za nepatrný uznávací poplatek kulisy, kostýmy a vlásenky. Značnou vinu na dnešním stavu ochotnické scénografie mají i poradní sbory a poroty. Tak jako byla značná péče věnována dramaturgii, režii a herecké práci, tak málo bylo obvyčejně v hodnocení věnováno výtvarné stránce. O osvětlení se většinou diskrétně mlčí.

Snad se bude leckomu zdát, že vidím situaci příliš černě. Nemyslím, ale věřím, že při dobré vůli a snaze souborů a za pomoci profesionálních i zkušených ochotnických výtvarníků se podaří pozvednout ochotnickou scénografii právě tak, jako se to podařilo u dramaturgie.

Pavel Hora



Z třeboňské inscenace Bílé nemoci. Snímky Pražák

NA POMOC DIVADELNÍMU UMĚNÍ A TECHNICE

Účastníci letošního Jiráskova Hronova měli příležitost seznámit se s pozoruhodnou výstavkou, nevelkou sice svým rozsahem, avšak hutnou obsahově. Touto výstavou představil se naši veřejnosti Scénografický ústav v Praze, v němž se v poslední době změnila známá dosavadní Scénografická laboratoř.

Již dříve vznikly některé příležitostné výstavy Scénografické laboratoře ke Dnům nové techniky i k jiným příležitostem, instalované v Praze, v Brně a v Hradci Králové. Jejich dosah byl však omezen materiálově a časově a jejich publicita byla poměrně malá. Ucelený, byť tak říkajíc telegrafický přehled výsledků činnosti této instituce v oblasti divadelní techniky a technologie, světelné techniky a v oboru strojné stavební podala teprve zmíněná výstavka, jejíž německá verze po skončení sněmování technických ředitelů německých divadel v Bad Schandau, k němuž byla pořízena, putuje po jednotlivých krajích NDR. Česká verze, která měla svou premiéru v Hronově, zahájila v Divadle komedie v Praze svou pouť po našich divadlech, aby byla v příštím roce přetvořena na maďarskou verzi pro putovní akci budapešťského Divadelního ústavu; posléze se s ní ve španělském vydání seznámí také veřejnost Kubu.

Na této výstavce v části technickotechnologické mají návštěvníci příležitost seznámit se především s některými novými hmotami, vhodnými pro práci v divadle, ať již jsou to předměty z polyvinylchloridu (rozety, kruhové medaile, dřevěné obložení stěn, krytina, gotické mřížoví, reliéfní výplně atd.), z novodurových fólií, nebo z polystyrenu, odlávacího nárazu. Zaujme však nepochybně i technologie vložkování, stejně jako použití kartitu (tvrzený papír) místo dřeva, umělecky účinné využití imitace dobové mozaiky, rozsáhlé možnosti uplatnění modelovacího materiálu moduritu a dentakrylu k výrobě drobných doplňků kostýmů a menších rekvizit a posléze pak i výroba předmětů z penového latexu, dostupných již v dosti rozmanitém sortimentu v Divadelní službě. Stejně zajímavým odvětvím je na výstavce i potišťený textil, ať již jsou to ukázky bronzových tisků, nebo tisk speciální bílou krycí barvou aj. Novinkou vývojové práce v tomto oboru je umělá scénická krajka, zastoupená ukávkami laboratorně vyrobených materiálů. Posléze je na vystavených loutkách prokázáno také úspěšné použití kostýmových emulzních barev (LOKOS). Vlásenky z umělého lýtka, peří a slonou doplňují poznání nových technik a hmot v divadelní práci.

Úsilí o nový divadelní prostor je na výstavce dokumentováno přehledem prací Scénografického ústavu, které vznikly jako experimentální projekty, ať již je to řešení hlavního sálového prostoru kulturního domu nebo projekt stálého cirkusu či posléze experimentální studio, první námět svého druhu, řešící budoucí pokusnou scénu Scénografického ústavu v Praze. Jevištní technice je věnována v činnosti Scénografického ústavu mimořádná pozornost, jak se mohou návštěvníci výstavy přesvědčit na dispozičních návrzích a sestavách jevištní části typizovaného kulturního domu pro 350–400 diváků a z návrhu jevištní části Jihočeského divadla v Českých Budějovicích s řešením scénického osvětlení nejmodernějšího typu na podkladě transduktorových jednotek se 160 zčásti přepínatelnými okruhy a s možností využití bílého světla nízkovoltových reflektorů.

Kdo z našich divadelních pracovníků nezná sborník pro uměleckou a technickou scénografickou práci ACTA SCAENOGRAPHICA, vydávaný Scénografickým ústavem v Praze, má zde příležitost se s ním a s prací na něm seznámit. Věhlas tohoto sborníku je skutečně světový, neboť je rozeslán do 58 zemí ve všech světadílech.

Výstava pomáhá každému divadelnímu pracovníku, aby se orientoval i v současném vývoji divadelní techniky, technologie a divadelního prostoru a zaslouží si proto plně naši pozornost.

