



Ochotnické divadlo

ROČNÍK IX
1963
ČÍSLO 7





Na titulní stránce fotografie Karla Mince z nového původního kabaretu Slápoty, který hraje ostravské Divadélko Pod okapem

Z OBSAHU

Milan Lukeš: Divadla bez frází a konvencí	145
Pavel Bošek: Karlovarské prameny	148
Jiří Beneš: 7 poznámek z karlovarského notesu	149
Dr. Zdeněk Srna: Postavení divadla mezi ostatními druhy umění	152
OCHOTNICKÉ DIVADLO — JAK DÁL?	
(Peter Karvaš — Vlastimil Urban — Josef Topol — Jan Tríska — Dušan Slezák — Jaroslav Procházka)	153
František Hájek: Režiséri a dramaturgové ochotnického divadla	155
Cyril Bláha: Bilance dvou vesnických festivalů	155
Radim Vašínska: Problematika divadel poezie III	156
Stanislav Sohr: Výchova k umění především	156
Jan Šrámek: Divadla poezie v AST	158
R. Hlavsa — Z. Kokta: Čistý oheň	159
František Šion: Malé formy ve Velké Praze	160
Jiří Bílý: Hradecké zamyšlení	160
Otakar Blanda: Co by mohlo ochotníky zajímat — i architektura	162
Nad dopisy Jaroslava Průchy	163
Jiří Flíček: Lidé a člověk	164

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 7, červenec 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 Šindelář, Jiří Valenta, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová — Grafická úprava: Miloslav Fulín —
Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054 — Tiskne Knihstisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel; objednávkou 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 května, vyšlo v červenci.
F-07*30435

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963

NAŠE KNIHA

Divadla malých forem zaktualizovala problém všestranného herce — zpěváka, recitátora, tanečníka, mima. To, čemu se zde říká syntetický projev, je vlastně znásobená jevištní analýza základních hereckých povinností: umět mluvit a umět se cílevědomě pohybovat po jevišti.

Není to ovšem zdaleka tak samozřejmé, jak se zdá. Schopnost pohybově se vyjadřovat není záležitostí geniálního talentu ani pouhého svatého nadšení. Vede k ní práce, která je v ochotnických souborech velmi často podceňována — pohybová výchova.

Jednou z několika objektivních překážek, stojících v cestě systematicky pěstované pohybové výchově, je nedostatek srozumitelné a obecně použitelné literatury z tohoto oboru. Po Lekcích pohybové výchovy od Josefa Šimsové a knížce Jarmily Kröschlové Základy pohybové přípravy tanečníka a herce se konečně na knižním trhu objevuje publikace tří zkušených autorů, tanečnicků-pedagogů — Evy Kröschlové, Věry Urbánkové a Ladislava Vaška **Pohybové etudy** s podtitulem



Osm instruktivních skladeb pro uměleckou pohybovou výchovu (158 str. plus 70 str. notové přílohy; vydal Orbis za Kčs 19,50).

Knížka je určena tanečním, divadelním a pantomimickým souborům lidové umělecké tvořivosti, kursům v osvětových zařízeních a lidovým školám umění. Jsou to etudy pro mládež nad patnáct let s částečným rozlišením chlapeckých a dívčích partů. Podle slov vedoucí autorského kolektivu E. Kröschlové sledovali autoři při stavbě cvičných skladeb-etud výlučně pedagogické cíle; jde tedy vesměs o skladby instruktivní, nikoli pódiové: „Každá z etud má své výchovně vzdělávací téma, metodicky rozpracované do několika oddílů se stoupající náročností. Vedle rozvíjení základních schopností pohybové techniky a cvičení pohybové paměti mají etudy vypěstovat zejména smysl pro formu, pro plastiku a pohybovou linii, pro směrovou orientaci, pro rytmus a dynamiku/ proud, které jsou základem uměleckého

ztvárnění pohybu. Spojení s hudbou zvyšuje předpoklady pro vyvolání plného pohybového zážitku.“

Zařazené cviky ovlivňují správný rozvoj pohybového aparátu a vnitřních orgánů, odstraňují růstové vady, špatné návyky a následky jednostranného zaměstnání. Etudy zahrnují některé základní taneční prvky s víceméně objektivní platností i několika jejich obměn, které připraví lidské tělo pro různé stylové možnosti. Čím méně jsou cvičenci vyspělí, tím více času musí věnovat průpravným cvikům, které nácvičku jednotlivých etud předcházejí. U každého cviku jsou uvedeny i obvyklé chyby.

Cvičný materiál vychází z gymnastiky a směřuje k taneční a výrazové technice, podané v zásadě metodikou tzv. novodobého tance. Autoři se také částečně opírají o zkušenosti z techniky lidového a klasického tance, akrobacie a pantomimy. V zápisu etud částečně užívají tělocvičného názvosloví, většinou však pohyb volně popisují s použitím některých tanečních termínů. Představu vnějšího tvaru pohybu pomáhají upřesnit kresby Olgy Rezáčové a Anny Kuchačevičové.

Knížka je velmi přehledně členěna. Úvod tvoří metodické poznámky, ve kterých se cvičitel mj. dozví, jak je třeba dělit cvičební lekci, jaký je postup nácvičky. První etuda obsahuje nejjednodušší druhy vybraných tanečních prvků ve snadných sestavách. Ve druhé jsou cviky v lehu, sedu a kleku pro posílení jednotlivých svalových oblastí, pro zvýšení pohyblivosti páteře a pro upevnění pánve. Třetí zahrnuje cviky pro posílení svalů nohou, pro zpružnění jejich šlach a vazů a pro získání pocitu tělesné osy. Čtvrtá zařazuje cviky pro uvolnění kloubů, protažení šlach a vazů a posílení některých svalových skupin ve švihovém rytmu. Pátá soustřeďuje základní cviky obratnosti v plynulých vazbách. V šesté

etudě je cílem cviků pro zpružnění odrazu a dopadu získání celkové lehkosti těla v jednoduchých tanečních prvcích skočné-ho charakteru. Cviky sedmé etudy mají pomoci zcitlivět hrudník a šíji, upevnit ramena a zvýšit pohyblivost paží, v osmé jsou další druhy skočných prvků v nových vazbách, v prostorové úpravě pro čtyři dvojice.

Knížka je doplněna rejstříkem vybrané literatury pro cvičitele a notovou přílohou (autorem hudebního doprovodu je Miloš Grepl). Etudy sloužící k jednotné přípravě tanečních souborů pro vystoupení na III. celostátní spartakiádě byly nahrány na gramofonové desky, které budou souborům k dispozici v osvětových domech s krajskou působností.

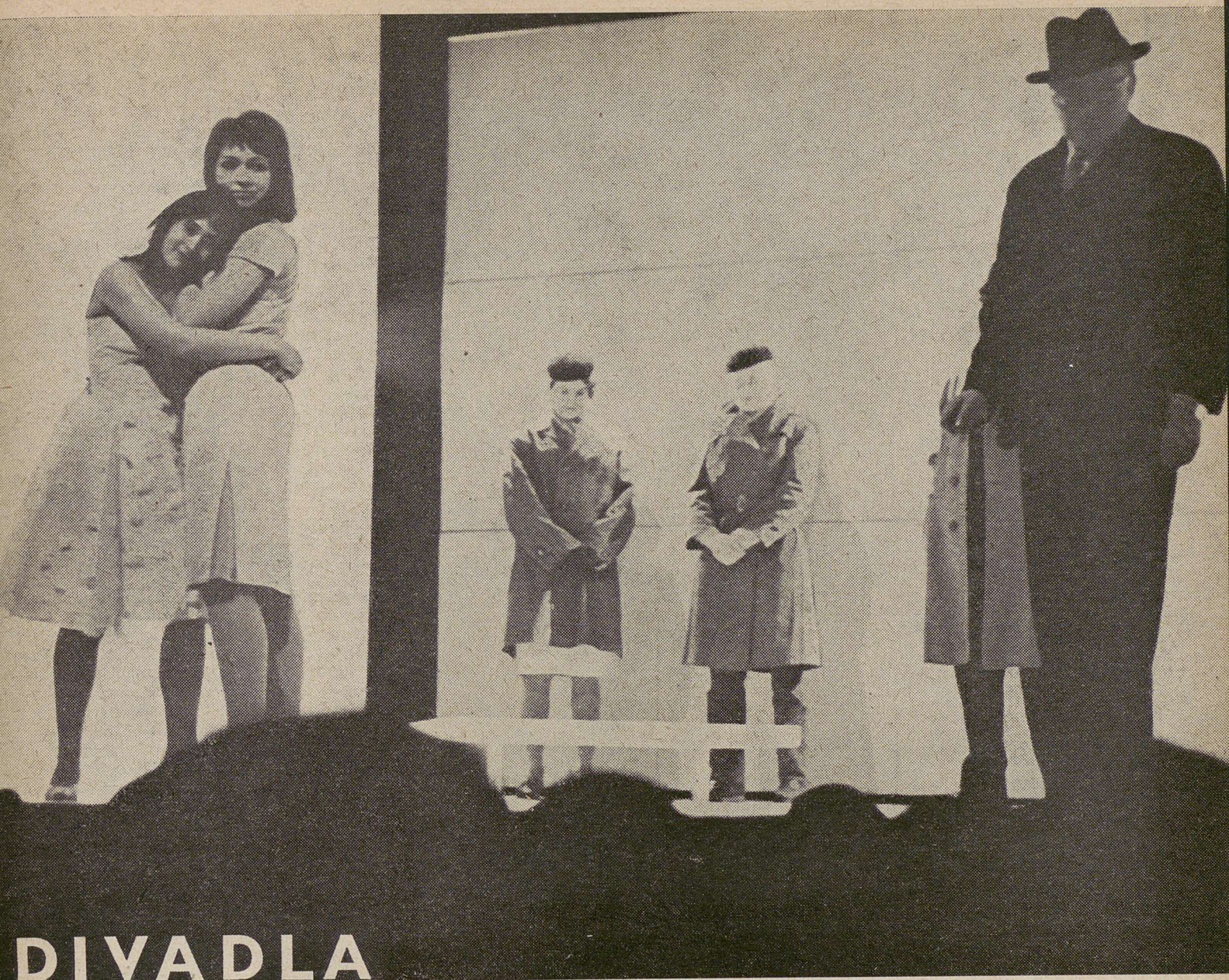
S obsahem této zdařilé a nadmíru potřebné publikace by se měl prakticky seznámit každý ochotnický soubor, který to s divadlem myslí doopravdy.

M. Č.

REPERTOÁR MALÉ SCÉNY

je náš nový časopis, který začal vycházet od začátku tohoto roku vedle Ochotnického divadla. Chce sloužit ochotnickým souborům, estrádním skupinám, divadlům poezie a všem dalším amatérským kolektivům, které se věnují takzvaným malým jevištním formám. Najdete v něm měsíčně na 48 stránkách nejružnější textový i notový materiál — od veršů, písniček, povídek a krátkých scének až po ucelená kabaretní pásma a hry: tak např. v 5. čísle byla otištěna Fuxova komedie Hamlet IV. z repertoáru Večerního Brna; v posledním čísle vedle libret pro pantomimu, písniček V. Pantůčka a B. Sedláčka a dalších textů a písní vyšlo několik scének se zemědělskou tematikou od Miloslava Svandrlíka a ukázka z populárního televizního seriálu Tři chlapi v chalupě; nejbližší číslo, které vyjde v polovině tohoto měsíce, přinese mimo jiné vojenský kabaret a nové povídky Ivana Vysokého a Josefa Skvoreckého; pro srpnové číslo připravujeme výběr aktovek atd.

Budete-li mít o tento repertoárový měsíčník zájem, můžete se ještě přihlásit k odběru, protože se zvyšuje jeho náklad (dosud vydaná čísla byla totiž vesměs téměř okamžitě rozebrána). Časopis rozšiřuje Poštovní novinová služba, objednávkou přijímá každá pošta i doručovatel; cena jednotlivého výtisku je Kčs 2,50.



DIVADLA

Ve dnech 28. dubna až 8. května byla v Karlových Varech uspořádána VI. divadelní přehlídka a seminář k problémům tzv. malých divadel. Z hlavního referátu, který na závěrečném semináři přednesl MILAN LUKEŠ, uveřejňujeme podstatnou část.

Letošní karlovarská festivalová náruč byla tak laskavá a dokázala obsáhnout — nehledě na množství — tak rozličné formy divadelního projevu, že se sama zřekla možnosti poněkud určitěji se pojmenovat. Tato absence bližšího určení buď ušla pozornosti některých delegátů, anebo ji kvalifikovali jako opomenutí, které pak hleděli napravit vlastní iniciativou; zvláště tím, že trvali na termínu „malé formy“. (Na pojmenování konec konců zvláště nezejde. Bylo by však dost absurdní předpokládat, že tahle čepice předem určených rozměrů, pod kterou se má vejít brněnská satirická scéna, Fialkova pantomima, bratislavský revuální kabaret, Horníčkov a Kopeckého divadlo pro dva, činohra i grenóbl ze Zábradlí — a to jsem ještě nevyjmenoval všechno — že tahle uniformní čepice padne všem stejně slušivě. A jestli dnes vůbec někomu ještě sluší, kde je záruka, že napřesrok ji neodkáže mladšímu

bratrovi? Neboť „malá divadla“, jak by řekl s. Kopecký, jsou divadla na pochodu, a co platilo ještě včera, to dneska odnes čas; takové Večerní Brno, Divadlo Na zábradlí a konec konců i Semafor vypadaly před dvěma roky podstatně jinak než dnes.)

Může se stát, že se nás doma někdo zeptá na bližší charakteristiku tohoto festivalu a nebude očekávat výčet účastníků, ale větu jen přiměřeně rozvitou.

Bylo by mýslím netaktické odpovědět tak, že to byl festival zábavných divadel: dali bychom tím na srozuměnou, že tato zábavnost je jejich specialitou a zvláštním rysem, která ostatní divadla nemají. Přece však bychom byli pravdě blíže: zvláště kdybychom tu charakteristiku upřesnili tak, že zábavná jsou ta divadla,

bez frází

Na VI. divadelní přehlídce v Karlových Varech uvedlo Divadlo Na zábradlí Hubalkovu hru Hrdinové v Thébách nebydlí

kteřá diváka baví — především navštěvovat.

Jak to, že mohla vzniknout nová divadla, a právě v místech, o kterých se hovoří jako o přesycených kulturou, a že se udržela při životě? Jak to, že v době, kdy hlediště četných velkých a vybavených divadel trpí úbytěmi, léčenými — a přesněji

A KONVENCÍ

řečeno zastíranými — injekcemi pověstného náboru, který pomalu už z osoby pokladní udělal toho nejzbytečnějšího člověka v divadle nebo živý exponát divadelního muzea — jak to, že v téže době musí pokladny některých malých a nevybavených divadel čelit takovému náporu, který je hrozí zdemolovat?

To jsou po mém soudu dost vzrušující otázky, které nelze odbýt mávnutím ruky ani věcným poukazováním na některé dílčí momenty (o jejichž četnosti nepochybují), které mohou ve prospěch malých



Ladislav Fialka s pantomimickou skupinou Divadla Na zábradlí uvedl na karlovarském festivalu tři pořady pantomim

divadel působit dočasně, ne však trvale: a čtyři nebo pět let existence už o určité trvanlivosti svědčí.

Nelze přistoupit na žádná předsjednaná hlediska. Kdybychom např. chtěli dokazovat, že tzv. malá divadla jsou takových a takových důvodů apriorně populární, nemohli bychom se za současné situace vyhnout implikaci, že tzv. velká divadla jsou apriorně nepopulární — a to by jednak nebyla pravda, ale hlavně bychom za celou diskusí udělali předčasnou a černou tečku!

Vskutku, tyto protimluvy uzavírají kolem nás začarovaný kruh, ze kterého se nedokážeme vymanit, dokud neodmítneme premisu, na níž stojí. Stačí ji vlastně jenom obrátit naruby, či spíš postavit z hlavy na nohy: problém naší divadelní sítě není v kvalitativní předimenzovanosti, ale v kvalitativní oddimenzovanosti.

Samozřejmě, že otázku kvantity a kvality nelze oddělovat. Je také možné spojit jednu s druhou tak, že se zeptáme, jsme-li vůbec s to produkovat takové množství dobrých herců, režisérů a hlavně umělců schopných divadla řídit a vést k tvůrčím výsledkům. Ale o tom nelze seriózně diskutovat do té doby, dokud nebudeme s to s čistým svědomím prohlásit, že v této oblasti žádné rezervy nemáme. Protože to však s čistým svědomím říci nemůžeme, bude poctivější takto formulovanou otázku zatím odložit ad acta.

Jestliže jsme dopustili, aby došlo k takové situaci, kdy je třeba určitých administrativních opatření, prováděných shora, a to nikdy není dobrá situace — je nutné mít alespoň na paměti, že tato opatření sama o sobě ke kvalitativnímu zlomu nevedou. Mohou v nejlepším případě vytvořit příznivější předpoklady; mohou například vést ke koncentraci uměleckých sil na rozdíl od jejich dosavadního rozptýlení.

Bylo by krajně pošetilé očekávat, že návštěvy se automaticky zvýší od chvíle, kdy divadel bude méně; kdy tedy bude menší množství výběru. Také tento názor vychází z mylných předpokladů: zcela pomýlený je ten fideistický vztah, podle něhož je divadlo pro rozhodující část společnosti takovým denním chlebem, bez kterého se prostě neobejde — buďsi jeho kvalita jakákoliv. Konec konců, odmítá-li spotřebitel utrácet peníze za špatný chléb, může-li ho nahradit něčím jiným, není důvodu, proč by měl utrácet peníze — a čas — za špatné divadlo, když ho nota bene ještě pohodlněji může nahradit něčím jiným.

Víra, že divadlo „jako takové“ nemůže zaniknout, je k ničemu. Samotná víra nás neuzdraví; konec konců, jsme ateisti. Jsme ovšem všichni, jak tu sedíme, přesvědčení, že zaniknout nemůže — jinak bychom asi, abych citoval Aškenazyho, „koukali kvaltem změnit zaměstnání“. Ale tím máme na mysli, že nemůže zaniknout dobré

divadlo. Špatné divadlo může vzít za své vždycky. A nebude ho žádná škoda.

Připadají-li někomu ty řeči příliš pohřební, spěchám ten dojem smazat vyznáním jiné a poněkud optimističtější víry, prověřené ostatně historickou zkušeností: že totiž divadlo má v sobě sílu jakési přirozené, spontánní regenerace, která se projeví třeba právě ve chvíli ohrožení. Aniž chci dělat z takového Zábradlí nebo Semaforu blanického rytíře, musím dodat, že tato síla se projevila ve zrodu některých malých divadel.

Opět je zapotřebí připomenout věci notoricky známé. To, co dnes označujeme znakem Reduta a co bylo zárodkem pozdějšího Zábradlí, Semaforu i Paravanu, nevzniklo, jak všichni víme, na základě nějakého usnesení. Tam se sešli lidé, kteří se dosud za umělce ani nepovažovali, a vystupovali před veřejností, tuším že za nějakou nepatrnou úplatu. Činili tak nejspíš v důvěře, že hudba, kterou hráli, písničky, které zpívali, povídky, které četli, budou zajímavé i pro poněkud širší, i když zatím ještě skrovný okruh publika. Ukázalo se, že jejich předpoklad byl správný — dokonce že zájem předčil očekávání. Protože tito mladí lidé — mám na mysli především jejich mládí mentální — měli důvodné přesvědčení, že svedou víc, než kolik mohli zatím ukázat, že jsou s to vyslovit své pocity a myšlenky určitějším i rozmanitějším způsobem — a protože už existovala prokazatelná společenská odezva na jejich podporu — založili, lépe řečeno prosadili divadlo.

Ljuba Hermanová v pořadu Devět klobouků na Prahu



Na počátku byla tedy subjektivní potřeba uměleckého vyjádření lidí, o nichž zatím nebylo známo, jsou-li ho vůbec schopni. Tato potřeba se projevila praxí, a dostala objektivní platnost společenským ohlasem. Pak teprve bylo jeviště a hlediště a kulisy a opona a židle a pokladna — a cosi jako koncese.

Byl to tak přirozený, přímo klasický vznik divadla, že přirozenější snad ani být nemohl. Byl ovšem za dané situace tak nezvyklý, že připadal nenormální. Byl totiž v přímém protikladu s běžnou praxí vzniku jiných, tzv. řádných divadel. — V zájmu kontrastu budu nadsazovat, ale pokud možno málo.

Tam byla na počátku také představa, tedy cosi subjektivního, v hlavách některých funkcionářů, ale rovnou o společenské potřebě divadla, přesněji řečeno divadla jako takového. Tato představa nebyla prověřena praxí. Následovalo jeviště a hlediště a kulisy a opona a židle a náborové oddělení — a nakonec lidé, kteří měli to divadlo dělat. Ti pak zpravidla dělali divadlo jako takové.

Zatímco v prvním případě určití lidé divadlo prosadili a obhájili, v druhém případě bylo divadlo zřízeno nebo založeno nebo ustaveno. Na slovesech nesejde; podstatný je jejich trpný, nebo činný rod.

Zkušenosti některých tzv. malých divadel mohou být poučné. Ve svých společenských začátcích se Divadlo Na zábradlí i Semafor obracely k dosti úzce vymezenému počtu zájemců, a přece dnešní společenská odezva jejich práce je značná. „Vybírali“ si své diváky a diváci si vybírali je: také v oboustranném uplatňování tohoto principu svobodného výběru vidím jeden jejich výrazný demokratický rys.

Na počátku historie obou těchto scén se mnoho lidí strachovalo, že budou příliš výlučné; proto taky se zdály podezřelé. Divadlo Na zábradlí zdálo se být určeno pro poněkud vyšší intelektuály; pozdější Semafor sice pro okruh větší, ale pozůstávající většinou z mládeže s poněkud chuligánskými sklony. Dnes už by byla taková klasifikace neudržitelná, protože je vyvrácena střízlivým sociologickým odhadem: přece seriózně tvrdit, že máme u nás tolik intelektuálů (a ještě k tomu vyšínutých) na jedné, a chuligánské mládeže na druhé straně. (Anebo: dělají-li dnes v Tvrďáku Horníček s Kopeckým divadlo „jenom“ pro chytré lidi s tak pronikavým a širokým návštěvníckým ohlasem, má vlastně naše sociální psychologie — pokud nějakou máme — důvod k jásotu.)

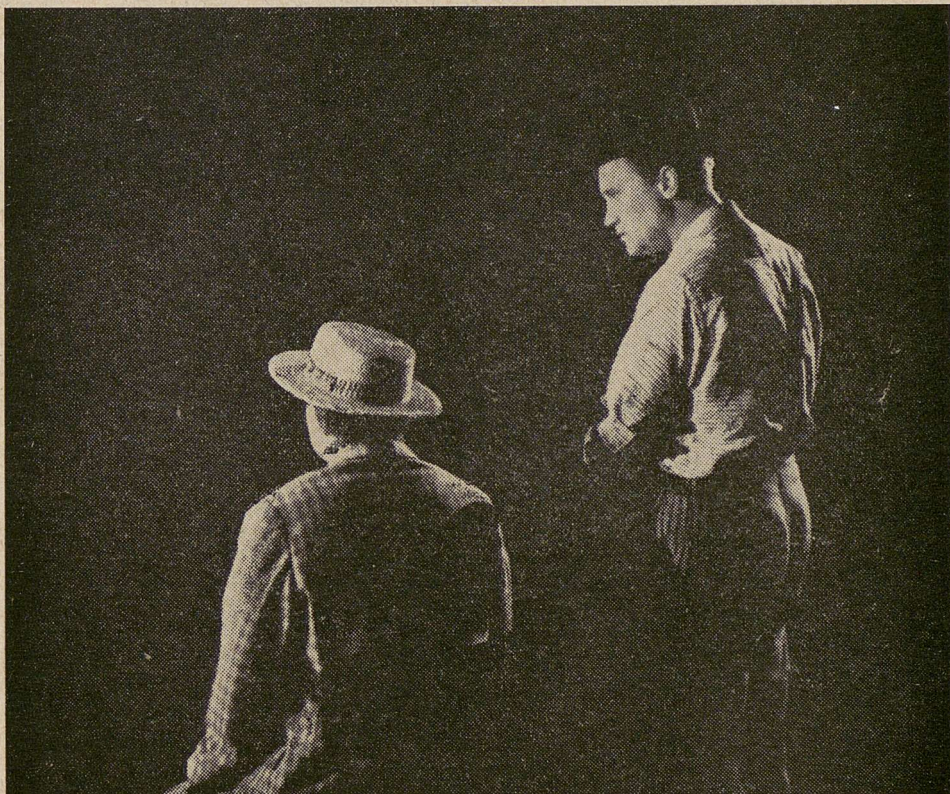
Je zajímavé, jak postupná specifikace, anebo to, čemu obvykle říkáme vyhraňování profilu divadla — tedy proces, který Na zábradlí ani v Semaforu zdaleka není ukončen, ale sotva načat — jak to postupovalo ruku v ruce s rozšiřováním jejich návštěvnícké obce. V prvobytně pospolném stadiu společného vývoje obou těchto scén, které představuje leporelo Kdyby tisíc klarinetů, pokojně koexistovali Ivan Vyskočil, Jiří Suchý, Ljuba Hermanová, Ladislav Fialka — tedy umělci různého a osobitého zaměření. Proces diferenciacie, který zakrátko následoval, byl nevyhnutelný a logický: došlo zkrátka k dělbě práce. Tenkrát všichni dělali všechno; nyní dělají, a každý zvlášť, to, co dovedou nejlépe. Divadlo nebo soubory, ve kterých pracují, si nejsou konkurenty, ale partnery i v dělení návštěvnícké obce, která se v úhrnu několikanásobně zvětšila.

Avšak to je nepřesně řečeno: absolutní dělení je pomyslné. Činohra a pantomima

A KONVENCÍ

Divadla Na zábradlí jsou dva rozdílné druhy divadelního projevu, a pokud vím, procento lidí, kteří navštěvují buď jedno, nebo druhé, je nepatrné. Složitější je to ovšem mezi jednotlivými divadly: třeba mezi Zábradlím a Semaforem, který má samou povahou své tvorby předpoklady k podstatně větší popularitě. Semafor má

Byla kolem toho ovšem celá řada nedorozumění a především pokusy ten vývoj od zvláštního k obecnému, od části k celku, který jedině v umění vede kupředu, obejít nebo zkracovat. Byly a ještě jsou tendence vnitřní, které se prosazovaly tvrdošíjnou snahou zmocnit se skutečnosti globálně: končily zpravidla tím, že se dílo, to jest představení, tím velkým soustem zalklo. Působil i tlak z vnějšku, zejména ze strany divadelní kritiky, která vyžadovala průkazné doklady bezprostřední společenské angažovanosti naráz



Jiří Suchý a Jiří Šlitr, autoři, herci a zpěváci v pořadu Jonáš a tingl-tangl. Foto J. Červený

taky s publikem své zvláštní problémy, nevyplývající ovšem z nedostatku, ale naopak z přebytku, které řeší různým, a ne vždycky nejvhodnějším způsobem. Největší nebezpečí, kterému musí Semafor neustále čelit, je po mém soudu v tom, že výsledky jeho práce se nyní už velmi snadno s přičiněním gramofonového průmyslu, televize a filmu proměňují ve šlágr i v širším smyslu toho slova — ale to není jenom vina Semaforu. Přesto: naprostá většina diváků ze Zábradlí se neuzavírá Semaforu, a opačně to platí rovněž, i když ne v té míře.

Pro divadlo „vůbec“ získáme diváka jedině tím, získáme-li ho pro divadlo určitého typu a určité tváře. Divadlo, které je zaměnitelné, je také nahraditelné. Zdá-li se však některým velmi kamenným lidem ve velmi kamenných divadlech, že tyto scény jim naopak diváka odrážejí, neřku-li přetahují nekalou konkurencí, měli by snad spíše zpytovat vlastní svědomí: bude to třeba tím, že kvantum informací, které svému divákovi poskytují, je tak slabé a tak standardizované, že tyto informace připadají divákovi právem nenové a nezajímavé.

Malá divadla se prosadila v letech divadelní všeobecnosti a uproblémovanosti jedinečností, konkrétností, aktuálností svého styku s realitou, kterou tak dovoila spatřit v nových souvislostech a v nové svěžesti.

a pokud možno v takových projevech, které je možno vytknout před závorku a citovat jako chvályhodný záměr, jehož míra zůstala prozatím nenaplněna. Lámaly se ruce i hole nad blbými psíčky, sádrovými trpaslíky i blednoucími kočkami, než se ukázalo, že právě k Jonášovi, o jehož občanském etosu už nikdo nepochyboval, vedla odtud přímější cesta než od podivuhodného pana Somra.

Životnost takových tendencí, které si dříve nebo později odstouplalo každé divadlo, je podivuhodná. Příklad do učebnice je Černé divadlo, které na tomto festivalu předvedlo rovnou moderní faustiádu fotografa Tesara. Propast, která se rozevřela mezi tím příběhem kosmického dosahu a mezi tou konkrétností smyslové reality, předmětného světa, z něhož jedině může černé divadlo vycházet, nemohla snad ani být hlubší. (O literární úrovni tady nemluvíme.)

Jiný případ a na jiné, nesrovnatelně vyšší úrovni, je Hubalkova hra v Divadle Na zábradlí: drama ohryzané na kost demonstrováného problému bylo tady sevíčeno s udivující režijní brilancí, takže na ně divák zírá s úctou a bázní, ba dokonce v němém ustrnutí.

Předčasná tendence k zobecňování, k abstrakci, se po mém soudu projevuje i ve skvělé Fialkově pantomimě, která dosáhla jinak jedinečných výsledků zejména tam, kde svébytnými prostředky, s jistotou, nad kterou se tají dech, tvoří



Divadlo Semafor předvedlo na karlovarském festivalu své dva poslední programy — Jonáš a tingl-tangl a Zuzana není pro nikoho doma, ze kterého je snímek Jiřího Pražáka

novou poetickou realitu a reálnou poezii zároveň.

Společným jmenovatelem je demobilizace diváka jako partnera: divák přestává *spolupřít*; buď jenom dosazuje to, co se od něho předpokládá, anebo prostě *zírá*. A to je vážný deficit zvláště v těchto divadlech.

Malá divadla dosáhla tedy největších úspěchů tam, kde jejich přístup ke skutečnosti byl důsledně analytický a postup důsledně induktivní. Není náhoda, že se vycházelo od těchto nejdrobnějších z ma-

lých forem, které osvětlovaly realitu překvapivým citováním v nepředvídaném kontextu. Ať už vezmeme Suchého písňové texty, dramaturgii a režii Vyšínuté hrdličky nebo Horníčkovu a Kopeckého herectví, ukazují se nápadně společné rysy: zejména potřeba prověřit pravou hodnotu pojmů a jevů, a těmi nejobyčejnějšími počínaje, strhnout z nich slupku banality, fráze a konvence, nestát před nimi ve zděděné úctě a bázni, ale znevážit je, aby se nakonec ukázala jejich nová vážnost. Nejmocnějším a nejrozšířenějším pomoc-

níkem tu byla a zůstává ironická kontrapozice. A nejspolehlivějším garantem pravosti a upřímnosti byla a je sebeironie, které nejsou schopni jen lidé malicherní.

Zůstávám ještě dlužen odpověď na otázku, co je mi na těch divadlech nejmilejší. Řeknu, že drzost. Drzost, se kterou se na svět prodrala, drzost, s jakou se k němu chovají, a drzost jako zvláštní způsob vyjádření, že se jim na něm líbí. Je to mnohdy poněkud riskantní způsob existence — ale slušně vychované divadlo to nikdy nikam nedotáhlo.

KARLOVARSKÉ PRAMENY



Karlovy Vary přivítaly účastníky VI. divadelní přehlídky opravdu důstojně. Prapory vlály ve větru i na domech, hesla a transparenty se navzájem spojily ve velké nástěnné noviny. Tedy bylo i co číst. Taková vlajkosláva bere člověku dech. Když sis ale zjistil v kanceláři datum 28. dubna a začel ses do hesla Zdravotníci zdraví 1. máj, pak jsi pochopil, že jsou ještě slavnější dny než divadelně festivalové. Nehleď k tomu, že šlo o divadelní festival těch divadel, kterým se, dokud příslušným ústavem nebude vymyšleno jinak, říká malá divadla. Co do jejich oblíbenosti u diváků probleskne hlavou zprofanované rčení — malá, ale naše.

Jedenáct dnů, šestnáct představení sedmi souborů v karlovarském divadle. V Praze zastupovalo festival ROKOKO, které (jak bylo oznámeno) z technických a provozních důvodů nepřišlo. Malá divadla prožívala svůj velký festival. K jednotlivým představením se scházely volné tribuny. Škoda, že jejich většina byla tak bouřlivá, že do konferenční místnosti zaznívaly tiché kroky lázeňských pacientů hledajících svůj pramen. Škoda, že v těchto chvílích vítězil Mlýnský pramen nad pramenem poznání. Oč se ovšem méně hovořilo na seminářích, o to více se debatovalo v kuloárech, mezi odpoledním a večerním představením, někdy i během představení, ale i v prostředích, která nelze zahrnout mezi umělecké ústavy. I to má svoji cenu.

Obliba malých divadel, která pomalu se svými autorskými kolektivy začínají vytvářet repertoár pro velká divadla, přilákala řadu uměleckých pracovníků našich nemalých divadel. Ti si jakoby přijeli pro obrodu svého repertoáru i svých myšlenek. Kabaret (jako literární forma) je pomalu vytlačován kabaretní hrou. Nejmarkantněji to dokázalo skvělé VEČERNÍ BRNO. Jeho komedie se začínají objevovat na repertoáru mnoha našich divadel (Drak je drak má v červnu šest premiér). Sati-

Státní divadelní studio — Černé divadlo uvedlo premiéru pořadu *To nemá cenu*

rické divadlo Večerní Brno se dostalo nejdál, i pokud jde o jevištní satiru vůbec. Otevřenost, přímot a jednoznačnost satirických šlehů znova podtrhly skutečnost, že je velký rozdíl mezi chytrým a intelektuálním ve prospěch toho chytrého. Oč je to první zdravější, ale i umělecky a občansky odvážnější, prokázala beze zbytku Sokolovského inscenace Draka. Síla je v jednoznačnosti, blíží se až čiré prostotě, která nesnáší boční štouchance a tzv. fakta, která mají tolik výkladů, kolik je zrovna v hledišti diváků. Druhým extrémem byla obě představení bratislavské TATRA REVUE. Ačkoli soubor hraje ve svém prostředí při stolovém zařízení a vedle dramaturga stojí restaurační provozář, vystavává řada otázek, na které neodpověděla ani volná tribuna. Humor, nebo satira? Snad jenom zábava. Zábava? Snad. Ale i zábava [což by neměl být nový termín pro místně komunální satiru] musí být vkusná. Nebo snad nedostatek myšlenkové hloubky má být ještě umocněn nedostatkem míry vkusu? Jistě že ne. Zatím to ovšem tak působilo. Byla to představení autorsky, režijně i interpretačně nedomyšlená. Škoda už proto, že jsou satirici (zejména mladší slovenské generace), kteří by mohli v Bratislavě vytvořit svoje divadlo. Úmyslně říkám vytvořit, protože divadla tohoto typu se nezřizují, ale vznikají z tvořivé práce.

Přesto jdou malá divadla rychle a bouřlivě kupředu. A každý pokus o dostižení souboru, který vede, a o vyrovnání kroku s ním je cennější než kroky, které vedou stále stejnou rych-

lostí bez rizika zakopnutí po vyšlapané cestě. Když se z jeviště při představení Kalinovy revue Já nic, já muzikant... ozve: Já to robím v rámci LUT, pak člověk opravdu lituje, že autor, ale i herci zmíněného pořadu neměli možnost (třeba i v rámci tohoto festivalu) vidět ty amatérské kabarety, pracující skutečně v rámci LUT, které se na své cestě o to rychleji blíží k našim profesionálním souborům, oč rychleji se vzdalují od TATRA REVUE, která k nim takto pohovořila.

Ale již dosti kritiky a slov obdivu i zatracování. Nepostihl jsem další ze zúčastněných divadel (SEMAFOR, ZÁBRADLÍ, PARAVAN, ČERNÉ DIVADLO a TVRĐÁK). Konečně, co bych vám říkal o Semaforu, který usiluje o svůj zvláštní muzikál, nebo o Zábradlí, které předvedlo celou pestrou paletu své umělecké činnosti včetně Fialkovy pantomimy povyšující pohyb na poezii, nebo o Černém divadle, které jsem viděl poprvé v životě, a konečně o Paravanu, vůči němuž jsem předpojatý. A tak jsem psal o dojmech ne snad nejsilnějších, ale nejvzrušivějších. Možná i proto, že vystoupení Večerního Brna a Tatra revue [každé z jiného hlediska], byla tou nejnázornější pomůckou a poučnou i pro závěrečnou konferenci, která teprve v posledních hodinách dostala tu správnou teploturu.

Ale teď už zase kroky karlovarských lázeňských pacientů, nerušený semaforovskou Zuzanou, hledají ten svůj pramen a určitě ho najdou. Malá divadla své prameny znají, a ač jsou zdravá, hledají nové.

PAVEL BOŠEK



Jiří Hálek a pěvecké trio v komedii J. R. Picka Trafikant Jan, kterou uvedlo divadlo Paravan



Na snímku J. Pražáka je A. Havlíčková a S. Bruder v kabaretní hře Dvě aktovky a diplomatka

Ozvučímek z Karlovarského mostu

1. Kdybych měl tu moc, sehnal bych dohromady 20 nejvýspělejších ochotnických režisérů, někam je na týden zamknul s textem Hubalkovy Antigony a pak jim umožnil návštěvu alespoň dvou repríz Krejčova představení Na zábradlí. Ve škole této režisérské práce by se vyučovalo např. těmito předměty: Jak vésti herce, aby měl tři čtvrtiny postavy v sobě a jednu čtvrtinu na povrchu, jak hledat a vyjadřovat lidskou tvář „hrdinky“, dozrávající k činu, jak dosahovat efektu v nejlepším slova smyslu, jak překvapovat diváka, jak promyšlenou mizanscénou vyjádřit v obrazné zkratce vnitřní smysl scény, jak vládnout prostorem na scéně, v níž je jedna jediná lavička a dva herci atd. Pak

by byl ve škole předmět nepovinný — kritika dosažených výsledků v této profesionální inscenaci. Neboť při veškerém obdivu nelze nevidět, jak režisérův um přerůstá hercecké možnosti, jak umně mizanscény a špíle jsou režisérem vymyšleny, hercem však misty jen pasivně plněny. Častý problém ochotnických inscenací připomíná fakt, že Hrdinové v Thébách nebydli dávají v malíckém sálku Na zábradlí divákovi daleko otravnější zážitek než v rozlehlém hledišti karlovarského divadla. Kolikrát jsme zažili podobné rozčarování, když jsme přenesli ochotnické inscenace z domácích divadel např. do obrovitých prostor krnovského divadla! Prostor hlediště je veličinou, s níž nutno v práci režiséra počítat. A nejen režiséra, také herce. Také dramaturga.

2. Viděl jsem Černé divadlo (H. a J. Lamkovci: To nemá cenu) a utvářel se v domněni, že konvenční myšlení zůstane v divadle konvenčním myšlením, i když hledá výraz v netradičních formách. Slabý text opravdu nespasí používání netradičních formálních výbojů a nedostatky myšlení se neskrývají za sametový závěs, tam se skryjí jen ruce „herců“, které vládnou věcmi a dokáží na jevišti takové malé a samy o sobě účinné záznaky, jako předvést divákovi soubor zubní vrtáčky s vysavačem prachu. A to bylo jedno z míst, které mnou opravdu otřásl. Protože když se perou lidé, tak to člověka tak nepřekvapí, i když by mělo. Ale když se perou věci...

3. Ochotnické divadlo bylo předmětem parodie v několika programech. Proč ne. Když se dělá špatně, má být postaveno na prantýř jako kterákoliv jiná veřejná činnost. Nejvíce si z nás dělali legraci v programu bratislavské Tatra-revue, který byl ze všech karlovarských daleko nejtrapnější. (Řečeno slovy kritického referátu E. Lehuty na semináři, byla to „komunální satira v tematicce i ve výsledcích, připomínající svou výbojností vymáčkaný citrón“, slovy diskusního příspěvku J. Pobera „program adresovaný na diváky padesátileté svým hudebním vkusem a plyním myšlením, program nadbíhající pokazenému vkusu nejhorších diváků“.) Když si takovíhle profesionálové dělají legraci z ochotníků, pak odchází z divadla — jako ochotník — v jistém smyslu povznesen a pateticky praví: To tedy hrdě dále třímám prapor LUT.

4. Pickův Trafikant Jan se tu a tam objevuje v programu amatérských souborů. Po Karlových Varech jsem si jist, že to není dobře. Dopad této literární parodie na širší okruh diváků je problematický. Také její smělost má krotké zuby a stářím rozviklané. To bych, jako ochotnický dramaturg, daleko spíše hledal relativně samostatné celky v programu Paravanu Dvě aktovky a diplomatka (např. Dobrý voják Švčec nebo Cabourkiáda), jejichž interpretace není nad průměrné ochotnické možnosti.

5. Večerní Brno — ó, ó, ó! To všechno, co na festivalu bylo před ním, přerosilo Brno



Členové divadla Paravan zpívají závěrečnou píseň z pořadu J. R. Picka, P. Boška a J. Kincla
Dvě aktovky a diplomatka. Foto J. Pražák

o tři hlavy. A tady nejde jen o nesporné literární hodnoty obou textů (Hamlet IV., Drak), na něž právě zapěla ódu seminární diskuse (např. Suchařípa: „Satira vysvobozující se z kazajky tzv. dovolených námětů a vyvolávající osvobozující pocity diváků... vpravdě tvůrčí rozvíjení tradice Osvobozených...“), ale také o jejich znamenité jevištní ztvárnění. Takový Hamlet v režii Sokolovského, to je nesmírně dynamická záležitost, která drapne diváka, zamíří na něho kulomet nápadů a střelí a střelí — nikdo nemůže uhnout, jen zírá. A když jedné střele uhneš, protože si tvůj mozek odvykl v divadle rychle pracovat, určitě tě trefí druhá a třetí. Odejdeš z představení a šel bys hned znova. Kolikrát tohle člověk zažije?

6 Karlovarský festivalový divák! Jak se chová při programech tzv. chytrých, s inteligentním humorem? Přemýšlet, aby ti to došlo, to není zřejmě tak nutné. Důležitější je vybuchovat halasným hehehe v okamžicích, kdy všichni ostatní jsou zticha, to abys upozornil, že jsi chytrější divák než ti ostatní a že už ti něco došlo. Pak dojdeš obecně úcty a vážnosti. Čítám, že kdysi byly např. opery záležitostí, v níž se hrálo více v lóžích než na jevišti. „Herci“ z lóží na sebe upozorňovali především vybraným oděvem a vůbec exteriérem. Divácký exhibicionismus zřejmě nevymřel ve své podstatě, ale má jiné formy. Komupak dnes budu imponovat bezvadným frakem! Tak se imponuje inteligentním diváckým chováním.

7 Na karlovarských diskusích se většinou mlčelo nebo diskutovalo o tom, proč se tak málo diskutuje. Potom se diskusní tribuny zlikvidovaly. Zažil jsem moc ochotnických diskusí. Hodně často se na nich mluvilo bez potřebné připravenosti i odbornosti. Ale nikdy se na nich tolik nemlčelo jako na karlovarském festivalu. Proč, nevím. Jsem rád, že jsem mohl vidět profesionální festival. Viděl jsem na jevišti řadu skvělých věcí, třeba všechny programy Fialky, potom Jonáše a poslední Zuzanu Šlitra a Suchého. (Psali jsme, píšeme nebo budeme o nich psát v našem časopisu v jiných souvislostech.) Tady člověk obdivuje, poznává, snaží se učit od umělců vpravdě profesionálních. Ale když si k tomu přidám ty semináře a konferenci (kromě ovšem výběrných referátů) a spočtu si, kolik dní to všechno trvalo...