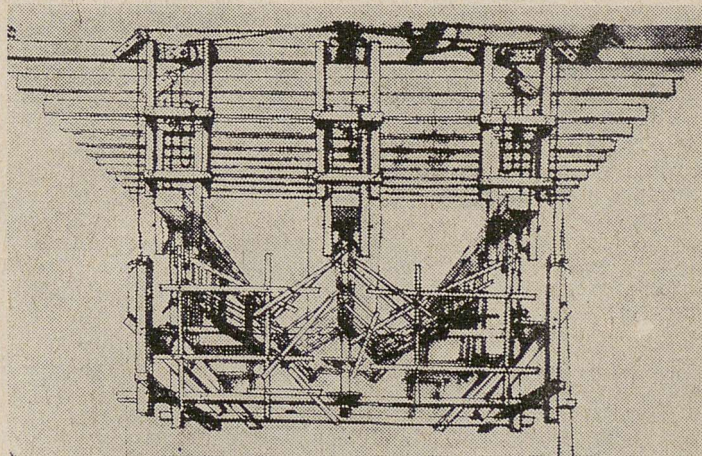
A. B.

Divadelní inscenační umění má také svou techniku, s níž jsme se již na několika místech setkali, zvláště v kapitolách o scénografických tendencích. Musíme však dobře rozlišovat mezi technikou, jež pomáhá inscenačnímu provozu a ulehčuje jej a kterou nazýváme mechanizací, a mezi technikou, umožňující rozvinutí výrazových prostředků scénického výtvarnictví; to je kinetika, vytvářející pohyb na scéně jako součást výpravy k docílení uměleckého účinku.

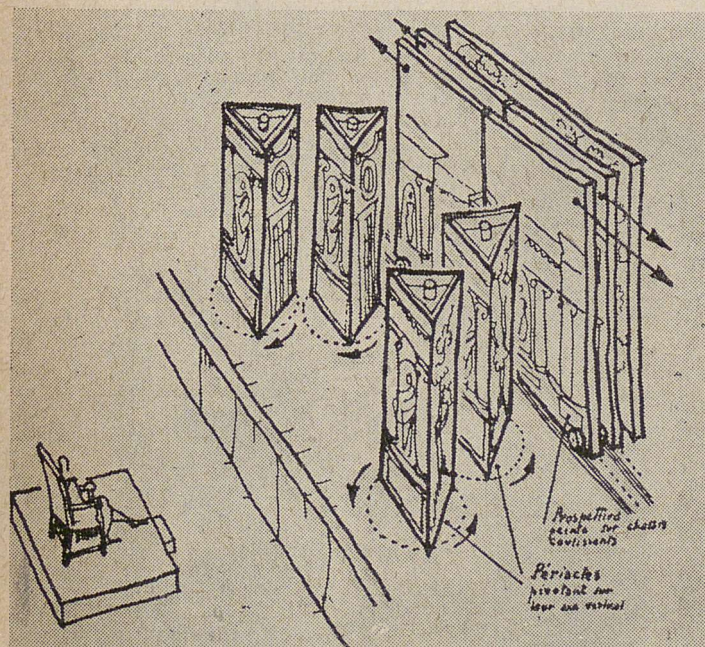
Již antické divadlo mělo svou mechanizaci i kinetiku, i když nepříliš rozsáhlou. Známe však spíše jen jménem starořecké divadelní stroje. Poměrně zřídka se patrně užívalo zařízení, které se nazývalo ekkyklema a sloužilo k předvádění scén, odehrávajících se v interiéru budov. Byl vysloven názor, že to bylo malé pódium na kolečkách nebo na válcích, které se vysunulo ze dveří scény na logeion (hrací plochu) a po skončení výstupu se zase zasunulo. Podle toho by to byl jakýsi první jevištní vůz. Jiné technické zařízení starořeckého divadla se nazývalo prostě stroj (mechané). Sloužilo k tomu, aby se v inscenaci mohl objevit shůry „bůh na stroji“ (řecky *theos apo mechanés*, latinsky později *deus ex machina*) a zasáhnout potřebným způsobem do děje. Zprvu se vystačilo s výstupkem (theo-logeion) nebo oknem či výklenkem, na něž bůh vystoupil, později pro tento účel i pro jiné kinetické potřeby sestupu na zem nebo vznášení se do vzduchu k nebi bylo zapotřebí vybudovat na střeše skeny potřebný mechanismus, snad kladkostroj. Z ostatních známých efektových strojů se v té době uvádí např. stroj na napodobení zvuku hromu (bronthéion), na znázornění blesku (keraunoskopeion) aj. Starořímské divadlo používalo všech technických zařízení jeviště řeckého, létacího stroje, s jehož pomocí sestupovaly nebo vystupovaly mytologické bytosti, zvláště pak *deus ex machina*; znali však i propadlo, tzv. Charonovy schody, aparát na hromobití atd. Rovněž středověké divadlo mělo svou techniku se zařízeními, která se v podstatě mnoho nelišila od někdejší mašinérie divadla antického. Uplatňovalo se hlavně propadliště a létací stroje a dosti rozsáhlá škála efektových přístrojů. Zvláště pojízdný, vozový způsob vytváření středověkých inscenací v otevřeném prostoru (mystérií) vedl k rozvinutí techniky a ve Florencii dokonce k vzniku huti divadelních techniků. Ze soudobých zmínek je známo např. použití komplikovaných strojů v renesančních baletech, sestrojovaných podle návrhů Leonarda da Vinci a jiných význačných umělců. Této bohaté tradice plně využilo renesanční divadlo, v němž se divadelní technika rozvíjí jako nedílná součást inscenací, s použitím všech poznatků soudobých přírodních věd. V teoretických spisech prvních renesančních italských scénografů, jako byl Serlio, jsou zachyceny počátky této renesanční divadelní techniky, jež se pak stala základem pozdější divadelní techniky barokní. Protože bylo divadlo koncem 15. století přeneseno do uzavřeného sálu feudálních sídel, věnuje se tu hodně pozornosti umělému osvětlení jeviště. Uvádí se např. množství chemických předpisů na různé barevné tekutiny, jimiž se naplňovaly různobarevné lahvičky, a těmi se pak pouštělo světlo na scénu; byl to jakýsi zárodek barevného filtru. Světelná