Odjel jsem z Karlových Varů do Humpolce a odtud do Krnova a odtud do Sedlčan a odtud na další ochotnické festivaly. Nikde jsem neviděl tak výborné programy jako v Karlových Varech, ale všude jsem našel spoustu lidí, kterým to nebylo fuk a hádali se do krve o tom, co ještě v ochotnickém divadle neumíme... a mně se tady líbilo.

JIRÍ BENES



Miloš Kopecký a Miroslav Horníček ve své komedii Tvrdák aneb Julius, Albert a tma, kterou se zúčastnili karlovarské přehlídky



Satirické divadlo Večerní Brno uvedlo v režii Evžena Sokolovského komedie Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor a Drak je drak čili Kterak Zužličtí k rozumu přišli



Evžen Sokolovský, Lubomír Černík a Vladimír Fux při diskusi na VI. divadelní přehlídce v Karlových Varech. Snímky J. Pražáka



Divadlo Svatoboj v Brně uvedlo Ostrovského komedii *I chytrák se spálí*

POSTAVENÍ DIVADLA MEZI OSTATNÍMI DRUHY UMĚNÍ

NA POMOC ZÁKLADNÍM KURSŮM PRO VEDOUcí DIVADELNÍCH SOUBORŮ A KROUŽKŮ

Divadlo je uměním syntetickým, uměním, které velmi lehce přijímá a pro sebe si přetváří zobrazovací i výrazové prostředky všech umění.

Je třeba si uvědomit, že oblast divadelní nemůžeme zúžit pouze na pojem činohry — byť po mém soudu je částí nejpodstatnější a svým významem i dosahem nejprogresivnější. Do divadelního umění patří i opera, opereta, vaudeville nebo hra se zpěvy a tanci, balet, jako krajní mez i pantomima — divadlo, v němž myšlenky sděluje pohyb. Patří sem i politický kabaret a revue, patří sem i malé a menší formy umělecky prováděných agitek a zkrátka velmi široká a různorodá oblast divadelních druhů a žánrů, které všechny spojuje jedna základní divadelní zákonitost, tj. že jsou vyjádřeny hrou herců na scéně.

Hercem nemusíme rozumět jen školeného činoherce, zpěváka, tanečníka nebo v určitém případě i loutku, za níž vlastně stojí člověk, ale v podstatě každého, kdo převezme na sebe vědomě úkol hrát ostatním; scénou pak rozumíme jakýkoliv prostor, který slouží hercům, ať řádné jeviště, zvýšené pódium či ložná plocha auta nebo dokonce jen jakýkoliv vymezený prostor na zemi mezi diváky.

Pokud jde o nejvlastnější podstatu herectví, je třeba vidět, že skutečnou, neoddělitelnou podstatou divadelního umění je nerozlučný spojením dvou umění — pantomimy a poezie (v činohře), nebo pantomimy, zpěvu a poezie (v operě), nebo tance a poezie (balet) — tady ovšem do představení přechází z poezie jen „námět, sužet“, rozvíjející se děj). Je to spojení v kvalitativně nový, svébytný celek divadelního umění. I když se v divadelní syntéze spojují také výtvarná umění — ve výpravě, architektura, malířství, kostýmy atd. — konec konců může se bez nich obejít, jen bez herce a prostoru (tj. jeviště) se neobejde.

Pokud jde o pantomimu, je to jedno z nejstarších umění, se kterým se setkáváme u nejvynutějšších národů. Pantomima prožívá svůj největší rozkvět v nejstarším stádiu vývoje lidstva. Pantomimické dílo dávne minulosti tvořila skupina lidí, kteří napodobovali nějaký druh činnosti, kteří svými pohyby, posunků, ba i zvuky reprodukovali scény z lidského života. Na první pohled

pantomima jednoduše opakovala práci lovců, pracujících nebo bojících lidí — umělec je pozoroval a reprodukoval svými pohyby, posunků i výkřiky. Ve skutečnosti však herec neloví, ale zobrazuje lov, vytváří obraz lovícího člověka. Umělec nemá cíl ulovit něco, ale zobrazit; pravdivě a výstižně zobrazit lovce a jeho práci.

Toto pantomimické umění má však velmi jednoduché a omezené možnosti, a proto se nestalo významným a stále se rozvíjejícím druhem umění jako jiné formy. Konečně pantomimické lovecké scény, boje atd. měly vlastně učebně pedagogickou povahu, učily mládež návykům pro tu kterou činnost. Pantomima však nemohla sama ve své čisté formě vytvořit jednotně uspořádaný a ucelený děj, neboť přímo a bezprostředně reprodukuje chování člověka, napodobuje určité fyzické konání. Stává se tedy v době zrality umění materiálem a součástí dvou umění jiných. Prvky pantomimy se stávají součástí výrazového tanečního umění, loveckých, vojenských a pracovních tanců. Tu se pantomimické pohyby a posunky hluboce přetvářejí a zúčastňují se na vytváření tanečního obrazu. Tanec se však zřídka doslovného napodobování, nemůže naučit lovit, bojovat atd. Zde je třeba poznamenat, že současná pantomimická představení např. našeho Ladislava Fialky nebo Marcela Marceaua jsou velmi blízká tanci. Pevně určené kostýmy, uspořádané a zase jaksi podmíněné, zevšeobecněné pohyby a posunky, převládající funkce výrazových obrazných prostředků, které vyjadřují duševní stavy, to všechno dělá tato představení spíše osobitým druhem baletu než vlastním pantomimickým uměním. Neméně podstatné je, že v těchto představeních jsou prvky sužetu dramatického děje, který není pro čistou pantomimu charakteristický. A to je ta nejdůležitější otázka, která nás přivádí k divadelnímu umění.

Divadlo vyrůstá z pantomimy, která odhalila pozoruhodnou možnost vytvořit z vlastního těla a tváře umělecké dílo, umělecký obraz člověka. Ale nemůže zůstat jen na reprodukcích nějakých posunků a pohybů lidí, zaujatých prací, které umělci zůstaly v paměti — to by nedokázalo říci mnoho o člověku. Vždyť lidé žijí ve složitých vzájemných vztazích a v nich teprve lze odhalit

jejich podstatu. A herec, aby odhalil vztahy, musí nejen napodobovat lidi, ale pracovat i podle určitého, napřed promyšleného plánu, mít určitou „úlohu“ spojenou s „úlohami“ jiných herců. A tyto úkoly jsou určeny poetickým literárním základem divadelního představení, základem, který obsahuje určitý sužet, „plán“, který určuje rozvíjející se vzájemný vztah postav hry. Tedy i ten nejjednodušší divadelní útvar musí mít jako základ určité poetické dílo, které ani nemusí být napsané a organizátor divadla ho může hercům říci jen ústně (např. *commedia dell'arte*).

Vratme se ještě trochu zpět:

Divadlo je umění syntetické, umění časoprostorové. To rovněž není těžké a nesnadné vysvětlit. Znamená to, že divadelní umění, aby mohlo existovat, potřebuje trochu prostoru, to je, jak jsme řekli, scéna (v jakékoli formě) a druhou podmínkou je čas. To je ten čas, který uběhne od sedmi hodin večer, kdy obvykle zasedáme do hlediště, až do těch desíti nebo i jedenácti, podle toho, jak dlouho představení trvá. Některá umění potřebují jen ten prostor — architektura, sochařství, malířství — jiná opět se realizují jen v určitém omezeném čase — hudbu můžeme slyšet, nepotřebujeme vidět — někdy i v koncertních sálích přivíráme oči, abychom se mohli cele věnovat právě tomu poslechu. Divadelní umění ovšem potřebuje být vnímáno sluchem i zrakem, podstatné je tedy spojení akusticko-vizuální. A co je třeba rozhlasová hra, namítnete. Ta vznikla v podstatě jako náhražka divadelního vjemu, který se omezil jen na akustickou složku a stránku vizuální ponechal jen posluchačově fantazii, s níž nutně musí počítat. Pravda, našly se časem i zákonitosti rozhlasové hry, přece však je to vlastně vynucené ochuzení divadelního projevu, o čemž také svědčí skutečnost, že televizní hry získávají stále větší přednost před rozhlasovými.

A ještě jedna (tentokrát už skutečně poslední) charakteristika divadelního umění. *Divadelní umění se odehrává v určitém konkrétním čase a v určitém konkrétním prostoru.* Porozumíme jí velmi snadno. Obvyčejným divákům se nedostane do rukou text divadelní hry tak často jako kniha básní nebo román. Pokud se tak stane, je to převážně přece jen pro básnickou hodnotu hry, spíše jako báseň, která na sebe vzala formu divadelní hry. Manon Lescaut známe všichni především z její knižní podoby, Cyrano z Bergeracu vděčí za svůj věhlas především vynikajícímu básnickému překladu Jaroslava Vrchlického [a Vojanově nebo Štěpánkově interpretaci]. Anebo čteme divadelní hry pro jejich vtipnost a zábavnost, jako např. hry Voskovce a Wericha. Ale velmi zřídka kdy se stává, že si veřejnost oblíbí i takový text, jehož hodnoty jsou především ryze divadelní. Připomeňme si jen, jak dlouho byla na skladech třeba dramatická díla Čechovova nebo Gorkého a jiných autorů, zatímco jejich prozaická díla byla dávno rozebrána. A všimněme si také nákladu divadelních her. I když někdy převyšují 2000 výtisků, přece jen jsou proti nákladům beletrie velmi nízké. A přece si naše divadla nemohou naříkat, že by obliba divadelních představení byla v závislosti na oblíbenosti textů. Je to proto, jak jsme si už ukázali, že poezie je jen jednou složkou divadelního díla, že literární text sám je jen složkou divadelního umění. Je jen *možností existence divadelního díla*, není divadelním dílem úplným. Text sám je chápán, vykládán a hlavně *realizován* v různých časových odstupech jinak, avšak vždy je realizován (bez toho není možno hovořit o „divadelním umění“) v určitém konkrétním čase, tj. v trvání dvou až tří hodin, dne toho a toho, roku toho a toho, za konkrétní společenské situace a formace, s tímto zámerem a pro toto publikum.

Jako příklad můžeme uvést třeba hru bratří Čapků *Ze života hmyzu*. Když měla svou premiéru na počátku dvacátých let, byla vítána s rozpornými pocity a právě ze strany proletariátu byla přijímána velmi kriticky. Marie Majerová v Rudém právu v roce 1922 přiznává autorům pero hodné veliké satiry, avšak zřetelně cítí, že vyústění hry nijak nevyvozuje z rozhořčení autorů revoluční závěr. Výsledek se konec konců obrací proti jedinému možnému řešení takto kriticky vříděné skutečnosti — proti revoluci. Majerová musí odsoudit to, co vychází Čapkům z pera, neboť se to staví proti revolučnímu

řešení. Inscenace téže hry v r. 1957 je velmi kladně vítána. Zástupci téže strany, dělnické třídy, tuto hru vítají. Nezměnilo se nic, ani hra, ani názor dělnické třídy, změnila se situace, změnilo se společenské prostředí, zřízení, změnilo se vztahy, změnila se společnost, obecnost a jeho svět. Teď hra nemůže demobilizovat, ale přesvědčivě ukazuje, že nebylo jiné cesty, než zlikvidovat skutečnost, kterou hra obřází, a navíc, že mnohé přežitky z této hmyzí doby nás stále ještě zatěžují a je třeba je odstraňovat i u sebe. Z podobnosti o hmyzu s určitými lidskými vlastnostmi vychází hra o lidích, kteří mají ještě některé hmyzí vlastnosti. Žádnými zásahy do textu, jen společenskými okolnostmi, tím, že hra je hrána pro jiné obecnost v jiné době.

Je tedy nezbytně nutnou podmínkou existence divadelního umění jeho skutečné, reálné provozování. A půjdeme-li ještě dál, při každé nové realizaci textu, to znamená kdykoliv nastudujeme nebo inscenujeme text, jde vždycky o nové a stále nové umělecké divadelní dílo, neboť pokaždé ho vytvářejí jiní tvůrci pro jiné obecnost, v jiném čase, a dávají této pevné možnosti — textu — jiné vyznění.

Divadelní dílo vzniká, jak jsme si řekli, hrou herců na scéně. Bez herce, bez člověka, který v určitém čase a prostoru hraje, není divadelní dílo. Ale skutečné divadlo nemůže hrát jen jeden člověk. Zase pochopitelně existují krajní případy — například umění čteců, které je svébytným divadelním žánrem, neboť se v mnoha bodech stýká s uměním hereckým. A co kdyby celý večer hrál tak znamenitý herec jako je Werich nebo Rajkín nebo Chaplín? Jistě bychom mu dovedli s chutí přihlížet a poslouchat, a přece to nebude to pravé divadlo. Bude to jako s rozhlasovou hrou — je to svým způsobem krajní, výlučná mez. Avšak i tito velcí herci mají své partnery. Nejsou-li už na jevišti, pak je najdete v hledišti, neboť pak je hercovým partnerem samo obecnost — což je jakási zvláštní forma dialogu. Zkrátka a dobře, divadlo nelze hrát bez účasti lidí — a to jak na jevišti, tak i v hledišti.

Vytváří-li sochař z nějakého materiálu sochu (sádra, mramor, umělá hmota), malíř maluje určitou technikou (tempera, olej, kvas), hudebník hraje na určitý nástroj, pak herec je sám sobě tímto materiálem, nástrojem, tvoří sám sebou, vlastním tělem. Vytváří postavu, zhmotňuje dramatickou postavu, kterou napsal autor, vlastním tělem. A jen tak na okraj, abychom si to nezmátli docela, jsou v každém jednotlivém výkonu i v souhře herců jisté rezervy, takže dokonce i při jedné fixaci, při tomtéž nastudování, je vlastně každé představení poněkud (zdůrazňuji — poněkud — jen v maličkostech) jiné, vlastní, neopakovatelné. A tak divadelní umění se vlastně každý večer znovu rodí před divákovými zraky, vzniká právě teď a pro něho. V tom je kouzlo tohoto umění, kouzlo, které je vlastní právě jen jemu a které je nejsilnější zbraní divadla. Vyřadit divadelní umění z našeho života nedokázal — vzdor předpovědím — ani film, rozhlas, a ani televize. Ba naopak, z odpůrců se časem stali partneři, kteří ovlivňují jeden druhého.

Velmi často se o specifčnosti divadla můžeme přesvědčovat právě v televizi, např. když se přenáší divadelní představení. — Vzpomínám namátkou záběry z Divadla ABC z inscenace Tří pomerančů, které jsem vzápětí druhý den měl možnost srovnat s divadelní inscenací, kde Horníčková bezprostřednost připravuje divákovi v hledišti divadla pravé hody, zatímco na obrazovce stojí mezi hercem a divákem přehrada přímého kontaktu. Vlastní specifčnost vyjadřovacích divadelních prostředků mohli jsme objevit třeba při nastudování Vančurova Rozmarného léta v inscenaci Evžena Sokolovského ve Studiu JAMU. Všichni ti, kteří spatřili inscenaci v Praze Na zábradlí nebo na mateřské scéně v Brně, byli nesmírně zklamáni obrazem televizní kamery, která přenesla jen záběr vnější skutečnosti a jen jakýsi odraz dojmu, který měli přímí diváci v hledišti, přičemž všechno to dravé a živé komediantské dryáčnictví, dodávající inscenaci její svěžest, stalo se na obrazovce nesdělným.

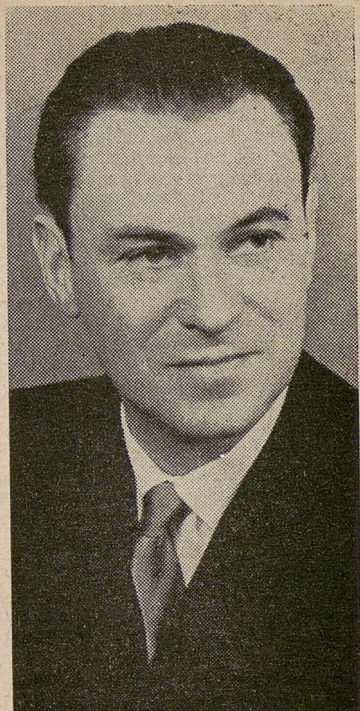
Dr. Zdeněk Srna (z příručky Společenský smysl divadelního umění a hlavní etapy jeho vývoje, kterou vydal ÚD LUT)

OCHOTNICKÉ DIVADLO - JAK DÁL?

Kto preboha pobyhuje o spoločenskom zmysle ochotníckeho divadla? Pravdaže má zmysel, má vážne spoločenské poslanie: veď dejiny slovenského divadelného umenia sú bez ochotníkov nemysliteľné, celá naša divadelná klasika vznikala vlastne pre ochotníkov, ochotníci ju uviedli, šírili, inšpirovali. Ale ani moderné slovenské divadlo sa bez ochotníkov neobíde, ba čo viac, nazdávam sa, že so zväčšovaním pracovného voľna (so skracovaním pracovného času) dôjde nevyhnutne k rozmachu ľudovej umeleckej tvorby.

Myslím, že bude musieť dôjsť k pevnejšej organizovanosti ochotníckej činnosti, predovšetkým však k procesu, ktorý by som nazval čiastočnou profesionalizáciou ochotníckej divadelnej tvorby. Dramaturgami a vedúcimi režisérmi, umeleckými šéfmi a hospodármi ochotníckych umeleckých telies budú — podľa môjho presvedčenia — onedlho školení a vzdelaní odborníci, absolventi vysokých umeleckých škôl. Čím masovejšie bude ochotnícke divadelníctvo, tým nutnejšia bude vysoká pripravenosť jeho vedúcich funkcionárov, ich úplné sústredenie len na túto činnosť, ich profesionálnosť.

PETER KARVAŠ



Poslání Hronova a ochotnického divadla? — Dalo by se říci s Hamletem — Toť otázka! Jedno je však, myslím, jisté — pečlivě dbát, aby z této přehlídky i z diskusí na ní nikdy nevznikla šablona. Šablona totiž vždy ubíjí každý tvůrčí aspekt a vzniká obyčejně tam, kde jsme nepostřehli zásadní změnu vývoje. Myslím, že poslední dva Hronovy právě na tuto situaci upozornily. A považuji tedy za správné, že se letošnímu Hronovu dala náplň přehlídky ochotnické tvorby pro děti a mládež. Považuji toto rozhodnutí za správný pokus hledání nových cílů a poslání ochotnického divadla. A právě proto, že je považuji za pokus, nebudu nekriticky nešťastný, nepovede-li se.

Myslím si totiž, že současná situace v ochotnickém — a nejen v ochotnickém — divadle nás nutí

stále sledovat vývoj divadla a pečlivě hodnotit nové okamžiky vývoje; tyto nové aspekty nelze vymyslet, určit úředním dekretem, ale musí vzniknout samy z tvůrčího úsilí, ať již ochotnických či profesionálních umělců. A úkolem těch, kdož řídí tyto úvahy, je včas poznat to skutečně nové a otevřít mu pak cestu do celého divadelnictví.

Jsem právě nyní v okamžiku určitého zlomu ve vývoji našeho divadelnictví. A právě proto tím pozorněji musíme sledovat nové jevy. Proto bude správné i na Hronově zkoušet nová hlediska a nebat se případných neúspěchů. Je mi stokrát milejší neúspěch pramenící z usilovného hledání nových cílů než precizní dokonalost již stokrát vyzkoušených prostředků.

VLASTIMIL URBAN

Jestli jsem do divadla zamilovaný, a jestli mám k němu tak blízko, má to tenhle kořínek: ve třinácti letech jsem, ještě na škole, začal ochotnický hrát. Měli jsme tehdy — byla to vesnická škola — báječného kantora, který hořel muzikou a divadlem a mne tím doslova nakazil. Později jsem s ochotníky hrával, režíroval, s menšími pauzami až do dneška. Setkal jsem se při tom s tím dobrým i s tím špatným, co ochotnickou práci provází — pochopitelně. Na jedné straně číhal nevкус, malá náročnost, sklon k laciné, nevybíravé zábavě (touha „vyřádit se“ v othepeaných operetkách a naslídých „venkovských“ dramatech staré éry) a na druhé straně přeceňování vlastních sil, to proslulé ochotnické velíkášství, to šilhání po profesionálech. A teprve někde mezi tím je skutečné divadlo, radostná obětavá práce, na kterou tak rád vzpomínám.

Jinými slovy: ochotnické divadlo, tak jako každé umění, potřebuje čistý a zasvěcený vztah pro věc samu. Není možné podvádět, pokud nechceme podvádět sami sebe.

Tak to asi bude. Kde se vytratí upřímnost a bezprostřednost, kde se začne slevovat směrem dolů nebo kriticky štopat na špičky, tam nastupuje nešvar, bídilství, a je na to v každém případě smutná podtávka. Jestli se v kině nebo u televizoru přichází k hotovému, divadlo, které si lidé dělají sami, pak znamená víc než pouhé „krácení dlouhé chvíle“, dostává opravdu společenskou funkci, učí skutečné tvorbě. Potřeba této „osobní tvorby“ dríme nakonec v každém člověku. Kdo si zkusí říci na jevišti slova napsaná skutečným dramatikem, ten — konec konců — ochutná i jinou než zrovna užítkovou hodnotu slov.

JOSEF TOPOL

Na letošním V. krnovském divadelním máji jsem viděl řadu ochotnických představení. Moc se mi líbil brněnský C. k. polní maršálek.

Zaujalo mě to nejen jako člena poroty, ale jako herce a jako soukromou osobu. Byla tam řada vykonů, a nebojím se říci, řada vy-

ložených osobností. Měl jsem ne jednu velkánskou radost, že právě amatérský soubor, u kterého je okruh diváků mnohem menší a lokálnější a který by k tomu měl tedy nejmenší inklinovat, nehoví tomu nejnižšímu vkusu publika.

Vždyť umění se nemá sklánět k lidem směrem dolů, ale naopak má k sobě diváka pozdvihovat. Divák sám se musí povznést za ním. A jestliže toho není schopen, jestliže nemá vkus, žel, není mu pomoci. Matematické také nerozumí každý. A do problémů astronomie si také každý netroufá mluvit. Lidská hloupost nemůže být pro nikoho měřítkem. Víte, marná sláva, divadlo se dělá pro ty chytré. Tohle představení pro ně bylo. A to mě moc potěšilo.