MALÉ SCÉNOGRAFICKÉ KAPITOLY

technika byla omezena na svíčky, pochodně a olejové lampy. První primitivní divadelní reflektor je možno spatřovat v zařízení, doporučeném Serliem, v podobě nové lesklé holičské misky, umístěné za světelným zdrojem k zesílení a odrazu světla. Se vznikem proměnné kulísové scény (Alleoti, 1606 a 1618 až 19), případně již dříve scény s otočnými dekoracemi v podobě trojbokých hranolů, periaktů (Buontalenti, mezi lety 1556 až 1585), objevuje se nutnost vyřešit i otázku rychlé a účinné výměny dekorací a jejich částí. Změna dekorace u periaktů se prováděla nejčastěji otáčením kolem osy, pro kulisy se postupně vyvinul způsob zavěšování do pojízdných rámtů ve dvojicích (nebo i trojicích až čtveřicích) a posun v podlahových drážkách pomocí převodové soustavy lan s ručně otočnou hřídelí v podjevištním prostoru. Kromě tohoto tzv. listového (lépe snad horizontálního) mechanického posunu kulisy byly i jiné způsoby výměny, např. upevnění na bočních stěnách jeviště a otáčení způsobem, jež se podobá obracení listů v knize (pro tento způsob



Systém technického zařízení jeviště divadla San Salvatore v Benátkách pro představení Legrenziho opery *Adonis* na Kypru z r. 1675



Otáčivé periakty a dvoudílné prospekty podle N. Sabbattiniho nákresu z r. 1637

otáčení by spíše bylo možno použít označení listový). Po technickém obohacení scény, které provedl Furtenbach v první polovině 17. století především zavedením osvětlovací rampy a Motta v druhé polovině 17. století vytvořením provaziště (1676), jsou základní technické rysy barokního divadla vývojově na velmi dlouhou dobu určeny. Jinak byly v tomto technickém systému, jen nepatrně obměňovaném v 17. a 18. století, rozvíjeny inscenační mechanické prostředky známé již z dřívějška, jako létací stroje a přístroje k mechanickým (zvláště vodním), světelným a zvukovým efektům.

Teprve v 19. století dochází v divadelní technice k změnám, vyplývajícím z obecného technického pokroku. Divadelní technika, ať již ve smyslu mechanizačním nebo kinetickém není totiž nikterak vývojově izolována, nevylíhla se sama o sobě, ale je vždy a ve všech obdobích spjata s úrovní současné techniky, i když vzájemný vztah obou může být poznamenán určitým opožděním techniky divadelní proti obecnému vývoji, jak jsme toho svědky v některých oblastech v současné době.

Období první průmyslové revoluce kolem poloviny 19. století přináší na jeviště žárovku a nahrazuje jí dosavadní svíčky, olejovou lampu a plynové světlo, i když v starém rampovém uspořádání. Teprve kolem 19. a začátkem 20. století se mění velmi výrazně divadelní technika, především světelná, vlivem použití reflektoru, s možností prostorového i plošného použití světla a jeho modelace, i zásahem promítací techniky statické (diapozitivy) i filmové. Těsně koncem 19. století (1896) dochází

Taková spolupráce mezi redakcemi je moc dobrá věc. Když je. To se třeba stane, že do redakce Ochotnického divadla přijde pozvání na Sen noci svatojánské do Rakovníka. Shakespeare se na ochotnickém jevišti nehraje každý den, a tak se pochopitelně začne listovat v jzdním řádu. Jenže ten samozřejmě s cestami redaktorů na ochotnická představení příliš nepočítá. Naštěstí tu je ještě krajský deník Svoboda, který nejenže obdržel stejnou pozvánku, ale navíc oplývá několika osobními vozy. Dohoda o společném zájezdu je pak už jen otázkou několikaminutového telefonického rozhovoru.