A v čem spočívá největší význam

ochotnické práce? Víc než v bezprostřední dopad na diváka věřím v tu velkou výchovnou práci, kterou ochotnické divadlo vykonává právě na svých provozovatelích. Člověk, který ochotnický hraje divadlo, se může naučit chápat alespoň ty nejjednodušší zákony divadelní práce a pak ji tedy samozřejmě jinak vnímá jako divák. Vychovává vlastně sám sebe k větší citlivosti při vnímání umění. Jestliže budu amatérsky pilovat klíče nebo opravovat automobil, naučím se koukat mechanikům do kuchyně. Samozřejmě, že neprokouknu všechny tajy automechaniky a nemohu dosáhnout mistrovství jejich tvůrců. Ale mohu pak lépe posoudit jejich práci a mohu pak posoudit dobrý vůz. To je přece zajímavé a stojí to za to, ne? JAN TRÍSKA



Dramatik Josef Topol a člen činohry Národního divadla Jan Triska byli členy poroty, která hodnotila představení V. divadelního máje v Krnově; snímek K. Mince

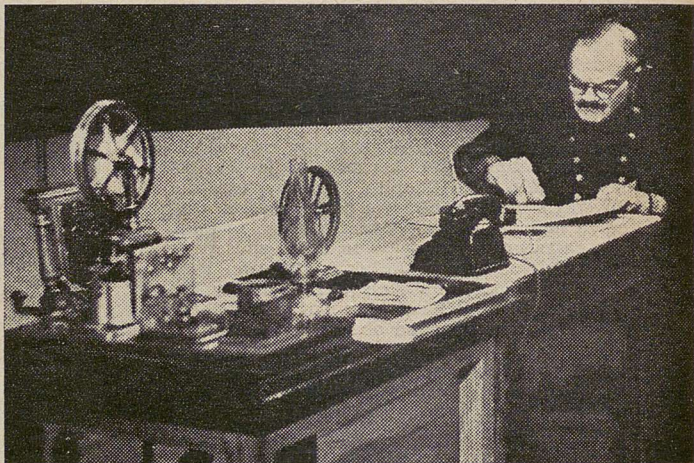
V období, kdy se připravuje a začíná provádět slučování některých profesionálních uměleckých těles, vyrůstá v novém světle smysl ochotnické práce. V některých městech, kde provoz profesionálních divadel bude omezenější, měla by se zintenzivnit práce ochotnických divadel.

Středně velká města naší vlasti mají výraznou ochotnickou tradici. Rada dělnických i jiných ochotnických spolků projevovalela životaschopnost právě v kritických obdobích naší historie, kdy burcovaly, probouzely, volaly k neochabování. Ochotnické hnutí v naší republice a zejména v českých zemích bylo silné a vžité. Mělo v období první republiky jeden neblahý znak: roztržštěnost. DTJ, Sokol, sbor dobrovolných hasičů, každý spolek a společek měl svůj ochotnický soubor a ty mezi sebou buď v dobrém slova smyslu soutěžily, nebo, a to častěji, proti sobě navzájem štvály a špinily se. Schopní ochotníci byli roztržštěni do ně-

kolika spolků a na kvalitě výsledků to bylo znát.

Dnes nám někde částečně hrozí obdoba, i když ne politická, nýbrž provozní. Více závodů v některém městě, více závodních klubů a každý z nich má svůj vlastní soubor. Prestižní důvody zde hrají velkou roli. A při tom se zase často schopné ochotnické herecké síly tříští do několika skupin, zatímco jejich soustředění v jednom souboru by muselo přivodit zlepšení kvality nastudovaných her. Města jako Prostějov, Hodonín, Krnov, Třebíč, Vsetín, Jindřichův Hradec, Tábor, Náchod a jiná by měla mít svůj jediný soubor LUT, který by vyvíjel od případu k případu soustavnou ochotnickou uměleckou práci, která by doplňovala a v místech, kam profesionálové nebudou zájždět, nahrazovala divadelní představení profesionální. Divadelní kultura u nás nesmí odumírat a lidová umělecká tvořivost v ní musí říci také své slovo.

DUŠAN SLEZÁK



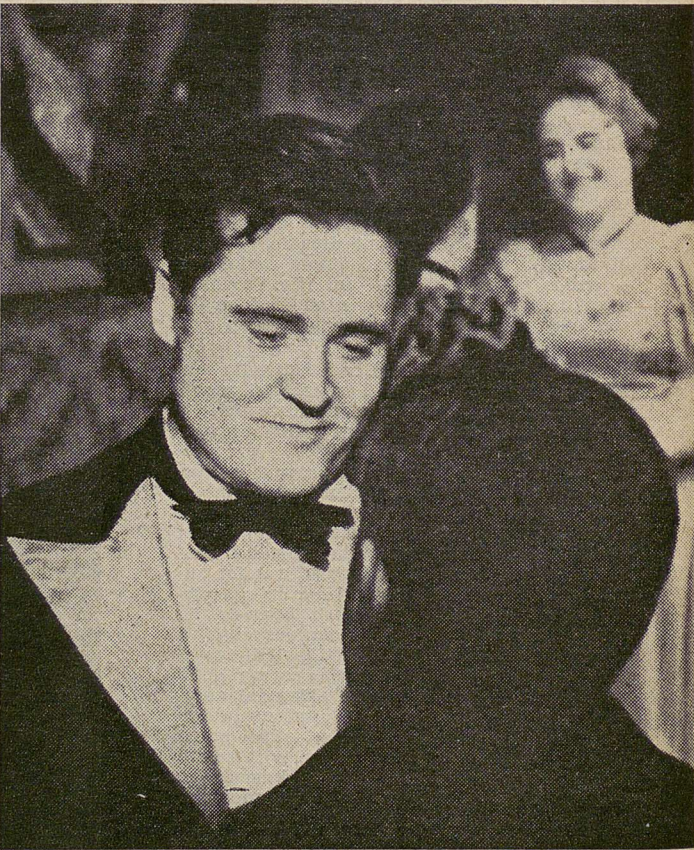
V. Kudláček jako přednosta nádraží ve hře M. Sebastianiho Bezejmenná hvězda, kterou uvedlo divadlo Svatoboj v Brně

V soutěži s „papučovou“ televizní kulturou není možné podceňovat, ať ve městech, ať na vesnici, význam ochotnického divadla jako společenské příležitosti. Při představení souborů závodních klubů mají možnost přátelsky se sejit a poznat „ve sdáčením“ např. pracovníci z celého závodu, kteří se někdy znají jen po telefonu, v menších městech bývají ochotnická představení stále ještě též i společenskou záležitostí, s ohledem na větší vzájemnost v menším občanském celku apod. Sám jsem měl možnost poznat kdysi blíže poměry v takovém kulturním centru, jako je Hradec Králové, kde dříve byla náročná představení tamního spolku „Klicpera“ velkými společenskými událostmi, i v soutěži se stagionami profesionálních souborů, jako byla Jičínské činohra nebo Wuršova operní společnost, kde velmi často hostovali nejpřednější umělci z Prahy. A jakou bylo proti tomu události třeba ochotnické provedení O'Neillovy „Farmy pod jilmý“ ještě na počátku okupace! Ale i když se od těch let poměry podstatně změnily, může tomu tak být (a někde i je) namnoze i dnes. Tento společenský význam ochotnického divadla je jistě rozhodující např. při zvyšování kulturního života na vesnici, jak o tom hovořil soudruh Novotný při projevu v Ostravě.

Je však jisté, že ochotnické divadlo např. v Praze (i v jiných

kulturních centrech) ztrácí svůj smysl v okamžiku, kdy chce napodobovat práci a především dramaturgii profesionálních divadel, nebo dokonce v pochybeném velikášství (o něž pohřchu ještě ani dnes nebývá mezi ochotníky nouze!) s nimi soutěžit. Ochotnické divadlo v Praze a v dalších centrech by mělo být jakousi tvůrčí, experimentální laboratoří opravdového mladého divadla, nových forem, dramatiků, skladatelů i talentovaných herců. A nemuselo by mít ani v dramaturgii strach z toho, že při rehabilitaci některých odmítaných autorů a her na profesionálních divadlech by se mohlo stát jakýmsi „salonem odmítaných“. Vždyť nejedna odmítnutá hra se natrvalo vrátila na profesionální jeviště až po premiéře na divadle ochotnickém. A bylo tomu tak i v dávné minulosti, kdy dramaturgickou „štikou“ bylo u nás skoro tradičně studentské ochotnické divadlo. A stejné je to i se společenským významem podobných ochotnických představení v Praze i v jiných centrech, kdy jsme viděli, že obsazení hlediště se někdy příliš neliší od premiér v divadlech profesionálních. Zde by ovšem bylo třeba prolomit jeden zastaralý předsudek, panující v kulturních rubrikách našeho tisku, že o ochotnickém divadle není třeba systematicky referovat a věnovat mu zvláštní pozornost (s výjimkou Hronovat!).

JAROSLAV PROCHÁZKA



Na Pernicově snímku V. Kudláček jako Glumov v Ostrovského komedii I chytrák se spálí

ÚDOBÍ PŘEHLÍDEK, festivalů a soutěžních kol ochotnického divadla vyvrcholilo. Stovky souborů předstoupily před veřejnost se svými inscenacemi a protože šlo zpravidla o součást Soutěže tvořivosti mládeže, tedy i před poroty. A všichni společně se nyní zamýšlíme nad cestou, kterou naše ochotnické divadlo jde.

Jaká cesta by to měla být? Jejím cílem je, aby se uměním pěstovala v lidech schopnost nejen rozumového, ale i estetického vnímání, poznávání a hodnocení skutečnosti, a aby se tak vzbuzovala činnost, tvořivá schopnost, potřeba a návyk vnášet do našeho života krásu a přetvářet tak komunisticky skutečnost. Jde tedy o *estetickou výchovu jako součást výchovy komunistické*.

Vyvstává teď zcela zákonitě otázka, zda touto cestou naše ochotnické divadlo skutečně jde. Odpověď není lehká a jednoznačná, protože je rozdíl mezi úmyslem a vůlí někam jít a dojít a mezi tím, kam v určité etapě skutečně směřujeme a dospíváme. Ne-li cílem tohoto článku vynášet nějaké soudy a závěry. Není to ani možné. Je však možné, a dokonce nutné, klást na základě konkrétních zkušeností otázky a hledat společně řešení.

Na okrese Přerov se uskutečnilo v jarním údobí několik divadelních přehlídek a festivalů. V Kojetíně vystoupily soubory nejvyšší, v Radslavicích začínající a v Drahotuších ty ostatní. Kromě toho přímo v Přerově byla krajská přehlídka. Měl jsem možnost vidět část přehlídek v Kojetíně a Radslavicích.

První a základní poznatek, směřující k souborům, se dá definovat asi tak, že pokud jde o výsledek jednotlivých představení, tedy o jejich účín na veřejnost a tudíž o to, jak prostřednictvím umění přispěla k estetické výchově diváků, nebylo vlastně rozdílu mezi soubory vyspělými a začínajícími. Tento zarážející poznatek je třeba osvětlit poukazem alespoň na některé příčiny.

Je nesporné, že téměř všechny soubory sáhly po uměleckých dílech. Hrubšími Křišťálová noc, Blažkova hra Máte rádi bláznů?, Ostrovského Bouře, Drdovy Hrátky s čertem, Arbuzovova Irkutská historie, Wildeova komedie Jak je důležité mít Filipa, atd. Sama volba hry, tedy autorův text, není však ještě při inscenaci zárukou toho, že prostřednictvím uměleckého díla přispějeme k estetické výchově diváka. Jde totiž o to, aby sama inscenace byla uměleckým dílem.

REŽISÉŘI A DRAMATURGOVÉ OCHOTNICKÉHO DIVADLA

A tady jsme u vážného problému. Inscenace, které jsem viděl, byly poctivými a jistě pracovními díly, ale zatím jen *pokusy* o díla umělecká. — Jak je to možné? Jak to, že se nabízí tvrzení, že v tomto směru nebylo rozdílů mezi souborem vyspělým a začínajícím?

Domnívám se, že kámen úrazu vězí v *zastaralém, jednostranně chápaném pohledu našich souborů na dramaturgii*, její význam a funkci. Mechanický, možnostem souborů a namnoze i diváků neodpovídající, netváří výběr hry je nemocí, s kterou zápolíme již drahnou dobu a téměř se nehýbáme z místa. Naše ochotnické soubory nemají vlastně dramaturgy. Dramaturgy-umělce. To se ukázalo na zmíněných přehlídkách nejen u představení, kdy soubor prostě nestačil na zvolenou předlohu, ale i u inscenaci textů, které sice ladily se silami kolektivu, ale samy o sobě potřebovaly tvůrčí práci dramaturga již před zahájením práce, jako třeba u Stanislavovy Samoty Nadějov.

Téměř ve všech souborech, o nichž je zde řeč, prakticky vykonával funkci dramaturga režisér. Nic proti tomuto spojení. Je možné, reálné a asi namnoze i nutné. Nepodařilo-li se však dramaturgu-režisérovi zhostit se svého úkolu úspěšně v prvé fázi, podívejme se, jak se mu to mohlo podařit ve fázi druhé. Křišťálová noc propadla jak u obecnosti, tak u poroty. Stejně tomu bylo u Ostrovského Bouře a pochopitelně i u Samoty Nadějov. Při tom však jednotlivé herecké výkony, samozřejmě ne všechny, byly velmi pozoruhodné úrovně, ale v inscenaci stály samy o sobě, často proti sobě, vyrůstaly rušivě z celku, rozbíjely jej a existovaly jen samy pro sebe. Nabízí se tudíž opět otázka, *zda soubory mají režiséry, režiséry-umělce, tvůrce*.

Stejně tak je ovšem třeba konstatovat, že většina souborů má, a kupodivu v hojné míře, schopné herce, namnoze už i herce tvůrčího rozletu a osobitého projevu. To potvrdila všechna představení. — Jak tedy dál?

Tak jako všude jinde i zde platí jedno a totéž: *studium*. Ovšem studium systematické, soustavné, hluboké, komplexní. A samozřejmě

mě studium takové, které by mohlo mít výsledky, tedy studium *opravdových talentů*.

Tady začíná obrovská úloha pro poradní sbory, pro metodické pracovníky kulturně osvětových zařízení i pro umělce-profesionály. Naše umělecké školství vytváří podmínky pro to, aby na tomto úseku mohli jít divadlo, a tudíž i ochotnické divadlo kupředu. Bude teď na nás, jak se k problému postavíme.

Zmínil jsem se jen o jedné z několika částí celé otázky, o směru cesty našeho ochotnického divadla. Jen o tom, jak hotové představení působí na diváka. Velmi závažný problém je i u působení přímo na soubor, na jeho jednotlivé členy. Jde i o to, proč členové souboru vůbec přijímají a studují role ve hrách, o kterých vědí, že jsou nad jejich síly, proč se z některých ochotnických herců stávají samolibí, nedůtkliví „umělci“, kteří nejsou přístupni jakémukoli kritice. A další a další otázky, končící i tou, proč je stále pozorovatelnější pokles návštěvnosti ochotnických divadelních představení a proč je stále namáhavější zajišťovat návštěvnost na přehlídky a festivaly a proč se tudíž musí sahat k organizovaným návštěvám prostřednictvím fondů JZD apod.

Ale o to v dnešním článku nešlo. Je možné se k tomu přistě vrátit. Domnívám se však, že ochotnické divadlo, naše soubory a jejich členové a všichni jeho příznivci a přátelé řeknou k tomu na patřičných místech své. Vždyť i profesionální divadlo právě nastupuje novou cestu. Pochopitelně, řeší své problémy podle specifických podmínek jemu vlastních. Ale totéž děláme přece i my. Je jen jedno umění. Rozdíl by měl být zatím jen v tom, v jakých podmínkách se vytváří. *Ale pořádku to musí být umění, a pořádek je musí tvořit umělci*. Jen takto lze dojít k tomu, aby divadlo svými specifickými uměleckými prostředky přispívalo k tomu, aby estetická výchova, jako jedna ze součástí komunistické výchovy, v plné míře pomáhala všestrannému rozvoji osobnosti člověka.

FRANTIŠEK HÁJEK

BILANCE DVOU VESNICKÝCH FESTIVALŮ

Třináct vybraných souborů Přerovska, od začínajících až po nejvyšší, s dvěma sty padesáti účinkujícími, vystoupilo na III. divadelním festivalu Pobečví v Drahotuších a na II. divadelním festivalu v Radslavicích.

Na obou festivalech se vystřídalo více než čtyři tisíce návštěvníků. Zhlédli mladé soubory o průměrném věku 17—19 let, které se čestně vypořádaly se svými inscenačními úkoly. Mohli posuzovat úskalí náročných her, jako byly Stromy umírají vstojí (Sdružení ZK TOS z Lipníka n. B.), Bouře (soubor Radslav z Radslavic) a jak je důležité mít Filipa (ZK Sigma z Hranic), s nimiž se soubory přes veškeré úsilí nedovedly vyrovnat. Přesvědčili se o cílevědomé práci režiséra, výtvarníka i souboru na hrách Nebezpečný věk (soubor Tyl z Drahotuší) a Je líbo cigaretu? (spojené soubory ZK HCV a OB z Hranic; ZK Energetiky a chemie z Přerova). Mohli si vzít příklad z prací výtvarníků na hrách Jeppe z Kopečku (soubor OB z Teplic n. B.), Hračka pro mne (soubor SVVŠ z Přerova), Bouře aj. a z dobré práce se světly, kterou viděli v Irkutské historii (mládežnický soubor Klubu dopravy a spojů z Přerova). Pro vedoucí mládežnických souborů mohla být příkladem práce souboru SVVŠ z Přerova na hře Hračka pro mne (Cínový voják) i souboru Klubu dopravy a spojů na hře Irkutská historie za spolupráce profesionálních umělců.

Můžeme říci, že bilance obou festivalů je radostná i přes některá trpká zklamání souborů. Festivaly ukázaly řadu dobrých příkladů i problémů, které stojí za úvahu, abychom se jimi zabývali. Potvrdily, že je účelné pořádat festivaly, je-li zaručena dobrá organizace. Vyprodaná představení a obsazená sedadla dokazují, že vesnický divák má zájem o ochotnické divadlo. Záleží jen na tom, jak organizátoři dovedou zainteresovat na svá představení jednotná zemědělská družstva, podniky, závody i školy a jak dovedou zajistit svozy a přivážet divákům i souborům příjemné prostředí i pohostinství. Kdyby soubory dovedly organizovat nejen festivalové představení, ale především svá domácí, která během roku pořádají, bylo by méně diskusí a polemik o návštěvnosti i krizi ochotnického hnutí.

Uvážíme-li, že téměř všechny soubory mají své potíže se směrností a dojrělostí, s nepochopením ze strany svých zřizovatelů (které je zvláště překvapující u závodních klubů, jak si stěžovaly soubory ZK

Sigma z Hranic a Klubu dopravy a spojů z Přerova), pak jen musíme pochválit houževnatost, s níž dovedou tyto potíže překonávat. Svědčí to zřejmě o tom, že v ochotnickém hnutí je ještě dost zapálených lidí, kteří se dovedou rvát za dobrou věc a neustupovat před sebevětšími překážkami. Viděli jsme však také, jak některé soubory vykazaly od svých premiér sestupnou tendenci, ale nerady se k tomu přiznaly. Překvapilo i poznání, že Ochotnické divadlo — až na výjimky — odebírá soubor jen pro režiséra, zatímco členové souboru neprojevují zájem o svůj tisk.

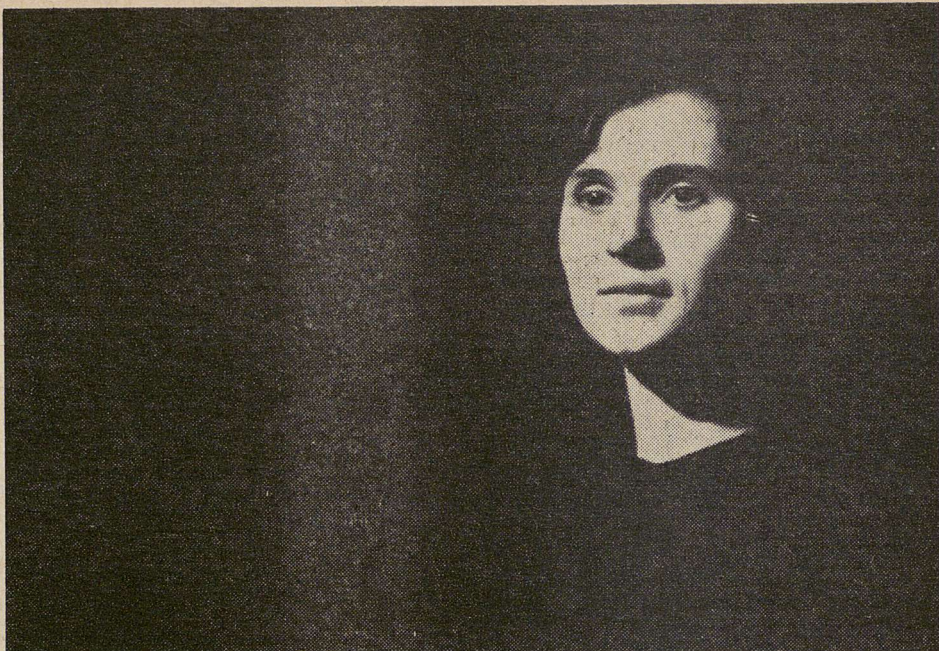
Zmínky si zaslouží i vnitřní život souborů. Většina souborů nezařizuje výchovu a vzdělání svých členů, hlavně těch mladých, v pravidelném školení, nejsou vedeny ke spolupráci s jinými zájmovými kroužky nebo školskými soubory, od nichž očekáváme budoucí divadelní dorost, nepomáhají řešit společenské a hospodářské úkoly v prostředí, v němž žijí a pracují. Někde nedovedou udržet mladé lidi při práci; stále střídání má pak vliv i na kvalitu práce.

Problémem na festivalech v Drahotuších i Radslavicích se stalo hodnocení. Zjistilo se, že zařazení začínajících a pokročilých souborů na jeden festival má svá úskalí. Porota hodnotila totiž jinými měřítky soubory začínající a pochopitelně větší nároky kladla na soubory pokročilé, které si vybraly náročnější hry. Mírnější posuzování začínajících souborů se nelíbilo souborům pokročilým, vedlo to k diskusím a polemikám, padala i tvrdá slova a nakonec se touto otázkou zabýval i OPS-d v Přerově. Bude potřeba učinit vhodná organizační opatření pro pořádání příštích vesnických festivalů, hlavně ve výběru souborů.

Ať už jsou výhrady k festivalům jakékoliv, jedno jmen nelze upřít. Oba měly slušnou úroveň i organizaci. Kromě již jmenovaných problémů vyskytly se zde i problémy výchovy diváků, spolupráce všech společenských organizací a malé zainteresovanosti OV ČSM. Jedno je však jisté: že na pět tisíc diváků a ochotníků žilo těmito festivaly a podílelo se na nich a že festivaly přinesly všem mnoho poznatků, z kterých se budeme moci učit i činit závěry nad prací ochotníků v přerovském okrese. Poučili-li se z chyb nejen soubory, ale i organizátoři a pořadatelé, můžeme být za rok svědky nového soutěžení, nových potyček a doufáme i nových úspěchů. A to je, myslím, přání všech!

CYRIL BLÁHA

PROBLEMATIKA divadel Poezie



III. REŽIJNÍ PRÁCE

Režijní práce začíná už v závěrečném stadiu sestavení libreta. Režisér se musí snažit předem odhadnout pravděpodobné scénické řešení jednotlivých sekvencí pásma a často i z ryze praktických důvodů usměrňovat libretistu. Neboť otázka příchodů a odchodů, zdánlivě velmi banální, je jedním z největších problémů pořadů divadla poezie, kde v souhlase s myšlenkovou koncentrovaností, danou již samotnou formou (jde o poezii), nabývá každý sebemenší pohyb velkého významu (svou roli zde hraje i ve většině případů malá scéna) a tudíž nemůžeme si dovolit jakýkoliv pohyb, který by nebyl přísně funkční. To je zhruba to, čemu říkáme praktická hlediska.

Vlastní režijní práce, práce nad textem, jeho rozkrytí, začíná pochopitelně až po vypracování víceméně definitivní verze pásma. Je samozřejmé, že režisér musí vědět, co chce lidem říci. Opomenu tedy problematiku vlastní teoretické přípravy režiséra, spíše se budu zabývat způsobem, kterým je možno myšlenku vizuálně ztvárnit. A předtím si ještě dovoluji několik poznámek k otázce obsazování textů.

Recitace měla letos v Ostravě, v městském kole STM, mimořádně dobrou úroveň ve srovnání s dřívějším. Nejen co do kvality spíchkových výkonů; šlo zde především o úroveň ve vztahu mladých lidí k poezii, který se projevoval hlavně ve volbě veršů. Recitovali se téměř výlučně současní básníci — Šotola, Hanzlík, Kainar, Aškenazy, Milan Kundera, Nezval, Kapoun, Holub. A recitovali se tak, jako by oni ty verše pouze zapsali; jako by skutečnými autory byli recitátoři; i když to zarecitovat dost dobře nesvedli, šlo to z nich.

Paradoxní — ale jen na pohled — přitom bylo, že velká většina účastníků co do kvality přednesu vlastně ztroskotala. Řekněme to tak. Bylo na recitátorech vidět, že mají poezii rádi, že o ni zápasí. Dopouštěli se však popisnosti, proti které verše nepřímě brojily svou tvůrčí metodou. Popisnost místo přímého, zainteresovaného vyjádření. Snažili si básni vysvětlovat myšlenkové téma, místo aby sdělovali myšlenku pomocí zážitku. Apelovali především na rozum, řečnili, místo aby apelovali na cit, na celý duševní organismus posluchače pomocí odlišných, logicky postavených zážitků, ze kterých by smysl, myšlenka vyplynula.

Nemyslím, že to u nich byla toliko věc talentu a zkušenosti. Nutně v tom vězí vliv neblahých věcí z minulosti, kdy se často v praxi od umění chtěli tož, co od vědy a od denního tisku dohromady. Kdy přístup k umění byl necitlivý. Kdy byla snaha umění redukovat na odnož názorné agitace. Tato překonaná epocha nám zanechala celou školu výchovy k umění, vlastně k neumění. Je to škola, zužující praktický přístup člověka k čemukoli v racionální kritérium. Je to metoda stejného přístupu k vědeckému i k uměleckému poznání, jako by šlo o stej-

Moudří lidé říkají, že divadelní experiment začíná už v obsazování. U divadla poezie je tomu tak dvojnásob, poněvadž na rozdíl od divadla může být už samotné obsazení záležitostí funkční. Dokreslím názorně: přednáší-li mi báseň Jacquesa Préverta Vojákovo volno muž, je výsledný dojem pochopitelně zcela jiný, než když ji přednáší dívka v plném rozkvětu mládí. Kontrast války a míru, velmi decentně v básni naznačený, je pak mnohem větší. I když se zdá být takovéto obsazení básně logičtější, je nesporně méně obvyklé. Neboť zde jest tato báseň:

Dal jsem svou vojenskou čepici do klece
a vyšel jsem si s ptákem na hlavě

Tak co
už se nezdraví
zeptal se velitel
Ne
už se nezdraví
odpověděl pták
Ach tak

ZE ZKUŠENOSTÍ LETOŠNÍ STM

VÝCHOVA K UMĚNÍ PŘEDEVŠÍM

né poznání. Důsledkem je nyní ztížený účinek umění anebo dokonce nemožnost, aby umění člověka plně ovlivnilo. Za této situace by nemohlo sehrát v naší společnosti roli, pro kterou je svou povahou určeno.

Správné chápání umění, správný přístup k umění, rozvoj umělecké tvořivosti přes tento správný přístup, čili výchova k umění, v tom by byl hlavní úkol lidové umělecké tvořivosti nyní.

Klademe si otázku, jak na to. Položili jsme si ji také v Ostravě, v souvislosti se zkušenostmi městského kola v recitaci. Soutěžilo devadesát recitátorů. Organizačně to nešlo zvládnout jinak, než že se porota rozdělila na dvě pracovní skupiny. Prvého dne se vystřídali všichni účastníci a šestnáct nejlepších se utkalo druhého dne ve finále. Devět z těch šestnácti pak získalo ocenění a návrh účasti v krajských přehlídkách. U těch devíti i u dalších finalistů šlo bezesporu o správný přístup k umění. Aspoň v zásadě správný. Velký zájem o poezii, samostatnost myšlení, talent a kulturní úroveň zde přispěla k překonání úskalí popisnosti. Při recitaci ve finále se vytvořilo krásné, inspirující ovzduší. A bylo pak i v závěrečném semináři. Díky tomu se zmíněná otázka — jak na to a jak dál — vynořila se vši naléhavostí.

Nic by se asi nesvedlo, kdybychom se s recitátory setkávali pouze jednou do roka na STM. Podmínkou rozvoje jsou zde soubory. Podmínkou souborů jsou vedoucí, re-

žiséři, dramaturgové, zřizovatelé, instruktoři.

Souborů je však tuze málo. V Ostravě by se daly spočítat na prstech jedné ruky ty, které se aspoň tu a tam poezii věnují. Občas ji uvede Divadelko Pod okapem; vyspělejší soubor, který by dělal poezii převážně, je pouze jeden, Apokryf při Parku kultury a oddechu.

Ocitli jsme se tedy v situaci, kdy by byla spousta kvalitních zájemců (hovořili jsme o tom s účastníky STM), ale nejsou soubory. A řekněme hned, že není ani to ostatní: vedoucí, režiséři, instruktoři... Co dělat?

Ostrava se může pochlubit poradním sborem pro malé jevištní formy, který patří k neaktivnějším a má již svůj pracovní charakter. Přišel odtud návrh a již se také uskutečnil. Při osvětovém metodickém oddělení Parku kultury byl založen další poradní sbor — pro recitaci, umělecký přednes, sborovou recitaci a divadla poezie. Má za úkol spolu s osvětovým oddělením PKO organizovat základní kurs pro vedoucí a režiséry divadla poezie, ustavit v Ostravě několik souborů zaměřených na poezii, starat se o ně. Bude v úzkém kontaktu s Apokryfem, jehož náplň se má rozšířit o poslání studia. Bylo sem pozváno devět nejlepších recitátorů z STM a také s dalšími finalisty se poradní sbor zamyslí nad tím, jak v Ostravě uvést do provozu několik divadelček poezie, jak je nenechat na holičkách, pomáhat jim v činnosti během celého roku.

STANISLAV SOHR

promiňte myslím jsem že se zdraví
řekl velitel
Ale prosím nic se nestalo každý se může mýlit
řekl pták.

A vůbec si myslím, že je v zásadě nejen nesmyslné, leč i nesprávné dělit verše na takzvané mužské a takzvané ženské (verše, nikoliv rýmy). Výjimku v tomto pravidle mohou tvořit například milostné verše, psané v první osobě.

Další možnost se nám naskýtá, říká-li například jeden recitátor třeba i několik věcí za sebou (to vše jsou věci, které musí brát režisér v úvahu právě již při spolupráci s libretistou pásma). Je zde možno vytěžit zcela překvapivé momenty. Příklad:

(báseň inscenovaná jako sbor + sólo)

sólo: Kdybychom všichni ztratili ruku — byli bychom

sbor: lidé

sólo: bez ruky.

sólo: Kdybychom všichni ztratili nohy — byli bychom

sbor: lidé

sólo: bez nohou.

sólo: Kdybychom všichni ztratili cit — byli bychom

sólo: bez citu.

(Rudolf Křestan)

Sólista přednášející verše postoupí o několik kroků dopředu a bez dalšího časového přerývu přednáší další báseň:

A byly prý doby,
kdy melounům nebylo zakázáno
jezdit na motocyklu.
Ale stávalo se,
že opilí melouni
padali v zatáčkách na zem.
A proto
jim bylo povoleno
toliko kutálet se po provaze
a odvažovat rovnováhu
svých dokonalých těl.
A melouni se stali odvážnými.
Zanechali pití
a hojně
se rozmnožili,
totiž až později,
za omluvitelného růstu
velkolepých těl
se začali pojišťovat
proti spadnutí
na stranu levou
nebo pravou
přirozeně. (Zdeněk Čecháček)

Recitátor přejde o několik kroků a opřen o portál opět bez větší pauzy pokračuje textem projevu Františka Halase:

„Tiché a veliké gesto času vás zve na staveniště nového světa, a vy nesmíte nikomu přenechat čest být na něm první a příležitost likvidovat minulost, vyčistit nemilosrdně terén, než začnete dílo. Přestavba světa je podmíněna prací, a proto nebojte se i nádeničiny, podmíněna tichem, a proto držte si hlavu v samotě, láskou, a proto se dejte celí. Nebuďte nestranní, neboť tato nestrannost straní zbabělosti, buďte političtí, ale nepolitikařte!..“

Překvapivé přechody herce z jednoho textu do druhého a tím i z jedné polohy do druhé umocňují myšlenku společnou všem těmto textům nekonvenčním způsobem od prozaické básně až do monumentální básnické prózy. Šprým sem, šprým tam, a na jednou, zcela nenápadně, je divák poněkud přimražen, neboť si uvědomuje, že legrace přestala být legrací, a co to vlastně bylo za legraci.

A nyní bych přešel k režijní práci na jednotlivých básních. Je obdobná režii činoherní. S tím rozdílem, že při činohře jsou komponovány jednotlivé postavy, zatímco zde jsou myšlenkově vystavěny jednotlivé básně. Ze každá báseň musí být nejprve řádně zvládnuta po stránce vnější techniky beru za věc samozřejmou. Méně samozřejmou je otázka techniky vnitřní, otázka určitého pojetí básně. Jinak je pojata báseň určená dětem v pořadu pro děti, a jinak, je-li funkčně zařazena například do pořadu takzvané satirické poezie (příklad uveden v minulé kapitole — Halasovy dětské verše z Ladění). Citovanou již Prévertovu báseň Vojákovo volno uváděl jsem doposud asi v šesti různých pojetích právě v závislosti na jejím zařazení. Zmíním se zde o dvou z nich, formálně zcela protikladných. Prvním je pojetí téměř klaunské, v námořnickém tričku, s vyhrnutými nohavicemi, s klecí na ptáky v podpaží, papírovou vojenskou čepicí na ní, pojetí ironicky zesměšňující, deformující i zvukovou výstavbu verše, druhé pojetí navazuje v náladě na předchozí báseň, Prévertovu Barbaru. Cituji její závěr:

A vše je zničeno
Je to déšť smuteční strašný a bezútěšný
Není to ani už bouře
Železa ocele krve
Jen mraky barvy kouře
Které se trhají a zajdou jako psi
Pár mizejících psic
V dešti jenž smáčí Brest
Psic které shnijí někde daleko
Daleko velmi daleko od Brestu
Z něhož už není nic.

Vojákovo volno pokračuje pak ve stejné náladě — smutná lyrika, trpce nahořklá vizí budoucnosti, snem, o kterém zatím hořce sníme. Pojetí se omezuje na prosté konstatování veršů.

Určité pojetí básně ovlivněné jejím zařazením v pásmu je základem pro její jevištní ztvárnění. A tady přichází další fáze režijní práce, fáze dalo by se říci vizuální, která je nejen nejzajímavější, leč i nejtěžší. Metou, k níž se režisér úpěnlivě šplhá, měla by být jevištní metafora. Obtíž spočívá v tom, že nalézt dokonalou jevištní metaforu vycházející z obsahu básně, navíc dodávající jí tak další rozměr, je počinem téměř takovým, jako napsání básně samotné. Mnohdy jest úspěchem, zůstane-li režisér alespoň uprostřed cesty. Jevištní metafora nesmí být popisná, to jest nesmí vycházet pouze z konkrétního děje básně, poněvadž tak by nám báseň neobohatila novým vjemem, nýbrž pouze zdvojila (i když i právě tohoto způsobu je někdy možno funkčně využít). K čemuž nepotřebuje divák chodit do divadla, nýbrž si to tak může představit s trochou fantazie doma v posteli. Klasické příklady naivních, ilustrativních, nepoetických metafor jsou nahromaděny v brožurce, kterou jsem již dříve několikrát citoval, v brožurce nazvané Divadlo poezie, vydané Orbisem r. 1961. Naproti tomu uvedu příklad jevištní metafory, kterou považuji za dobrou:

Scéna: Vpředu dvoje štafle spojené prknem, vzadu třetí štafle, z nichž na střed předního prkna vede prkno další.

JACQUES PRÉVERT: EPOPEJ

Císařova kára jezdí do

nekonečna

Rídí ji invalida jenž chodí po
jedné ruce

Od zadních štaflí přechází
po prknu recitátor, klidně a
mile si recituje, mírně tro-
nický, poněkud nectitelně, ne-



Snímky H. Herdy z divadla poezie při Stálé ochotnické scéně v Bratislavě

Po ruce v bílé rukavičce
A druhou rukou drží otěže
Své obě nohy ztratil v dějinách
Je tomu velice dávno
A ty se tam procházejí
V dějinách
Každá si jde svou cestou
A kudy se potkají

Rozdávají si kopance

Co chcete

Válka je válka.

Po formální stránce vychází tato metafora asociačně z děje básně, a mohu-li zde říci asociačně, říkám tím i to, že děj přitom ilustrován není. Naopak. Báseň je zavedena na poněkud komickou polohu. Náhlou akcí — odhození partnerů na zem — přestává tato koketerie s legrací a pointa básně je nečekaně vypíchnuta — na zemi zůstávají ležet dva lidé.

Snad se mi podařilo objasnit na tomto příkladu principy, které jsem chtěl dát do protikladu proti obvyklému popisnému realismu, tak častému jevu na našich divadlech poezie. Poezie nesmí být tlačena na zem, musí být asi tak dvacet centimetrů nad zemí. To neznámá, že nemá půdu pod nohama — je nad zemí. Odráží se od ní. Je-li volba prostředků funkční, má-li půdu pod nohama, nejde tu o žádný formalismus, nebo snad nedej bůh abstrakcionismus. Jak říká pan Picasso — není abstraktního umění, vždycky se musí něčím začít.

A tak, jak nalézá režisér jevištní řešení pro každou báseň, musí nalézt i základní jevištní řešení pro celé představení. Z něho může teprve vycházet u jednotlivých básní, má-li být zachována stylová čistota celého představení. Zde jest velmi důležitým momentem problém vystižení charakteru poezie, kterou inscenujeme. Nelze přibíhávat veršům něco, co je jim cizí, jen proto, aby to bylo zajímavé a aby se na jevišti něco dělo. Mám stále na paměti několik otřesných zážitků, kterých se mi dostalo díky chvilce poezie v naší televizi. Vycházejíce z názoru, že jakmile se na obrazovce něco nehýbe, přestává to diváka bavit (!), bývají tyto chvilky často tak zprolínány a rozhýbány, že je to až podivuhodné. Nevím, proč by se nemělo věřit v sílu myšlenky, po vnější stránce tlumočené třeba i velmi staticky. Jsem přesvědčen o tom, že inscenujeme-li například Halasovu poezii, můžeme si dost těžko dovolit nějaký větší pohyb herců na scéně. Tady poněkud odbočím.

Scénické provedení jednotlivých básní musí být podřízeno jednotné koncepci celého představení, je nutno přijít na základní nápad, který se musí projevovat i v samotné scéně a v kostý-

boť válka je válka, přejde na
konec prkna a zůstává stát;
na jevišti, tedy pod úrovní
recitátora, přecházejí dvě
dvojice, předvádějí tak ří-
kajíc trakař — jeden drží dru-
hého za nohy a onen chodí
po rukou.

*V tomto okamžiku je herecká
akce partnerů prudce přeru-
šena, trakař je zcela bezcitně
puštěn na zem, herci, kteří
jej předvádějí, zůstávají ne-
hybně ležet na zemi, jejich
partneři klidně přecházejí
k přední desce, mile a
s úsměvem se o ni opřou.*

Na zemi leží dva lidé.

mech. Základní nápad je souhrnem společných znaků všech jevištních metafor, které se mi v představení objevují. Poně- vadž ve svém článku postupuji od jednotlivostí k celkům, je nutno vzít na vědomí, že to, co musí mít režisér první na mysli, je však celek. Tudiž i vztah jednotlivých jevištních metafor k základnímu nápadu (neboli základní jevištní metafoře) je vztahem podřízeným, v pracovním procesu časově následným.

Vraťme se nyní k problémům inscenace vážné poezie — například Halasovy. Základním nápadem takové inscenace může být například vytváření určitých seskupení recitátorů, která jsou v jednotlivých sekvencích statická, v celkové kompozici však mohou působit i výrazně dynamickým dojmem. Když šlo například o Halasovu poezii okupační, je nesporné, že dochází i k pohybové gradaci pořadu, jestliže skupina recitátorů komponovaná v první sekvenci do zadní části jeviště mi přechází v sekvenci závěrečné téměř na předscénu, do řadu; jednotlivé sekvence je ovšem nutno oddělit tmou, ve které dochází k seskupení recitátorů. Světla samotná jsou u pořadu poezie tohoto typu vůbec velmi důležitá. Přebírají zde do jisté míry funkci dynamickou. Stejně tak i hudba.

Rozsah článku nutí mne vyjadřovat se způsobem poněkud útržkovitým. Uvedu ještě několik příkladů základní jevištní metafory u pořadu poezie zcela jiného typu.

Základní jevištní metaforou, základním nápadem pořadu Převrtovy poezie, který pod názvem Velké prádlo uvádělo brněnské divadlo X 62, byl scénicky ztvárněný přímý útok na diváka. Tomuto účelu výborně sloužily troje štafle navzájem spojené dvěma prkny. Vytvořily tribunu, ze které bylo možno ostře a z nadhledu útočit. Myšlenka sloužil i samotný materiál, ze kterého byla scéna vytvořena — nenatřené štafle, prkna ze syrového dřeva.

Základním nápadem jiného představení téhož souboru — Inzerát na skrývanka, nápadem, který byl dotažen hlavně ve druhé polovině představení, bylo předvádění typů měšťáka našeho věku. Scéna výtvarně vytvářela asociaci brýlí, kterými se herci dívají do hlediště, zároveň i asociaci dvou secesních zrcadel nebo rámců na obrazy. Ve dvou plochách po stranách přední části scény byly vyříznuty v lepenkové kulise dva otvory.

Na závěr pak už jen několik poznámek k podtržení významu stylizace jak mluveného slova, tak i hereckého projevu. U divadla poezie nevytváří herec postavu, ale předvádí nám určitý typ, ke kterému má svůj vlastní vztah. Jestliže nám předvede pana Čvančaru nebo pana Karabce nebo pana Pekárka, nepozná se v takto předvedeném typu pan Zajíc nebo pan Novák nebo paní Maloňová. Na to nelze zapomenout, jinak to divák nevztahuje na sebe, i když třeba právě o něho jde. A společenský dopad je potom podstatně menší. Což jistě nechceme.

Jsem si vědom toho, že můj článek se dotýkal režijní problematiky pásem posledního typu, jak jsem uváděl ve svém rozdělení pořadů divadla poezie ve druhé části. Pokládám tento typ za nejprogresivnější a skýtající nejvíce možnosti, tudíž i za nejsložitější. Zajímavé problémy by se jistě vyskytly i u pořadů jiného typu, například u montáží se základní dějovou osnovou. Tuto problematiku nechávám viset ve vzduchu.

RADIM VAŠINKA

DIVADLA POEZIE V AST

Ve dnech 23.—26. května se konal v Pardubicích Festival S. K. Neumanna a současné socialistické poezie; pořádala jej Hlavní politická správa Československé lidové armády jako přehlídku Armádní soutěže tvořivosti. Přehlídky se zúčastnilo deset souborů — divadel poezie a na patnáct sólových přednášečů z celé republiky.