A tak se tedy ve čtvrtek večer dorazí do Rakovníka, a tam se zjistí, že představení Snu noci svatojánské je o týden odloženo. Do zasmušilých meditací nad párkem však zasáhne pan vrchní (který tu je mnohem čilejší a ochotnější, než bývá v našich krajinách zvykem) a upozorní, že se toho večera divadlo v Rakovníku přece jen hraje. Soubor Tyl reprizuje Janovského komedii Je libo cigaretu?, což je — jak se ukáže později — také hlavní důvod, proč Nové rakovnické divadlo své představení Shakespeara odložilo.

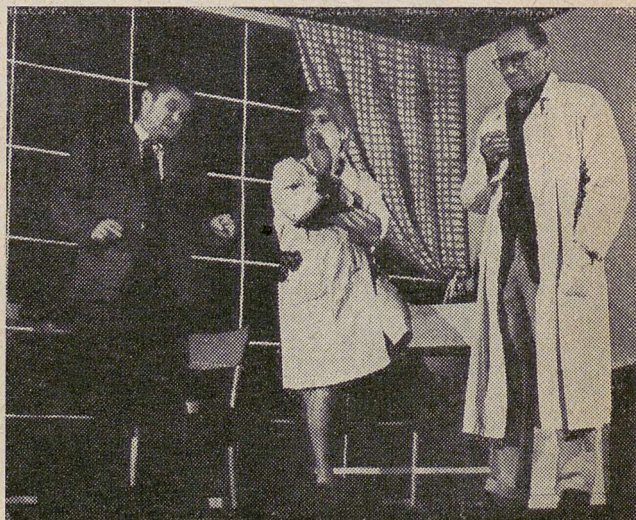
Jde se tedy do Osvětového domu na Cigaretu. První věc, kterou si člověk na tomto představení uvědomí, je, jak rychle současně hry stárnou. Mnohé, co Janovský ve své hře jenom napověděl, se dnes už vyslovuje naplno. Ale přesto stále ještě stojí za to jeho komedii hrát, zvláště když patří mezi hry, se kterými se ochotníci dokáží poměrně nejlépe vyrovnat. Vyrovnávají se s ní celkem dobře i členové rakovnického Tyla, třebaže ne všichni stejně dobře. Zatímco představitelé Tajemníka, Chemika a Jandáčka nacházejí pro své role určitou míru autorem zamýšlené satirické nadsázky, představitelé ostatních úloh zůstávají svým postavám ještě leccos dlužni. Ale i tak si lze z Rakovníka odvézt dojem, že se tu nepěstalo pěstovat solidní ochotnické divadlo a že tu nejen neubývá, ale naopak přibývá lidí, kteří je chtějí dobře dělat.

S tím větší zvědavostí se o týden později jede do Rakovníka znovu. Naplněný sál Dělnického domu připojí k předcházejícím dojmům ještě dojem další, že totiž v Rakovníku také nijak neopadá divácký zájem: a to se Shakespearův Sen noci svatojánské už reprizuje. A ani představení samo nedává důvod, aby tato počáteční dobrá nálada nějak podstatně opadla. Je pravda, že zvláště ti mladší si nejsou v Shakespearových postavách dvakrát jistí, že tu a tam klopýtou — někdy o verš, někdy doslova —, že ti starší naopak zase někde hřeší na své dlouholeté zkušenosti a domnívají se, že si z tohoto titulu mohou třeba v textu aténské řemeslníka dovolit sem tam nějakou improvizaci; je pravda, že pěkná scéna by ještě více vynikla, kdyby byla také lépe nasvícena, a že výborné stylizované paruky by vyžadovaly také stylizovanější herecké výkony. Ale přes to přese všechno je to celkem příjemně strávený večer.

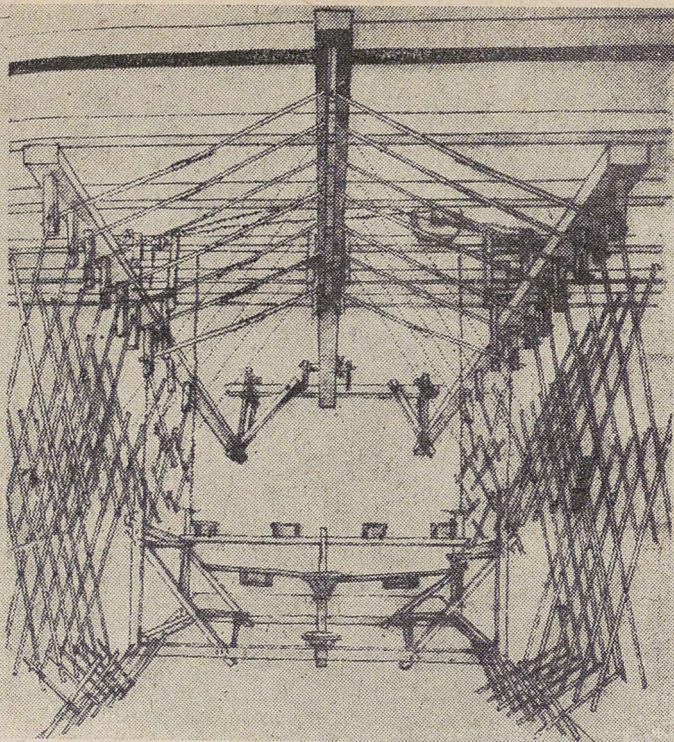
Na zpáteční cestě je o čem hovořit. Řeší se jakási rovnice o dvou známých, jimiž jsou oba rakovnické soubory. Zajímá vás výsledek? Nám se zdá, že se k němu dá dojít poměrně snadno:

Problémy obou souborů jsou především v omezených možnostech obsazení rolí. Existence dvou souborů v Rakovníku mohla splnit — a zřejmě také splnila — určitou pozitivní úlohu. Jestliže se však rakovnickí ochotníci nechtějí spokojit s dosaženou úrovní, jestliže chtějí dosáhnout výsledků pozoruhodnějších, měli by uvažovat nad tím, zda by se nevyplatilo zapomenout na všelijaké ty osobní spory a rozmišky, přestat si hrát každý na svém vlastním písečku a spojit síly v jeden vyrovnaný celek. Dobré předpoklady jim k tomu vytváří připravované ustavení jednotného klubu pracujících.

A proč to opakujeme v Ochotnickém divadle, když už to takhle napsala Svoboda? No vždyť jsem přece řekl hned na začátku, že spolupráce mezi redakcemi je dobrá věc... jvl



Janovského komedii Je libo cigaretu? uvádí rakovnický soubor Tyl



Systém technického zařízení jeviště divadla San Salvatore v Benátkách z r. 1675

také k prvnímu mechanizačnímu a později i kinetickému použití cylindrické točny a k mechanizačnímu procesu jeviště, který pokračuje po celou první polovinu našeho století a zasahuje podlahu jeviště (propadový systém), provaziště, horizont, jevištní vozy v užité mechanizačním i kinetickém, dekorace, oponu i světelná zařízení pro additivní i bílé světlo s maximálně rozvinutou regulací.

S pokrokem obecné i divadelní techniky vzniká mnoho problémů; daly podnět k dosud trvající světové diskusi o divadelní technice, k níž přispěla v letech 1960 — 62 i naše tehdejší Scénografická laboratoř (dnešní Scénografický ústav) v Praze uspořádáním odborné ankety a diskuse na téma Moderní technika a divadlo, která se stává v současné době podkladem pro široce založenou mezinárodní výměnu názorů o tomto problému, přesahující už rámec této naší poslední malé scénografické kapitoly o vývoji divadelní techniky.

Je třeba při této příležitosti konstatovat, že oprávněný požadavek maximální variability, co největší inscenační proměnlivosti, v moderním divadle vyžaduje, aby se mohly uplatnit všechny známé druhy zařízení divadelní techniky. Je nutno znovu připomenout, že tato novodobá technická zařízení mají v divadle nejen důležitý mechanizační význam pro ulehčení obtížných a zrychlení časově náročných operací umělecko-technického divadelního personálu, ale jsou důležitá především z důvodů uměleckých, přispívající k obohacení škály výrazových prostředků, k zvýšení úrovně umělecké práce. V době, kdy u nás máme na sta zastaralých jevištích, tím více platí požadavek, aby v každém divadelním prostoru byla moderní technická zařízení uplatněna v takovém rozsahu, aby byl univerzálně použitelný pro jakýkoliv umělecký záměr a kterýkoliv druh divadelního umění.

Tím — a připojeným přehledem literatury, v níž zájemce najde další hlubší poučení — uzavíráme naše malé scénografické kapitoly jako stručný obecný úvod do historie scénografie.

LITERATURA: Acta scaenographica, odborný sborník, vydávaný Scénografickým ústavem v Praze, 1960—1963. — Bartušek Antonín — Kouřil Miroslav: Moderní technika a divadlo, závěr ankety, Acta scaenographica, 1962—63, seš. 9. — Blahník, Vojtěch Kristian, Světové dějiny divadla, Praha 1938. — Grossman Jan, 25 let světelného divadla, Acta scaenographica 1960—61, seš. 8 a 9. — Hilmera Jiří, Jevištní výtvarnictví 17. a 18. století v Čechách, kandidátská disertační práce, Karlova universita v Praze; 1962, rukopis. — Kindermann Heinz, Theatergeschichte Europas, I—IV, Salzburg 1958—62. — Kouřil Miroslav, O malém jevišti, Praha 1955. — Týž, Scénická kinetika, Acta scaenographica, 1960—61, seš. 11—12. — Týž, univerzitní přednášky z oboru historie scénografie na katedře divadelní vědy Karlovy university v Praze v studijním roce 1961—62 a 1962 až 63. — Týž, Světelný prsten, Acta scaenographica, 1960—61, seš. 3. — Týž, Bílé světlo v divadelní inscenaci, Acta scaenographica, 1961—62, — Týž, Divadelní prostor, v brožurě Divadlo práce, Praha 1938 (spolu s E. F. Burianem). — Sonrel Pierre, Traité de Scénographie, Paris 1943.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK

Dovolená na Křivoklátské a vzpomínání na ni v zimě má pro mne vždycky nádech čehosi zvláštního. Hrad, Křivoklátské lesy, Berounka obsypaná chataři i trampy, kteří byli po létech oficiálně objeveni, plné parkoviště autobusů, vozů a motorek s hradními návštěvníky a plná zahradní restaurace (jediná), to je Křivoklátské léto. Tráví-li svoji dovolenou nad hradem — nejde tedy o pohled z podhradí — je tvůj pocit ještě umocněný. V dobré pohodě a u vědomí své příslušnosti k ochotnickému hnutí jsem nemohl jinak, než se se vši nenápadností a skoro šeptem informovat na činnost místních ochotníků. Potkával jsem je u vody, v krámcích, na ulicích. Tedy nevymřeli. Začal jsem pátrat. A to snad nemělo být.

TRADICE A DNEŠEK...

Kulturně osvětová činnost v Křivoklátské, která má svoji tradici, slavila po léta řadu úspěchů. Divadelní soubor, založený před první světovou válkou, byl neodmyslitelnou součástí kulturního života v městečku. Padesátičlenný pěvecký sbor, vedený svým sbormistrem Josefem Krausem, uskutečnil řadu kvalitních koncertů s hosty z opery Národního divadla. Komorní hudba, zastoupená dobře hrajícím kvartetem, byla další pravidelnou kulturní událostí. I náš rozhlas by mohl mít radost. Nechyběla totiž ani pravá dechovka. To všechno byla pravda. Dramatický soubor má na svém kontě od roku 1958 devět premiér a celkem asi padesát představení. Šrámkovo Léto, Kohoutova Taková láska, V+W Balada z hadrů. To jsou nejúspěšnější z titulů. Naposled si soubor zahrál v červnu 1962 Březovského Nebezpečný věk a pak... konec. A přesto ochotníci chodí po Křivoklátské a můžeš je potkávat u vody, v krámcích a na ulicích.

„Máme chuť hrát.“

„Máme kde hrát.“

„Jistě by se našlo i co hrát.“

To všechno jsem se dozvěděl, a přesto se nehraje. Zápis praví: „Během roku 1962 byly studovány tyto hry: Sobko: Život začíná znovu, Stehlík: Tygři kožich, Vyskočil-Suchý: Faust, Markéta, služka a já, Jirasek: Lucerna. Pro různé překážky, kupř. nemoc, úmrtí, odchod na voj. zákl. službu nebo na nové působiště, dále nežájem některých jednotlivců, nedostatek času, nepravidelné docházky na zkoušky atd. nebylo možno ani jednu z těchto her uvést na scénu.“

Zápis je jistě pravdivý, tvrzení jednotlivých ochotníků, že by se mohlo a mělo hrát, to je jistě také míněno upřímně. Pravda a tolik se opakující, až nepochopitelný rozpor. Hry z dramaturgického hlediska skoro podivně vedle sebe řazené se studují, ale nehrají se. Výsledek — jen se vzpomíná. Obětaví ochotníci jako S. Zavřelová, K. Martínek, rodina Štěpánková, M. Snoblová, V. Sýkora, K. Toms a další vzpomínají a jsou plni plánů. Ale nehraje se. Chodíš od jednoho k druhému, vyptáváš se a nejsi o nic moudřejší než předtím. A pomalu začínáš věřit, že krize v ochotnickém divadle je nějak zákonitá a chceš věřit, že letošní zima bude znamenat zlom a nově zformovaný soubor začne tvořit a pracovat. To ovšem je zatím moje víra a jejich předsevzetí.

„V zimě vás pozveme na premiéru.“

MLADÍ

Šestnáctiletý J. Kraus: „My bychom hráli. Bylo tu něco jako Studio. Estrádu jsme už zkoušeli. Je nás tu dost, ale...“ Není vedoucí. Další zdůvodnění. Zní to podivně, že mezi tolika zkušenými a talentovanými ochotníky by se nenašel. Ví se jen, že by se s tím mělo něco dělat. Ale kdo? Někdo. Mladí jsou a mají chuť. A přesto nehrají. Zase dvě pravdy a výsledek — rozpor. A co ČSM? Snad i schůzuje — ale kdoví o čem.

HRA D

Žijeme v době, kdy se všemožně dbá nejen o zpřístupnění historických památek, ale i o jejich všestranné kulturní využití. Divadlo se stalo pravidelným hostem v zahradách Pražského hradu. V téže době je Křivoklátský hrad vyhostil. Křivoklátské divadelní léto, hojně navštěvované, hostilo každoročně až dvanáct souborů. Hradní nádvoří bylo ideálním přírodně historickým divadlem, většinou zaplněným do posledního místečka místními, okolními i rekreanty, kterých je na Křivoklátsku v létě nepředstavitelná síla. Úspěchy Křivoklátského divadelního léta

Křivoklátské léto



Z vystoupení dramatického souboru OB v Křivoklátské

vedly k úvaze uspořádat v největší návštěvnícké sezóně přehlídku historických her ochotnických i profesionálních souborů Středočeského kraje. Pozoruhodný nápad! Stalo se? Nikoliv.