Vystoupení divadel poezie přinesla cenné podněty pro úvahy o této formě jevištní práce. Například v otázce společenské angažovanosti inscenovaných pořadů. Těžko bychom v oněch deseti vystoupeních hledali takové, které by se nechtělo vyjádřit k našemu dnešku, které by nechtělo aktivizovat diváka-posluchače přinejmenším k nutnosti věnovat pozornost světu kolem nás a přimět ho k aktivnímu podílu v boji o jeho lepší tvář. Základní princip společenské angažovanosti byl všem souborům společný. Velmi rozdílné však byly prostředky, jimiž soubory tento záměr uskutečňovaly — od výběru textů a vytvoření koncepce pořadu až k interpretaci. V plné míře se tu objevil rozsah pojmu „společenská angažovanost“; souvisí s volbou tématu pořadu a se společenskou problematikou, kterou se soubor snaží řešit. Některé soubory volily problematiku širší, obecnější: např. divadlo poezie z Prostějova, jehož pořad byl nazván „Mír, život, svoboda

národů“, nebo soubor z Jinců, který svůj pořad, zaměřený protiválečně, nazval „Jak jen to říci?“. K této obecnější problematice bychom mohli řadit i pořady (buď celé — jak jej provedl soubor z Tachova — nebo tematické bloky jako součást pořadu, např. v pásmu divadla poezie z Liptovského Mikuláše) z černošské poezie. Argumentace, zasahující rozum i cit posluchače, tu obvykle bývá rovněž obecnější (lépe řečeno: všeobecnější); jen v řídkých případech se tvůrcům a režisérům pořadů podařilo nalézt výrazové prostředky, které by působily na posluchače konkrétněji a přesvědčivěji, než jak umožňuje text sám. Naproti tomu se některé soubory pokusily volit společenskou problematiku konkrétnější. Pro příklad jmenujeme soubor z Litoměřic, který uvedl pásmo poezie mladých sovětských autorů (Sluckij, Okudžava, Vozněsenski aj.) a soubor ze Psár s pořadem „Lidé“ ze současné naší poezie (Dvořáčková, Holub, Petiška aj.). U pořadu sovětské poezie většinou, u pořadu naší poezie výlučně byly zvoleny texty orientované k naší „domácí“ společenské problematice a přímo k člověku — k jeho charakteru, k motivům jeho jednání. Cíl, ke kterému pořady směřovaly, byl přesnější vymezen — proto jsme se tu setkali s přesnější, konkrétnější argumentací.

O principu společenské angažovanosti a jeho naplnění nelze však hovořit odtržené od celkové koncepce pořadu a od volby a zvládnutí výrazových prostředků divadla poezie; dostali bychom se na nepravé cesty schematického a neplodného uvažování. V otázkách tvorby libreta a dramaturgicko-či autorskorežijní koncepce byl festival neméně poučný a příkladný. Výrazně se tu projevila tvořivá vynalézavost souborů. Divadlo poezie z Hradčan např. koncipovalo pořad, který se věnoval vztahu člověka k vesmíru od nejstarších dob do dneška, jako improvizovanou schůzku členů astronomického kroužku. Soubor vojenské nemocnice z Olomouce nazval svůj pořad „Konfrontace“ a snažil se využít stříhu veršů a agenturních tiskových zpráv. Divadlo poezie z Pardubic komponovalo pořad „Sbohem, armádo“, jehož základem byl původní text, jako scény z běžného života v posádce. Soubor z Č. Budějovic použil pro svůj pořad z veršů S. K. Neumanna první části známého libreta J. Dudka. Případ od případu se ve volbě a zpracování koncepce projevovaly klady i nedostatky; jako problém se objevila nutnost vyvážit jednotlivé části pořadu, volit koncepci, odpovídající povaze a obsahu zařazených textů a srozumitelnou posluchačům, umožňující co nejúčinnější působení myšlenek a básnických obrazů, a

v neposlední řadě odpovídající i schopnostem členů souboru a umožňující jejich maximální využití. Z těchto hledisek, jež vystoupení sama pomáhala dotvářet, se úroveň jednotlivých souborů jevila jako velmi kolísavá.

Naplnění koncepce ve vystoupení je i otázkou volby a využití výrazových prostředků; nejde tu — jako ani v předešlých úvahách — o mechanické zadostiučinění nějakým „formulím“, ale o sdělnost a srozumitelnost pořadu vzhledem k posluchači. Na prvním místě tu jistě stojí požadavek kultivované řeči, která by plně mohla vyjádřit myšlenkovou i formální kvalitu textu. Zdaleka ne ve všech případech mohla však být porota z tohoto hlediska s vystoupeními spokojena; mnohde zazněl z jeviště civilismus i civil-

nost — v rozporu se zamýšlenou koncepcí básně, mnohde se nepodařilo přesně a výrazně myšlenku pointovat — a z toho pak plynuly nejasnosti v chápání básně či celého bloku pořadu posluchači. Nepřesnost a nedůsledná promyšlenost se mnohdy projevila i ve volbě a využití dalších výrazových prostředků — rekvizity, pohybového a světelného zvládnutí jevištního prostoru, hudby. Pravda, ve všech případech tyto prostředky nějak doplňovaly v rámci celkové koncepce pořadu text; poměrně málo však bylo takových případů, aby přesnou a posluchači srozumitelnou metaforou při zachování prvotní důležitosti slova pomáhaly vytvořit určitou myšlenku textu a záměr, proč právě ona je posluchači sdělována. Takto pracoval s výrazovými prostředky soubor ze

Psár: stylizovaný a důsledně funkční pohyb na jevišti, použití rekvizity (charaktery lidí, zachycené ve verších, jsou hodnoceny vztahem přednášeče ke klobouku, s nímž při přednesu pracuje), světlo i hudba jsou tu vzájemně sladěny tak, že umožňují (nebo snad lépe: zprostředkují) co nejpřesnější působnost textu na posluchače. Nic tu není ponecháno náhodě a improvizaci. Celý pořad je přitom technicky nenáročný.

Festival tak otevřel celou řadu vážných otázek; ne všechny a ne do důsledku mohla řešit festivalová volná tribuna. Zároveň se však pokusil na ně odpovědět praxí jednotlivých vystoupení — a právě tato praxe je a bude vždy velmi cennou diskusí.

JAN ŠRÁMEK



Tři čtvrtě hodiny po půlnoci v sobotu 27. dubna zabouřil potleskem jeden (z mála vhodných) olomouckých sálů, přeplněný nadšenými mladými vnímající veršů sovětských básníků Jevtušenka a Vozněsenského. Od 23. hod. předešlého dne vytvořili zde tři recitátoři — J. Ovčáčková, B. Smrčka a B. Matyáš — taneční pár a dixieland AB nebyvalou atmosféru. V reprezentaci nově vzniklého souboru malých jevištních forem při ČSM na Universitě Palackého ZÁPALKKA-KABARET uvedli do života divadelko poezie, ostře se vypořádávající s konzervatismem měšťácké konvence, a to nahlas, zřetelně, s plným zaujetím pro optimismus života, mládí a pravdy. Snad dosud nejpřesněji ze všech souborů Olomoucka se jim podařilo zasáhnout stojaté vody. Navíc za riskantně primitivních technických podmínek, využitých však maximálně ku prospěchu věci. Bez „čarování“ se světlé a rekvizitami, bez předstírání modernosti ve využití džezové hudby, bez otevřených „zadních vrátek“ v kontinuitě obsahu a formy.

Byl tedy pořad, nazvaný *Čistý oheň*, schopný tak říkajíc bez vady? Jistěže ne. J. Ovčáčková, ač se opět s textovými party vypořádala suverénně, by měla podstatně zvolnit tempo přednesu v básni Strach. B. Matyáš přesvědčil v místech, kde ovládal text zpaměti (naštěstí ve větších částí vystoupení). B. Smrčkovi, ač dobře korespondoval s autorským i režijním záměrem, zachtělo se chvílemi přednesových poloh Vl. Majakovského. Dixielandová kapela zasáhla funkčně a celkem čistě do celku kompozice, avšak vysloveně přechodové části by měla zkrátit o repetice chorusů a nekomplikovat život recitátorům i posluchačům v rychlém navázání myšlenkových kontextů. Rovnoměrná kvantita koncertní složky byla při premiéře dodržena až dogmaticky. První vystoupení tanečního páru má logický smysl emocionálního působení, nepostrádá ani prvku překvapení, svěžesti. Nicméně opakování prvního tance, jakož i druhý taneční výstup, program zbytečně retardují a při nejlepší vůli nemají možnost splnit ani základní požadavek „show“.

Kladný ideově umělecký účín je nesporný. Přesto vyvolává spory. I to je přínos pro dění a kvas na tomto úseku tvůrčí práce. Hovořil jsem s některými odborníky, kteří dlouhá léta věnují svůj čas a zájem uměleckému přednesu, inscenacím divadel poezie, kteří vedou kroužek, recitují, režírují, píš

libreta atd. Část z nich stála jednoznačně na pozicích chlapců a děvčat v premiérovém hledišti, spontánně aklamujících účinkující (a tím také autory) a dávajících bez zábran najevo nadšení a souhlas. Někteří přiznali „nutnost experimentu“ se zaujetím stanoviska tradičně vyhýbavého. Zbytek (nepoměrná menšina) vyslovil obavy, zda se tím „nenarazí“. Ti poslední zřejmě zapomněli, o jakou generaci jde. Na jevišti i v řadách diváků. Zapomněli na práva a povinnosti mladíků vůbec.

Osobně se domnívám, že půjde-li ZÁPALKKA se svým pseudonymním režisérem (Z. A. Pálkou) a výtvarníkem bez pseudonymu (Švalbachem) i v dalších plánovaných žánrech (kabaretu apod.) nadále v tomto duchu, v tomto sepětí obsahu a formy, s tímto vyznáním proti konzervativním klíšé, proudícím letitým, vyregulovaným tokem — má o budoucnost i obecnostv postaráno. A jistě také o diskuse a polemiky. R. HLAVSA

Jednoho dne zazvonil telefon a příjemný mladý hlas mě zval na první pořad Zápalky — kabaretu vysokoškolského uměleckého kolektivu ČSM na Universitě Palackého v Olomouci.

Slibil jsem přijít a svého slibu jsem litoval jen když jsem v chladném promoklém květnovém dnu hledal sál Stavebního podniku. Nebýt jakéhosi znalce staré Olomouce, nebyl bych to také našel. Přišel jsem ještě brzy. Troustil se první návštěvníci a já se svými fiduocními vlasy jsem si najednou připadal mezi nimi nějaký starý. V sále zatím dva mládenci na štaflech upevňovali do průčelí dva kreslené portréty a další hoch připojoval šňůru k rebustu a umísťoval reflektor na jednu z židlí. Přitom si vesele pokušoval a stačil se bavit s dívkou v brýlích, jež měla v ruce Vozněsenského sbírku básní Parabola.

Našel jsem si místo a se zájmem jsem po-

zoroval zcela nekonvenční přípravy na večerní pořad. Za zástěnou se ozvaly první zvuky laděného saxofonu, trubky a pozounu. Štafle byly odneseny, sál se naplnil, reflektor na židli se rozsvítil. Ta dívka s Vozněsenským listováním v Parabole. Zazněl dixieland, mezi dvě zástěny v průčelí sálu vyšli tři mladí lidé — dva hoši a dívka — a pak recitovali Jevtušenka a Vozněsenského; slovo bylo střídáno dixielandem. Výrazné slovo, obrazy světa, oheň a čistota; výrazná hudba. Sálom sly epochy — Lenin, válka, Stalinovi dědici, černošská hudba a Sulika. Cítil jsem pravdu, jak chodí mezi řadami židlí. Nevím, jestli to znáte. Přeskakuje to z jednoho na druhého. Dívka vedle mne už dávno nelistuje v textu. Kniha jí leží na klíně, brýle odražejí nasvětlené recitátory.

Postupně vzniká výtečný kontakt. Přistihl jsem se, že začínám tleskat, že zapomínám na to, že jsem o patnáct let starší než ti vedle mne. Verše i hudba mě zvedají ze židle. Je to napínavé dobrodružství rozumu a citu. Výsměch klepařům, Moskevská nákladová nádraží, Požár na fakultě architektury. Světlo, konec. Nechce se mi domů. Je mně smutno ze vzpomínky na má studentská léta. Trochu závidím těm mladým, a aby nebylo mýlky: ne jenom ta léta, ale atmosféru, smělost a pátel!

Dívka s brýlemi stojí v hloučku; zaslechl jsem, jak říká, že poezie má být vážnější. Ostře se proti tomu ohrazovali. Mladík v tvrdém saku s vysokým přeskakujícím hlasem křičel, že jsme si příliš zvykli stát před poezií jako před mumii, jako před mauzoleem... Řinčící tramvaj jedoucí do remízy přetrhla nit dalších vývodů. Šel jsem zvolna domů a bylo mi dobře, tak jako vždy, když člověk projde velkým zážitkem. Pak nevádí déšť a chladná noc, nevádí ani drobné nedostatky pořadu.

Až někde potkám režiséra večera Z. A. Pálku, poděkuji mu za pořad a požádám ho, ať vyřídí dík všem ostatním: recitátorům, muzikantům i těm mládeňcům se štaflema i tomu s reflektorem. Myslím, že nebudu děkovat jen sám za sebe. Z. K.

ANI SOKOL, ANI OREL...

V malém sálku internátní školy v Ječné ulici v Praze mělo svou první premiéru Tak zvané divadlo poezie, které vzniklo při Vysokoškolském uměleckém souboru.

Ani sokol, ani orel aneb Melouni je scénická montáž poezie, próz a písniček; vedle známých autorů (F. Halas, M. Holub, J. Kainar aj.) se v pásmu objevují i autoři začínající. Díky režisérovi a zároveň sestavovateli R. Vašínkovi, který pořad vytvořil s velkou dávkou nejen citu, ale i humoru, jsme zhlédli pásmo, jež si v ničem nezadalo s pásmem poezie brněnské Ikšky.

Chut, s jakou se vysokoškoláci pustili do práce, se projevila na výkonech jednotlivých interpretů, kteří vytěžili z předlohy co se vytěžít dalo. Problematickou částí představení byly však taneční vložky, které by si snad zasloužily více pečlivosti nejen v provedení, ale už při vlastním sestavování. Také rytmická skupina, která představení doprovázela, měla své slabiny.

Celek ovšem vyzněl k úplné spokojenosti publika, které s povděkem přijalo existenci tohoto nového divadla poezie v Praze — i když si říká jenom „tak zvané“.

malé formy VE VELKÉ PRAZE

Nedávno měly premiéru dva pražské soubory s novými hudebně textovými pořady.

Nečekejte twist — je název nového programu karlínské Karkulky. Jak již titul napovídá, měla mít na představení podíl také moderní hudba. Stala se ovšem (možná že neúmyslně) dominující složkou celého pořadu — nejen po stránce hudebního výběru, ale také po stránce interpretace. Velkou zásluhu má na tom ovšem big-beatová skupina, která podáním moderních (bohužel nikoliv původních) skladeb bezvýhradně zaujala mladé obecenstvo v hledišti. Stranou nezůstali ani zpěváci B. Vaněk a P. Kaplan, kteří dobrou (a zatím nezkaženou) interpretaci přispěli výrazně k úspěchu představení. Ovšem to, co se dá vyzdvihnout v hudební části představení, zcela postrádala část textová. Jednoduchý rámec, vyplněný Mrožkovou aktovkou Karel a povídkami „domáciho“ autora divadla T. Pačese, nedosahoval zdaleka hudební úrovně celého souboru. Pohostinská režie M. Molína neprojevila v daných podmínkách mnoho nápaditosti.

Jak pokračovat po nepřilíh zdražilé premiéře? Bylo by škoda nechat „plavat“ soubor, který dosahuje u mladých lidí takové obliby. Potřeboval by jen užší spolupráci s lidmi, kteří pro něj mohou napsat takové texty, kde by se vedle (dosud) výborné hudby uplatnilo v širší míře dobře interpretované mluvené slovo.

S novým pořadem se přihlásili také pražští Sputníci, kteří už nyní působí pod hlavičkou PKOJE. Ve svém pořadu jak se dělá jaro užívají prakticky stejných výrazových prostředků jako soubor předešlý — moderní hudby (až na malé výjimky zcela původní) a mluveného slova. Výsledky obou souborů se však zřetelně liší. Celé představení Sputníků totiž ukazuje, co dokáže způsobit dobrý výběr textové části pořadu. Autor E. Krečmar sestavil pásmo z prací různých autorů — Adolfa Hoffmeistera, Ivana Vyskočila, Slavomíra Mrožka, Karla Michala a Miroslava Holuba. Nepočítal (patrně již od začátku), že se texty — byť byly sebelepší — výrazně prosadí vedle moderních a opravdu vtipných písniček; užil jich proto jen jako textů spojovacích. Tak také jednotlivé písničky mnohem lépe vynikly.

Co říci k hereckým výkonům? Nedá se jistě hovořit o tom, že byly bez chyb. Ovšem soubor má ve svých řadách lidí talentované. Komediantní talent Zdenka Leíše, svěží výkon Jany Hoskovcové a výrazová mnohostrannost Milana Kotvy našly odezvu i v řadách těch diváků, kterým už jistě není dvacet. Chválu si zaslouží také vtipná (a nápaditá) režie, která dokázala rozehrát jeviště do všech detailů. Nemalou zásluhu má na tom zajímavé střídání světla a působivá scéna, což vykouzilo atmosféru, která je pro představení tohoto druhu nezbytná.

F. Šion



Tachezyho snímek z nové premiéry souboru SPUTNÍCI Jak se dělá jaro

V polovině května probíhaly v Hradci souběžně dvě akce: výběrová představení pro ústeckou přehlídku a okresní kolo smíšených uměleckých skupin. Sedm souborů jistě ani zdaleka nepředstavuje nějaký ucelený obraz skutečného stavu. Jistě však je možno vidět řadu signálních světel, která ukazují, kudy se v letošní sezóně ubírá tematika tzv. malých divadel. Je to zamýšlení mladého člověka nad sebou samým, hledání místa v nové společnosti, řešení problémů mládí, ať již jde o výchovu ve škole nebo zařazení do zaměstnání.

Ze sedmi hradeckých souborů pouze dva sáhly k vlastní autorské práci. **Vysokomýštský učitelé**, pracující pod hlavičkou **Závodního klubu Karosy**, si přečetli pro svůj program články v Učitelských novinách a podívali se kolem sebe. Jejich oči samozřejmě zaletěly do sboroven, ředitelů, do pracoven školních inspektorů, ale podívali se pod kůži také rodičům a dětem. Vznikl tak nedidaktický, a přece poučný program; program stoprocentně kritický a přitom vzbuzující v divákovi pocit, že kantoři, kteří se na své problémy umějí podívat s humorem a písničkou, mají šance stát se dobrými pedagogy, kteří si s mladými lidmi budou rozumět. I když tu a tam není zcela dodržána pointa, anebo se někde řekne pro jistotu dvakrát, jako celek je program „Já, to se řekne!“ neobyčejně sympatický.

Pohříchu nelze mluvit stejně sympaticky o dalších souborech. Ještě nejspíše obstál **mladičský soubor ze Semtína**, který předvedl pásmo o mladých lidech, v němž písničky Suchého a Šlitra zazněly novým, nikde neodposlouchaným podáním. Známé scénky měly ještě hodně daleko k dokonalosti, i když pásmu nechyběla režijní a dramaturgická koncepce. Soubor se však teprve učí.

Smíšený soubor, sestavený z cimbálové muziky **Závodů Vítězného února** a pěveckého sboru **domu kultury** předvedl pásmo hudby a mluveného slova. Spojení těchto dvou žánrů není bez zajímavosti, avšak slovní část, která by přece jen měla nést sílu a tíhu myšlenky, byla slabá, recitovala se bez základních znalostí jevištní řeči, takže pásmo vyznělo hlouše, nebojovně a nudně. Dobrá hudba a zpěv nemohly nic zachránit.

Další **soubor Závodů Vítězného února** přišel s vlastní tvorbou: „**Korunovace**“. Jde tu v podstatě o zamýšlení nad tím, že celý život se točí kolem koruny. Nedostí promyšlená autorská koncepce však nedovolila hercům (talentovaní mladí lidé), aby se měli oc opřít, dvojice konferencierů měla záblesky jiskřivého humoru utopeného v neúnosném balastu slov. Jako celek představení odeznělo nudně za neustálého odcházení diváků. Škoda, že autor svou chybu uznal teprve po dvou prohraných představeních, kdy již šlo o samo jádro otráveného souboru. Věříme, že trpké poučení z krajského i okresního kola souboru pomůže a že bude rozhodně pracovat dál.

Domov mládeže tétož závodu měl vinou pořadatelů velmi obtížné podmínky (oznámení o soutěžním představení den před soutěží, nebyl osvětlovač a možnost zkoušky) a představení odeznělo neurovaně a značně nervózně.

Sympatický je **soubor děvat z KNV Hradec Králové**, která předvedla svižné pásmo satirických veršů a povídek o mládeži a lásce. Zatím je na souboru vidět více dobré vůle než zkušenosti, ale je tu řada nesporně talentovaných dívek (Růžový monolog) a nechybí ani režijní a dramaturgické nápady.

Kytarová skupina domu kultury ROH má talentovanou zpěvačku a mnoho sil, které vkládá do hudby, takže nesporné umění sólistů se ztrácí v hluku. Tím je samozřejmě ublíženo i zpěvačce.

Zajímavým rysem obou soutěží byl absolutní nezáměr pracovníků OV a KV ČSM. Ani porota nebyla včas informována a všechno mělo ráz improvizace, která náhodou vyšla, protože soubory přišly a porota se sešla. Všechno však zařídila pracovnice OOR, která se přišla podívat na prvé představení. Ani závěrečný seminář a zhodnocení akce nevyburcovalo pracovníky Svazu mládeže k aktivitě. V hlavním městě východních Čech mladí lidé sice pracují, ale Svaz o ně nemá zájem. A to stojí za zamýšlení. Nejen v Hradci.

JIRÍ BILÝ

Zpívající aerolinie

Soubor mladých lidí, který pracuje při Rudém koutku Aeroliní v Praze, není tak docela neznámý. Jeho členové se už objevili i na obrazovce televizorů. Letošní program, který si autorský kolektiv souboru připravil, má na mušce — jako tolik jiných — problémy mladých lidí. Dosud se kolektivu nepodařilo plně — především v jednotlivých scénkách — zaujmout stanovisko a dořídí nahozené problémy. A tak předností souboru zůstává zpěv, který je na vysoké úrovni; jednotlivé pěvecké výkony, zvláště v mužských partech, snesou i to nejpřísnější měřítko.

Je škoda, že zamlžený text brání ve větším rozletu, neboť v nevelkém souboru je i řada hereckých talentů, zvláště komediálních. Perspektiva souboru jako písňového kabaretu je zcela zřejmá. Vlastní písničky jsou vtipné a mají dostatek rytmu.