„Nepovoluje se z bezpečnostních důvodů pro špatný přívod elektrického proudu a nedostatečně osvětlení cest kolem hradu.“

A to všechno se stalo v době maximálního využívání historických památek. Viník? Blíže neurčen. Tedy další fakt, který nikdy nemůže přispět k rozvoji ochotnického divadla. A tak se místní kino povýšilo na jediný stánek kultury i v době, kdy početná návštěvnícká obec tráví Křivoklátské léto po svém, chodí kolem potemnělého hradu a už se ani neptá, proč se tam divadlo nehraje. I na to

se jenom vzpomíná. Závěr? Jako ve většině případů — „mělo by se s tím něco udělat“. A kdo? Někdo. Ten Někdo se v našem životě objevuje nějak moc často.

A CO BUDE...

Aby tyto dnes už půl roku staré úvahy dostaly konkrétní závěr, snažil jsem se učinit u Křivoklátských telefonický dotaz, zda už hrají a co připravují. Spojení jsem nedostal. Poruchu, která trvá od léta, zavinil patrně také Někdo. A ze setrvačnosti si člověk, když odkládá sluchátko, pomyslí, že by se s tím mělo něco udělat. Stejně ale věřím, že se na Křivoklátskou premiéru pojede, protože tu budou připravovat konkrétní lidé a ne Někdo. PAVEL BOŠEK

Divadlo Svatoboj ZK Závodů J. Švermy v Brně uvádí Ostrovského komedii I chytrák se spálí: Krutický (M. Večeřa), Kleopatra (B. Němcová). Foto Pernica



288



C. Hubalek: Hodina Antigony

L. Leonov: Metelice ►



DIVADELNÍ FOTO GRAFIE JAROSLAVA MIKULÁŠKA

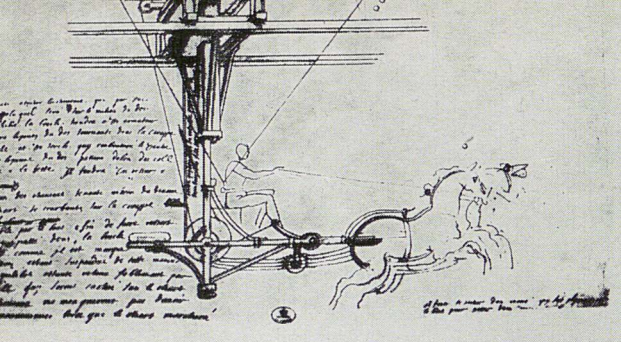
Před patnácti lety dostalo několik fotoamatérů výzvu z jihlavského Horáckého divadla vyfotografovat jedno představení a předložit ředitelství výsledky. Soutěž dopadla v můj prospěch, a tak jsem se stal divadelním fotografem. Pomohla mi vedle několikaletého zájmu o umění a fotografii činnost v ochotnických divadlech. Sžil jsem se s novým prostředím a léta se učil. Poznal jsem, že divadelní fotograf se musí na každý úkol připravit — přečíst hru, podívat se na některou z pozdějších zkoušek, pamatovat si charakteristická a vrcholná místa inscenace, vžít se do celkového ovzduší hry. Takto připraven mohu snad vytvořit pravdivý a dokumentární fotografický záznam. — Fotografiuji na některé z posledních generálek z hlediště, rampy, balkónu — méně z kulis nebo přímo proti hledišti, což je sice efektní, ale neodpovídá přirozenému pohledu diváků a ovzduší hry. Nahrávek lze ovšem použít, ale záběry pořízené během hry jsou nejživější a nejpravdivější. Příkládám pár snímků z inscenací Horáckého divadla.