Sympatický soubor ani s tímto programem ještě neskončil; jeho hlavní bolestí však je, že má málo možností ověřovat si svou práci před diváky.

—19

DIVADLO MONOKL z Brna leží stranou ruchu vnitřního města, ba dokonce se zdá, že i mimo oblast zájmu veletržních hostů. Neleží však tak daleko, aby o něm diváci nevěděli. A proto stačilo říci, že je mimořádné představení — a rozkošný sálek se naplnil do posledního místa. Přišli dokonce poslanci národních výborů ze dvou obvodů, aby tak dali zřetelně najevo, že amatérská činnost není jen záležitostí závodních klubů a osvětových besed.

Pořad napsal Jan Dvořáček a pojmenoval jej „Jedem, díky, pistolí“. Je to parodie na detektivky z éry „cliftonek“ — a je to výborná podivná se spoustou ryziho humoru a vtipu a s řadou aktuálních narázek. Předností pořadu je přemýšlivá režie Milana Ferebauera i choreografie jeho manželky. Zazní tu řada nových melodií na původní texty (autorem hudby je vedoucí Monokl-kvarteta Z. Seidl).

Představení je určeno mladým lidem a kromě důkladného výsměchu špatným detektivkám a nezdravému romantismu se vypořádává i se špatným folklórem, nevкусem, bulvárním tiskem a řadou dílčích místních problémů.

Hraje se s velikou chutí a zaujetím. Členové souboru se vedle zkoušek učí zpívat, pořádají školení, přednášky a diskuse, na zájezdových představeních učí mladé lidi jiho-moravského kraje dělat moderní divadlo v amatérských podmínkách. Ke konci května měl soubor odehráno již takřka osmdesát představení. Divadlo si soubor sám upravil a pomýšlí na další adaptace (šatny, zvětšení jeviště). Po představení se divadlo promění v klub mladých, kde se při hudbě souboru tančí a beseduje o divadle, hudbě a umění vůbec.

Rozhovor se souborem ukázal, že mladí z Monoklu berou svou práci neobyčejně odpovědně a vážně. Osobnost režiséra tu hraje silnou roli, neboť představení je pevně zafixováno a nikde nesklouzává, i když reakce publika by k tomu sváděla, k lacinému a podbíživému humoru.

—lý
Redakce se po zhlédnutí představení na ústřední přehlídce STM v Ústí nad Labem neztotožňuje s názorem kritika a vrátí se k této inscenaci v 9. čísle našeho časopisu.

Na skok m Leona Cliftona



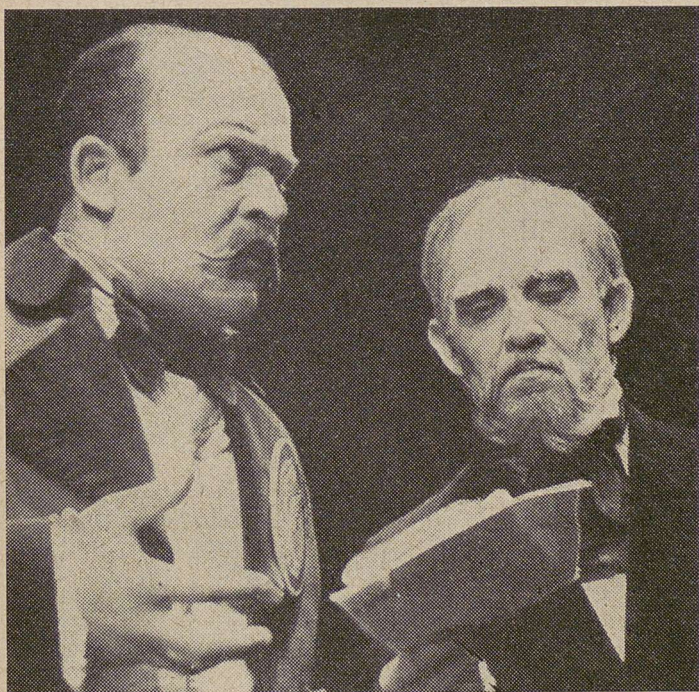
Brněnské divadelko Monokl uvedlo kabaret J. Dvořáčka Jedem, díky, pistolí. Foto O. Perníca

INSCENACE OSTROVSKÉHO BEZ NUDY

Bezručovo divadlo pracujících Železáren P. Bezruče v Olomouci uvedlo Novákovu úpravu Ostrovského hry I chytrák se spálí. Loňský účastník Jiráskova Hronova nezůstal dlužen nic své dobré pověsti. V režii Vlastimila Dlabala, jenž vytváří rovněž postavu Glumova, se podařilo komediální stylizaci hereckých projevů vytvořit dravé a veselé představení, které zasahuje dnešního diváka a jeho morální nedostatky. Režisér s výtvarníkem M. Tichákem vytvořili konstantní jednoduchou scénu, na níž v portále za klavírem sedí po celou hru Glumov a pozoruje jednání ostat-

ních postav. Tato všudypřítomnost Glumova, jehož Dlabal hraje jako moderního sympatického chlapce dnešní doby, umožnila navázat stálý kontakt s hledištěm. Zatímco na scéně měněné drobnými doplňky probíhají jakoby panoptikálně výjevy z včerejší doby, Dlabalův Glumov hraje na klavír jakýsi režijní a zároveň svůj hudební komentář k tomu, co se před zraky diváků odehrává. Divák je neustále vtahován do děje a nakonec si ani nepřipustí, že se dívá na Ostrovského hru, tak často hranou nudně a nezajímavě s mnoha podtextovými prodlevami atp.

Nic takového nedělají olomoučtí Bezručovci. Svůj projev odpsychologizovali, postavám dali konverzační charakter — a ejhle! Ostrovskij se hraje po dvě hodiny s daleko větším dopadem do hlediště. Představení je vyrovnané herecky i kompozičně. Ne že by tu nebyly nedostatky, ale celek působí tak jednoduše, že se o nedostatkách v projevu např. Kurčeva nebo přespříliš forzírovaného generála Krutického nechce psát. Soubor Bezručova divadla pracujících v Olomouci pokročil touto inscenací na cestě rozvíjení svých komediálních schopností. JFL



Bezručovo divadlo pracujících při ZK ROH Železáren Petra Bezruče v Olomouci-Hodolanech nastudovalo v režii V. Dlabala Ostrovského komedii I chytrák se spálí. Snímky K. Konečný

CO BY MOHLO OCHOTNÍKY ZAJÍMAT

To je otázka

Samozřejmě divadlo !

Ale i architektura

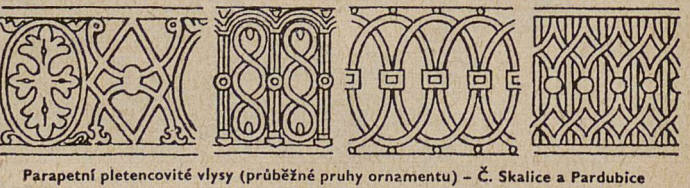
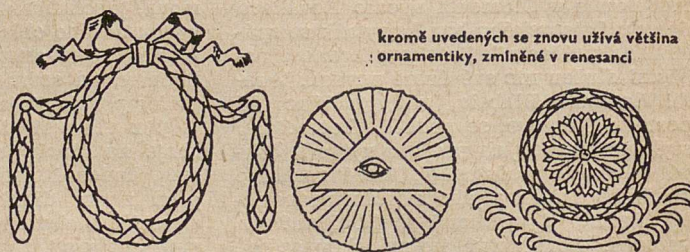
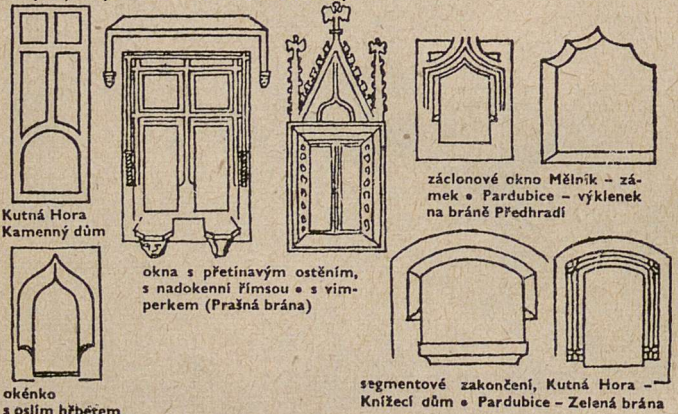
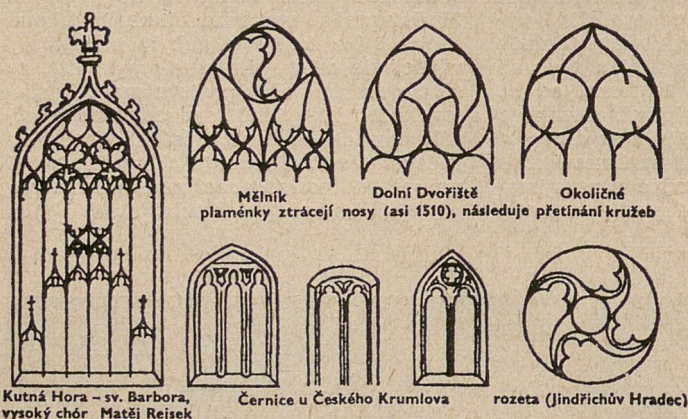
Vysoká úroveň současné československé scénografie, která stále častěji získává nejvyšší uznání na mezinárodních scénografických výstavách, neustále zvyšuje požadavky, jež musí každý autor scénické výpravy řešit. To neplatí jen o profesionálních výtvarnících. Úroveň profesionálních scén konečnou vytváří měřítka i pro scény ochotnické. Zvyšující se měřítka ovlivňují soudy i nejprostších diváků, kteří dnes tvoří obecnostvo profesionálního divadla stejně jako divadla ochotnického.

Je potěšující, že zvláště poslední dobou stoupá i úroveň amatérské scénografie — i když nejednou cítíme z jevištního obrazu

přímou inspiraci výtvarným řešením profesionálního představení. Ale to je nutný přechodný článek. Lze očekávat, že v budoucnu se budou všeobecně zvyšovat nároky na vlastní tvořivost amatérských scénografů.

Ale nároky jsou jedna věc a možnosti věc druhá. Dnešní situace ochotnického scénografa není nijak růžová. Pro svou tvorbu má obvykle jen jediný zdroj — vlastní výtvarnou fantazii a vkus. Studijní literatura pro tento obor je dost chudá: existuje vlastně jen starší práce Kouřilova (*O malém jevišti*) a mladší Duškova (*Jevištní výtvarník*), kde se lze dočíst nejzákladnější údaje o speciálních požadavcích jevištní výpravy — te-

dy otázky spíše technického rázu, týkající se realizace hotového výtvarného návrhu. Pomůckou pro první fázi výtvarnickovy práce, jde o nejzákladnější vyřešení výtvarné stylizace, o poznání materiálu, z něhož je třeba jevištní obraz vytvořit, dnes nemáme téměř vůbec. A pro soubory, jež nemají k dispozici knihovny a muzea, to znamená naprostou bezradnost v okamžiku, kdy je třeba vytvořit např. historickou scénu. Ani tzv. stylizovaná scéna nemůže problém vyřešit, maximálně jí lze historickou skutečnost obejít. Neboť skutečná umělecká stylizace není ignorováním reálného materiálu, ale jeho přetvářením v umělecký tvar, emo-



Dvě z charakteristických tabulek Heroutovy knížky: vlevo pozdně gotická okna sakrální a civilní, vpravo klasiciční a empírové ornamenty

cionálně či intelektuálně bohatší oproti tvaru reálnému. Ale základ obou musí být týž.

Tento široký úvod sloužil tomu, abychom dokumentovali význam Heroutovy knížky o stavebních slozích, jejíž druhé vydání se dostalo v minulých týdnech na knižní trh (Jaroslav Herout: Staletí kolem nás, Orbis 1963, 238 str., cena 27 Kčs) a která by se měla stát jednou ze základních pomůcek každého amatérského scénografa.

Heroutova knížka sleduje naši architektonickou tvorbu od předrománské doby až po současnost. Přitom to nejsou dějiny umění, ani architektonický slovník; zaměření knížky je vyloženě praktické. Chce formou co nejnázornější, kresbami, daleko srozumitelnějšími než popis a snáze porovnatelnými se skutečností, seznámit s jednotlivými slohy, jejich znaky, s názvy architektonických článků i s druhy staveb, vznikajících v jednotlivých časových a slohových obdobích.

O jasnosti textové části kníhy lépe než jakékoliv hodnotící soudy promluví ukázka: Svou podstatou je barok sloh monumentální, se všemi vlastnostmi vhodnými k vyjádření absolutistické moci státu a církve. Vychází z renesance a od počátku se rozvíjí dvěma směry. První pracuje dále s tvaroslovím přejímaným z antiky v duchu klasicizujícím, druhý směr je tzv. dynamizující, pohybový, radikálně deformující a přehodnocující architektonické články, s nimiž právě tak spodobně zachází i při seskupování a skladbě.

Především v tomto dynamizujícím směru vládne neklid; porušení klasicistické řádovosti se projevuje v tvarech a vazbách jakoby neustále vyrovňavajících vnitřní napětí. Nejen články, ale i stěny se prohýbají a vlíní, půdorys se složitě konstruuje z křivek, elips, tvarů konvexních (vypuklých) a konkávních (vytuhlých) a představa o skladbě prostoru se znejasňuje.

Prostory se stupňují a prostupují, kupolí i oken se využívá k rafinovanému přivádění světla do chrámových prostorů s výpocitem na přímo divadelní účín. Tomu ještě napomáhají rozsáhlé fresky, které iluzivně rozšiřují prostor, otvírají pohledy do oblačného nebe s postavami světců, na architekturu a do neexistujících vysokých kupolí. Dojem ještě zvyšují zlato, štuk a pestrobarevné — růžové, zelenavé, nahnědlé — i šedé umělé mramory, tzv. štuko lustro, prozrazující se zvlněným povrchem, souvislostí ploch bez spár a tím, že nejsou tak chladné jako přírodní kámen...

Charakteristická pro barokní tvorbu je také osovost. Kvůli souměrnosti se dává stejný vzhled stavbám s určením naprosto odlišným, staví se brány, které nikam nevedou, při vjezdech dvojí postranní dílka, z nichž jedna jsou od počátku zazděná atd.

Barok také jedinečným způsobem zhodnocuje krajinu, terén, at již rovinu (zámecké parky) nebo svahy (terasy a schodiště), právě tak zachází s vodou (jezírka, fontány, kaskády v parcích), a to vše pojmá do velkoryse řešených a umělecky nenapodobitelných kompozic.

Po takovéto všeobecné charakterizující partii pak následuje chronologické zařazení slohu, jeho speciálnějších variant apod. Další části výkladu jsou věnovány jednotlivým skladebným principům podle druhu staveb, na nichž jsou uplatňovány, zákonitostem komponování větších stavebních celků, jako např. klášterů, hradů, měst a pod. V závěru kapitol vždy nacházíme seznam stavebních památek, příznačných pro daný stavební sloh se stručnými údaji o datu vzniku a jejich tvůrcích.

Těžiště Heroutovy knížky nespočívá v textu — celý výklad dává totiž jen základní představu o charakteru toho kterého slohu, upozorňuje na vývojové tendence a vzájemné ovlivňování tradičními nebo souběžnými proudy, na společenské příčiny spolupřiso-



Text Heroutovy kníhy je doprovázen náčrtky odpovídajících kostýmů. Na obrázku renesanční mužské oblečení

bíci při formování základního slohového tvarosloví. Nalezeme tu i informace místopisného rázu. Každá kapitola kníhy má čtenáři dít představu o osudech stavebního slohu, jemuž je věnována, z jakéhosi přehledného odstupu.

Textovou část doplňuje a v mnoha směrech zpřesňuje a zdetailňuje obrazová dokumentace. Je dvojího druhu. Především nás budou zajímat důkladně a metodicky zpracované kresby, jakési tabulky, kde najdeme vysvětlení o stavebních článcích toho kterého slohu, o půdorysném řešení charakteristických staveb — at už jsou to kostely, hrady, opevnění či města, — o tvarovém řešení oken, kleneb, mříží, portálů apod., o charakteru ornamentů, sloupů a ostatních stavebních doplňků. Tyto kreslené přehledy poskytnou jevištním výtvarníkům nejvíce materiálu pro jejich práci — přinejmenším pomohou zabránit omylům.

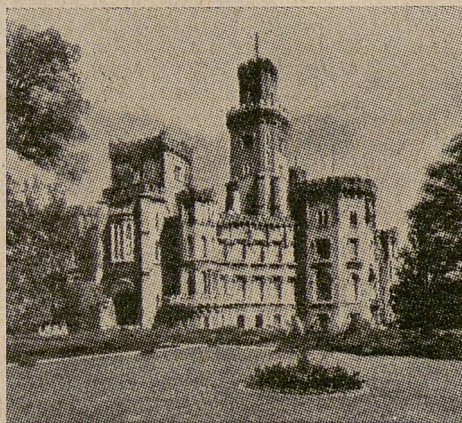
Druhým typem obrazové dokumentace Heroutovy knížky jsou fotografie stavebních památek, jež zaplňují 44 stran křídlové přílohy. Na nich vidíme praktické užití jednotlivých prvků, s nimiž nás seznámily kresby v tabulkách, a poznáme i vzájemné míšení různých slohů, způsobené do-
datečnými přestavbami, opravami apod.

Konečně najdeme v textové části ještě jeden typ ilustrací: náčrtky postav v dobových kostýmech, které nám umožní lepší orientaci v historickém materiálu a které alespoň napovídají některé souvislosti mezi dobovým kostýmem a odpovídajícím stavebním slohem.

Heroutova knížka je rozhodně cenný editorský čin, jehož hodnotu nalézáme v názornosti a přehlednosti, s jakou je dané téma zpracováno. Lze si jenom přát, aby tato knížka nezůstala osamocena, ale aby se stala východiskem k dílům, jež by nás podobným způsobem seznamovala s vývojem kostýmu, nábytku, užžitných předmětů, výtvarné výzdoby, prostě všeho, co vytvářelo a vytváří životní styl té které doby. Ideálem, ovšem sotva splnitelným v tak malém rozsahu, by byla knížka, kde by čtenář nalezl poučení o všech těchto oblastech v přímé souvislosti.

Zatím je tu alespoň Heroutova práce Staletí kolem nás. Jakkoliv už dnes na jevišti neusilujeme o dokumentárně přesné zpodobování historických reálií, nemůžeme skutečnost nikdy zcela pomíjet. I při nejdůslednější stylizaci by měla být přesná znalost materiálu nejzákladnějším výtvarnickovým východiskem. Heroutova knížka by proto rozhodně neměla ujít pozornosti divadelních souborů, které v ní naleznou mnoho cenných informací pro svou inscenační praxi.

OTAKAR BLANDA



Heroutova kniha je doplněna řadou fotografií; jedna z nich zachycuje zámek Hluboká nad Vltavou

Nad dopisy Jaroslava Průchy

Milujete jistě své jeviště stejně jako my své Národní! — To jsou poslední slova národního umělce Jaroslava Průchy, která nám vzkázal. Den před jubilejním představením k svým pětadesátinám našel si čas, aby se písemně spojil s lidovými divadelníky plzeňského předměstí v Doudlevcích. Po celý život se s nimi scházel od společných ochotnických začátků, věrně a často, jako jeden z nich. Sledoval stále jejich činnost. Recitační soubor mládeže „Poezie na předměstí“ provázel vždy do Prostějova povzbuzujícími slovy. Posledně napsal:



K cestě do Prostějova gratuluju. Přeju Vám všem krásný čas plný pohody a nových úspěchů... Držím Vám palce — budete-li myslet víc na básníky a jejich dílo než na sebe, musíte zvítězit. S chutí do práce, nechte se ničím zastrážit, zlomte vaz! At jsou vaše verše přesné a pádné jako kladiva doudleveckých kováků! Do toho, do toho!

Budou nám scházet jeho besedy, jeho povzbuzující slova, která opravdu ze života, nejen z divadla, vycházela, a do života, nejen do divadla, se vracela.

Den před jubilejním představením poslal krásnou fotografii ze Sofoklova Oidipa a psal:

Mil... moc Vám děkuju za přátelskou vzpomínku a za gratulaci k té mé nevtíhané pětadesátce. Udělali jste mi radost. Mám teď dost práce a vede se mi obstojně. Zvykl jsem si — i na choroby se zvykne. Přesete i za doudlevecké. Vyřídíte všem mé pozdravy, že jim a Vám přeju hodně zdraví pro práci a radosti na Vašem jevišti, které milujete jistě stejně jako my své Národní. Snad se mi podaří zájezd do Plzně a zase se vidět s Vámi. Žijte blaze! Děkuje

Váš Jaroslav Průcha
A už nepřijede. Ani se nesplní slova Homérské hymny z jeho blahopřejného listu s Cinybulkovou kresbou, který poslal letos všem svým přátelům k Novému roku:

Tak již, ó Dionýse, jenž révou oplýváš, zdráv buď!
Dej, at s radostí v srdci zas za rok přijíti mohu,
od toho roku pak dál tak ještě po mnohá léta.

Nesplní se. Ale v krásné vzpomínce, bude stále mezi námi.

MARIE MAINEROVÁ

Když bylo založeno Vesnické divadlo, byl Jaroslav Průcha jeden z prvních, kdo se o ně zajímal a poradil.

V únoru 1952 jsme ve třech souborech v troji rozličné režii nastudovali Molièrovu komedii Lakomec. Předsta-

vení pro pražské zájemce jsme tehdy uspořádali v Divadle komedie (dnes Semafor) v Stýblově pasáži. Ale na pozvání přišel z divadelníků mezi nás pouze „Jaroušek Průchů“, jak jsme mu tehdy říkali. Požádal jsem ho, aby nám své připomínky poslal písemně. Vyhověl a třetí den ležel na našem stole jeho dopis, v němž jsou myšlenky, které nesouvisí jen speciálně s Lakomcem, ale s jevištní tvorbou vůbec. Proto snad nebude na škodu, když jej při této příležitosti uveřejníme.