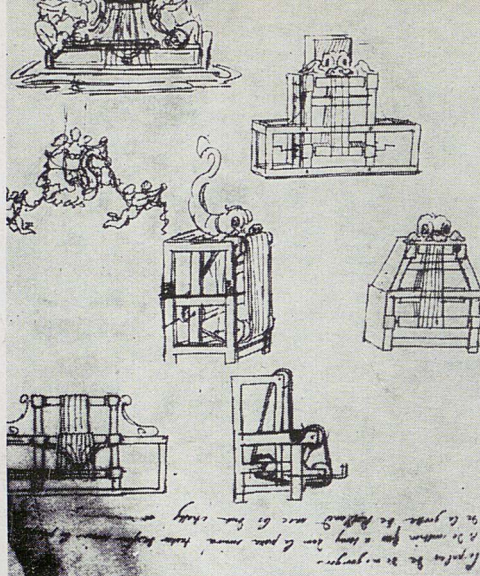
D. C. Faltys: Stanice Gordian

F. Pavlíček: Bajaja ►

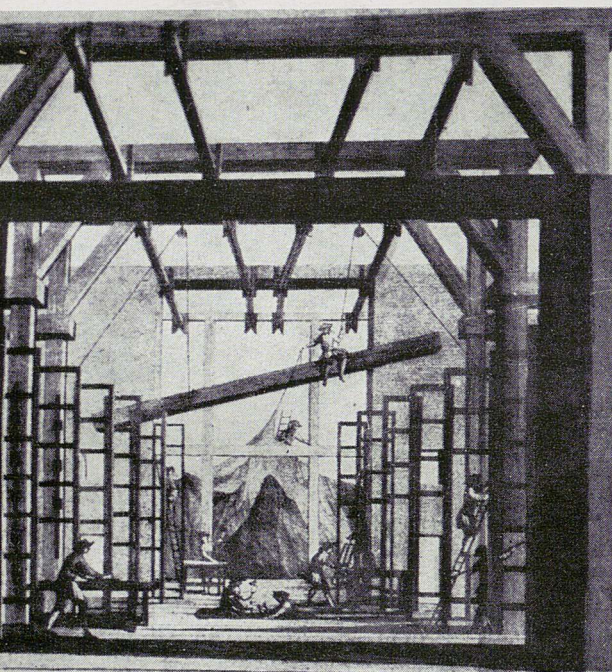




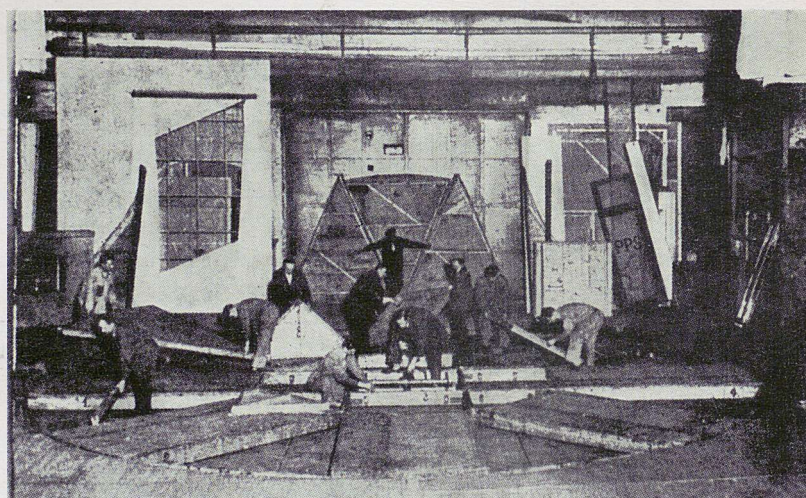
Studie jevištní techniky z r. 1694 k hře Phaéton. Podle J. Beraina



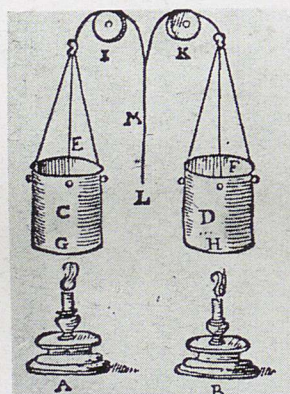
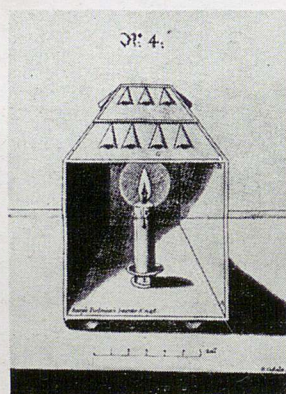
Studie různých jevištních strojů z r. 1694



Prohled na techniku scény z r. 1763 podle Dumonta

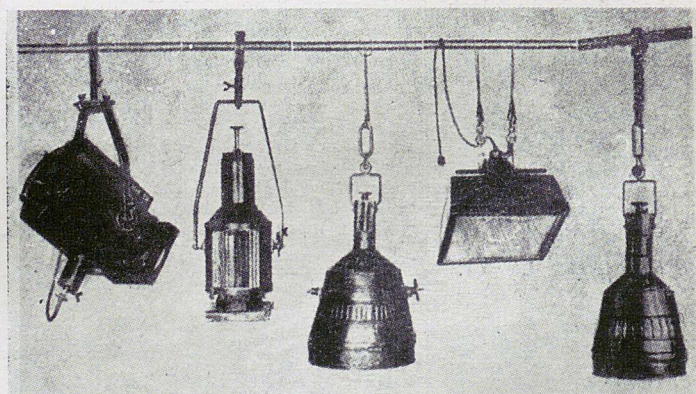


Stavba točny na velké scéně



Lampa pro dolní rampu podle J. Furtenbacha z první poloviny 17. stol. — na druhém snímku zatemňovací zařízení barokního jeviště podle nákresu Sabbattiniho z r. 1637 — na třetím snímku divadelní reflektory

Světelný regulátor v divadle



První elektrická centrála v divadle, pařížské Velké opeře, v r. 1887