Drazí přátelé, byl jsem na Vašem představení „Lakomce“ a slíbil řed. Smažíkovi, že Vám o tom napíši. Pročetl jsem také Váš závodní časopis o pracovních postupech na této práci, o studijních přípravách i materiálech... Věnovali jste hře hodně pozornosti a je zajímavé, že Vás hlavně upoutaly kritiky o představení Národního divadla. Jsou nepřesvědčivé, nesouhlasím s nimi. Považuji Molièrův smích, stejně jako třeba smích Gogolův, za účinnější prostředek — než vážnost, kterou doporučuje kritika. Harpagon přece říká: „Všichni se mi smějí“... a považuji za správné, že se i u Vás — proti Vaší vůli — obecnost Harpagonovi smálo v monologu.

Vybrali jste si k studijním článkům jako motto citát z Čerkašova o „dělostřeleckém dostřelu“. Ano, dostřel musí mít každá scéna, věta, slovo. Nedostřelil je špatně — přestřelil také...

Je jistě správné, že teď všichni hodně přemýšlíme o své práci. Ale je nám z mnoha stran vytýkáno, že máme přemudrovaná představení, chladná a příliš uvážlivá. A je to pravda. Cít má převládat, herec nakonec na všechny rozvahy musí zapomenout. I Vaše představení trpí jednotvárností — jako tak mnohá jiná... Neříkejte, že za měsíc můžete udělat představení systémem Stanislavského, když nemáte pro to ani jiné podmínky, než časové... U Vás musí jít o celkový výtvarně laděný scénický obraz (situaci), o jádrnou, bohatě odstiněnou řeč, o široké rozvinutí citů. Harpagon je vášnivce, nesluší mu klid, on je pořád ve střehu jako hlídač pes. Však má co hlídat, co bránit, je pln podezírání a všechny scény s ním (tedy celý kus), to je jedno vzrušení.

Byl jsem v desáté řadě a nerozuměl jsem, co někteří herci mluví... Venku s tím nepořádek (a Váš prostor je poměrně malý). Lidé potřebují slyšet. Harpagonův monolog — to je proud... má zastavení jako utnutí či zacpání, a zase se prudce lije. Stanislavský říká rytmus! Však také staví výše režiséra činohry, než opery. Tam je dán rytmus skladatelem, druhý jej musí sám vytvořit! Vaše hovory o typech jsou nepřesvědčivé. Jsou dvě věci: slova a činy. Od představy k uskutečnění jevištní postavy je daleká cesta. Někdě mistrně vyloží postavu, udělá rozbor hry, ale zahrát či ztvárnit věc nedovede. Divadlo je umění. Pořád se učíme. Netvrdím. Kritizují-li něco, že to dovedu udělat líp. To posoudí zase jiní.

U Vás mne přesvědčila nejvíce Frostina, i když Vy právě tuto pokládáte za vulgární (!). Dohazovačka, to je jako porodní bába. Když ji potřebuji, neptají se po původu. Je z lidu — proto rozumí všem, bohatým i chudým a všichni rozumí jí. Trhne, kde se dá co trhnout.

Nebudu psát o ostatních. Děláte iště dobrou práci a děláte ji poctivě. Přeju Vám hodně úspěchů. A ten dopis přijměte. Jak byl mluven: jako pozdrav s přídatkem malého rozjímání.

Váš Jaroslav Průcha

O čem byl přesvědčen, uměl také svou tvorbou dokázat. Myslím, že k titulu národního umělce, pokrokového divadelníka a nesmlouvavého komunisty patří plným právem i označení: strážce naší dobré divadelní tradice.

F. SMAŽÍK



Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci uvedlo v pohostinské režii O. Krejčí československou premiéru hry Josefa Topola Konec masopustu. Foto K. Konečný

Lidé a člověk

ZAMYŠLENÍ NAD NOVOU TOPOLOVOU HROU KONEC MASOPUSTU

Po více než čtyřech letech napsal Josef Topol další svou hru, v pořadí druhou, ze současného života. Jestliže jsme po jejich dnu měli spíše pocit nedotaženého záměru, z jeho nové hry Konec masopustu nabýváme jistotu, že záměr se promítl do uceleného, neobvykle hlubokého a tvarově vybrouseného dramatu.

Topolova hra Konec masopustu se odehrává na současné české vesnici. Přestože tu nejde o úzce vymezenou „tematiku“ z vesnice, dostává se nám po mnoha letech jeho hrou (přes pokusné extempore Fr. Hrubína v Křišťálové noci) vlastně první moderní divadelní hry z našeho venkova, která opouští kritickorealistic-kou metodu nebo naturalistický popis životních faktů (silně doznívající např. ve Stehlíkových hrách z vesnice).

Ne že by Topol na nikoho nenavazoval; cítíme tu ve vnitřním ponoru do postav částečný vliv Čechovův, rovněž se tu setkáme i s prvky kritickorealistic-ky her (zvláště v zobrazení individualismu rolníka Krále), ale nadevše se klene vlastní Topolův rukopis, jeho vidění a pojetí skutečnosti v neopakovatelném dramatickém tvaru. Využívá-li Topol některých starších postupů nebo výrazových prostředků, podřizuje je nové skutečnosti, prosycené ostrým vpádem dynamičtějších městských prvků do skomírajícího venkovanství s jeho otráveným individualismem a rozrušenou tradicí. Prostředky jsou uvedeny vzhledem ke skutečnosti, kterou zobrazují, do jiných poměrů a vztahů. Topol v tomto smyslu využívá i zdánlivě idylického masopustního folklóru, který tu a tam na venkově ještě přežívá; jakoby picassovsky analyzoval právě pomocí maškar skutečnost, která pulsuje už i zde moderním rytmem doby. Topolovi jde v jeho nové hře o to, aby rehabilitoval pravdu v její mnohoznačnosti a protiklad-

nosti. Zajímá ho podstata hybných sil dialektického procesu k pravdě. Nereprodukuje jako naturalismus povrch a vnějšek, ale z faktů, často naprosto syrových, sprádá umělecký obraz života v jeho trojrozměrnosti. Topol se v Konci masopustu nemohl proto spokojit s reprodukcí každodennosti, jak to činil naturalismus nedávných let, který počítal s průměrem, jehož výsledkem je popis relativně nehybných stavů. (Viz některé naše hry s tzv. družstevní tematikou, v nichž se končilo založením družstva nebo jednotou všech družstevníků v socialistické obci.) Dramatici dávali recept na to, jak by to mělo být, ale jak to skutečně je, mohli takto stěží zobrazit. Vždyť vlastně teprve založením družstva nebo sdružením všech rolníků pod hlavičku socialistické obce nastaly vlastní krizové problémy. Kde naturalisté vytvářeli zdání o skutečnosti, kde své hry končili definitivním vyřešením, tam teprve drama začínalo. A tam také měl dramatik umělec začít ztvárňovat realitu. Není náhodné, že Topol začal psát svou hru od těchto krizových jevů, které mu poskytly látku pro drama.

Topol zobrazil skutečnost v pohybu hloubkovým proniknutím až do spodních proudů lidského jednání, ovlivňovaného prostředím, ale také člověkem samým. V jeho hře jde o neustálý zápas člověka s lidmi a lidí s člověkem, jemuž se často svět jeví jinak, než jaký ve skutečnosti je; nebo zase naopak: souhrnu lidí se jeví člověk jinak, než jaký je! Odhalování zdání o pravdě lidí i člověka, odlupávání slupek přetvářky, falše, svérávnosti, hlouposti nebo neporozumění z člověka i lidí, konečným odhozením masek z lidského citu a rozumu — to je zřejmě to nejdůležitější, co provází Topolovu hru jako hlavní motiv. Zatímco ještě v Jejich dnu rozváděl Topol charakteropis postav na úkor

jejich vztahů k dramatické situaci, v Konci masopustu dozrál k tomu, že situace a charaktery se vyvíjejí v jednotě rozporů, že maximálně na sebe vzájemně působí a rozvíjejí se v dialektickém svazku. Dramatická situace *nedovoluje* charakterům, aby se projevovaly mimo ni; jejich autonomnost nerozvrací proto stavbu (jak to bylo ještě v Jejich dnu), ale nutně posiluje koncentraci a kompozici dramatu.

Konec masopustu se odehrává během několika hodin, ale právě proto, že charaktery jsou *nuceny* pod tlakem kritické situace dříve nebo později vyslovit svou morální podstatu beze zbytku, nabýváme dojmu, že tu dramatik vyklenul pravdu o životě v typický obraz života. Vzájemně se vyvíjející dramatická situace s charaktery postav dále Topolovi umožňuje, že jeho dramatické charaktery se projevují samy za sebe a že se dramatik nemusí uchýlovat ke komentáři (který má u mnohých našich her moralistický nádech). Jeho postoj ke skutečnosti není moralistický, ale humanisticky objektivní. Soud nad skutečností není vyslovován apriori, ale vyplývá ze vzájemných střetnutí charakterů v dramatické situaci. Topol nedokazuje předem konstruovanou tezi o životě (jak to opět velmi často vidíme u mnohých her ze současnosti), ale všechno vyplývá jaksi samozřejmě *argumentací, která je dramatu vlastní*. Topol skládá argumenty faktů pro i proti, dává každému charakteru všechny šance; proto exponuje hodně do šíře (ale zároveň i do hloubky), aby se každá postava mohla *projevit*. V počátečním zkratkovitém (dokonce někdy až filmově stříhaném) dialogu otevře nám pestrou paletu povah, které pod vlivem situace kmitají a vibrují v sobě i kolem druhých, aby obhajovaly především samy sebe. Tato obhajoba vlastního jednání postav činí povahu konfliktu jeho dramatu jaksi zvnitřnělou, navenek neokázalou, ale se stupňujícím se konfliktem hry stále více narůstající v dráždivé provokující účinné drama, které se dotýká každého z nás.

Východí dramatická situace Topolovy hry je jednoduchá: rolník Král, poslední soukromě hospodařící mohyknán na jedné středočeské vesnici, má být přesvědčen, aby konečně vstoupil do družstva. Na první pohled je to situace nikterak nová, a dokonce ani ne vzrušivá. Důležitá je ovšem okolnost — nebo řada okolností — za kterých k tomu dochází. Do vesnice přišel z okresního národního výboru nový tajemník, jeden z těch decentralizovaných funkcionářů všumělů, který se chce zřejmě *nějak* rázně uvést. Autor jej exponuje očima domácích lidí s mírnou příchutí neškodné ironie, nijak se však nesnaží (jako v celé hře) o karikaturu, ale naopak o postižení lidského jádra jeho jednání. Tajemník se zajímá o vesnici, hledá byt, aby se tu usadil. (*Motiv hledání bytu a jeho chtění odkoupit vilku od vdovy (paní Pražky) po jednom pražském staviteli má svou dramatickou funkci. Tajemník se později shoďne v názorech s paní Pražkou na jejího vnuka Rafaela — jakoby od ní nekupoval jen vilku! — kterého vidí a posuzuje stejně povrchně jako paní Pražka.*) Vesnice se právě připravuje na loučení se zimou — se smrtí. (*Motiv tak častého připomínání smrti rozvádí autor důsledně. Během hry nabývá „smrt“ několika významů: smrt starého, odumírajícího — očekávání jara; smrt zdání — očekávání pravdy; smrt povrchnosti, palčivosti atd., ale zároveň to znamená i jinou smrt, smrt fyzickou, tedy smrt ve*

svém jediném významu! Při omínání smrti na různých místech hry tu je i ze stavebního hlediska hry naprosto potřebné: podporuje růst obav o život některé z postav hry.)

Vesničané připravují masopustní taškařici, a tajemník chce řešit honem honem tak choulostivou a vlekle problematickou věc s Králem! Po pravě řečeno, nikdo z domácích do toho právě dnes nemá chuť. Předseda MNV, v gruntu poctivec, ale před okresní autoritou poněkud se rozplývající člověk, nemá odvalu opřít se tajemníkovi. Podobně Cihlář, předválečný komunista, který má chytré srdce a citlivý rozum, je schopen bystrými odpověďmi poněkud zhumornit neustálé tajemníkovy dotazy o životě obce, ale zabránit řešení případu s Králem v této chvíli také nemůže. Epizodní postavy Pavlíčka a Michala — budoucí maskary s trubkou a bubnem — se zmožou jen na pasivní komentář. Útržkovitými replikami řečenými jakoby mimochodem a v nevhodnou chvíli předznamenávají kvalitu tajemníkovy rozhodnutí. (*Pavlíček Michalovi, který mlátí během vážného dialogu o Královi do bubnu: „Moc do toho řežeš!“ Michal: „Aby to neduňelo, když je to dutý.“*)

Jedna z nejtypičtějších postav, která se Topolovi podařila v Konci masopustu maximálně, je Smrták, místní holič. Expozuje ho i humorně jako sympatického a snaživého organizátora masopustu se smyslem „*jen*“ pro legraci. Ovšem za jeho smyslem pro „*srandu*“ se skrývá hlubší nedostatek Smrtáka: jeho obojetnictví, které později Cihlář, když už jde do tuhého, charakterizuje jako lumpárnu. Smrták je *typus* malého českého oportunisty, jehož jednání (přizpůsobivost; neupřímnost, jde-li o věc) má *velké* následky. Smrták rád vypadá před všemi dobře, každému vyhoví. Jeho poměr k životu je však živnostenský. Ale i on je *nucen* pod tíhou situace se *odhalit*, i když ne *přímo*, ale přes maskary a jejich úlohu ve hře.

Všední realita se od počátku hry prolíná s atraktivním divadelním prvkem — s maskami masopustu. Nejdříve je přivezou v koši, pak se postupně objevují na tvářích lidí (kromě tajemníka, který masku odmítá!). V souvislosti s východí dramatickou situací začínají mít masky jak stavebně, tak i obsahově význam hnací síly v zauzlení konfliktu a rozvoji drama-

tické krize. Všecko je zásahem tajemníka znova jaksi chaotické, neurované, což příprava na masopust ještě povyšuje a znásobuje. Všední a běžné se mění překotně ve zvláštní a neobvyklé, reálný základ začíná dýchat dvěma plícemi a nabývat třetího významu (podtextu). Mladík s povrchním vztahem k životu, jenž pracuje ve městě v továrně a nechce se vrátit na vesnici (protože za to nic nebude mít!), se nám před očima změní v docela někoho jiného — v husara s krásnými slovy, blýskavými jako jeho šavle.

Masky a lidé — zdání a pravda! Masky, které projeví lidem službu, aby byli lidmi *jednou* také už bez skutečných masek.

Smrták, který organizuje masopust, začlení do jeho tradičního průběhu „*nový obsah*“. Místo vynášení smrti, kterou každoročně dělá Králův syn Jindřich, budou pochovávat soukromý sektor. Nic netušící Jindřich, to dospělé dítě s upřímnou bezelstností a vzrušivou obrazností, se nechá nést v rakvi po vsi, zatímco dochází k přesvědčování Krále, aby si dal říct a vstoupil do družstva. Jedna z nejprůběhavějších scén Topolova dramatu je právě tato, v níž Cihlář i Smrták se setkávají s Králem pod jeho střechou; Cihlář, aby na Krále šel od lesa, Smrták, aby na oko držel s Králem — ač něco jiného už proti Královi zorganizoval v maskárním průvodu. Jako by autor shrnul do jedné scény celou složitost českých povah a jejich několikerych rysů. Krále s tvrdohlavou představou o životě, s jeho lpěním na svém (nejen na majetku, to by bylo málo, ale na své poctivé práci; a také na dětech, které by rád vedl svou cestou, ale ony se mu vzdalují) a s jeho neschopností pro koexistenci (což má rub i líc), v níž je skryta tragičnost jeho života a tragická nutnost Topolova dramatu, jež se vyjeví ve finále hry; komunistu Cihláře s porozuměním pro člověka a pohnutky jeho jednání; a Smrtáka, sympatického srandistu a zároveň falešného hráče v životě. (*Cihlář o Smrtákovi říká: „Ty jsi takovej malej český lump.“*) V této scéně, v níž syčí na tragických hrotech *humor*, se prokazuje celá tíha složitosti života, o které na jiném místě hry maskary, které nesou Jindřicha v rakvi, říkají: „*Fuj, ten je těžkej! To dělá to, že je živý. Ten život je na něm těžkej.*“ Ta-



Václav Babka (Maskara s bubnem) a Oldřich Vlček (Rafael) v Topolově hře Konec masopustu



Na snímku K. Konečného z Topolovy nové hry je M. Kahoun (Husar) a M. Riehs (Jindřich)

to maškarní scéna předchází obraz u Krále, v němž se tato *tíha* složitosti zreálnuje v konkrétních vztazích lidí. Jak těžké je porozumět si, když je každý člověk jiný!

Maškarní scény, které se pravidelně střídají s reálnými a promítají se do nich svým básnický zobecňujícím významem, čerpajíce zpětně z reálu materií pro svou existenci a opodstatnění, vrcholí Jindřich, který prohlédne faleš blýskavých slov husara, je přinesen na otcův dvůr. Král Jindřicha zpolíčkuje a ještě více se zatvrdí. Často necitlivé přesvědčování je tu ozvláštněno výraznou dramatickou metaforou. Necitlivá „sranda“ způsobila pravý opak! Jindřich, který má rád život bez nároků na odměnu a který nenávidí pokrytectví (slova), tento jediný nevinný mezi všemi, ostatními považován za blázná, umírá husarskou šavlí! A to ve chvíli, když vydrážděn neupřímností a přetvářkou, která ho obklopuje, chystal se faleš potrestat. Shodou okolností se však neutká s mladíkem-husarem, ale s Rafaelem, který si od husara jeho oblek vypůjčil. V městském chlapci Rafaelovi zobrazil autor nikterak jednoznačně sym-

patické mládí, ale *mládí* s jeho dnešními protiklady, složitostí a hledáním sama sebe v životě. Rafael, bránící se Jindřichovu napadení, je nakonec obžalován povrchně soudčím tajemníkem z vraždy. Masky pomalu mizí z obličejů, i tam, kde je neskrývala masopustní škraboška. Předseda MNV, který projeví svou lidskou odvahu, svolává celou obec a je rozhodnut zvážit vinu všech na tom, *proč* byl zabit člověk. V závěrečné scéně vyrůstá v hrdinku Králova dcera Marie, která se veřejně přiznává k lásce k Rafaelovi a tak dává i ostatním příklad ke statečnosti: podívat se skutečnosti a pravdě přímo do očí. Samaritánská Věra, která nepředala Rafaelův milostný dopis Marii, ale Rafaelově babičce, se cítí vinna okamžitě. V Smrtákovi se ozve cosi jako preventivní obrana, kterou by se rád distancoval od toho, co přerostlo ze „srandy“ v tragédii. (*Smrták: „Hochu, hochu — tady přestává sranda.“*) Král, který němě přihlížel tomu, co se stalo, je pohnut ke změně. Řešení jeho případu je nevtíravě naznačeno a míří do budoucna, které slibuje *nové a lepší* naděje v lidských vztazích.

Hra neuzavírá, ale otevírá zápas o člověka mezi lidmi. V posledním povzdechnutí maskary s trubkou („*Človče!*“), jímž končí hra, je shrnuto všechno, co se stalo a *má se stát!* Divákovi, který sledoval po celou hru podíl jednotlivých postav na vině, je výsledek veřejného morálního soudu, který svolává předseda MNV (jehož si lidé zvolili!), už zřejmý. Celá hra je jakýmsi soudním procesem, takže je nanejvýš moudré, že autor ne retarduje děj názorným předvedením veřejné soudní scény, ale že hru uzavírá. Dává tak divákovi aktivní impuls k trvalému přemýšlení o sobě i o nás všech.

Topolova hra je velká metafora. Básnický ztvárněná skutečnost je nám známá a blízká, ale přesto *nově* objevená pro svůj neotřelý a hloubavý pohled na život ze všech stran. Inspirovaná autorovou láskou k venkovu, důvěrným a citlivým vztahem k životu člověka (i k jeho řeči, která se konkretizuje ve hře v obrazném hovorovém dialogu) a jeho nesnadné a složitě cesty vpřed ve *všech* generacích, vzniklo současné drama, které patří k vítězstvím české poválečné dramatiky.

JIRÍ FLÍČEK

O SCÉNOGRAFICKÝCH TENDENCÍCH

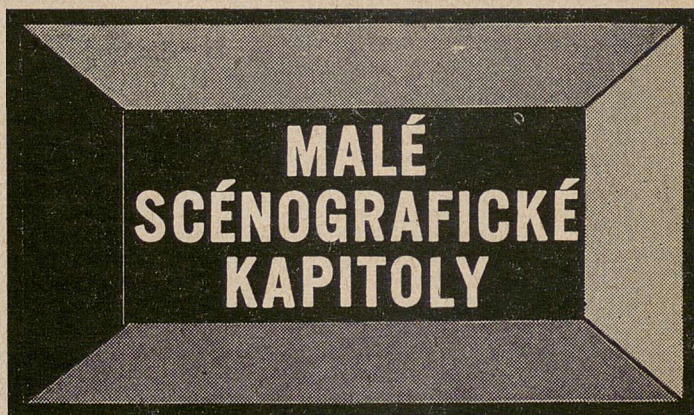
VÝVOJ MALOVANÉ DEKORACE

1

Scénografickou tendencí rozumíme způsob utváření základního scénického prostoru scénickou výpravou. Ve vývoji scénického výtvarnictví po celá období byla dávana přednost jedné výrazovým prostředkům, zatímco ostatní buď byly rozvíjeny mnohem méně, anebo vůbec ne. Souvisí to do jisté míry s obecným vývojem výtvarného umění a techniky, který má přirozeně svůj odraz i ve scénickém výtvarnictví jako kategorii užitého umění. Plyne z metody teorie scénografie, že ve snaze po rozlišení těchto základních scénografických tendencí je nazírá odděleně. Ve skutečnosti jsou odděleny pouze v teorii, v praxi pak se prolínají, při čemž některá vždy převažuje. Podle charakteru výrazových prostředků a jejich uplatnění známe tendenci malování scénické výpravy, tendenci prostorové struktury scény, tendenci světelnou a tendenci kinetickou.



Furtenbachův návrh divadelní dekorace



V této kapitole chceme věnovat pozornost první z nich, *tendenci vytváření scénické výpravy malováním dekorací*, malířským ztvárňováním scénického obrazu.

Víme už z první naší scénografické kapitoly, že již od počátku divadla v *antickém období* byla tato tendence rozvíjena. Mohli bychom mezi první doklady malovací tendence zařadit vlastně již ony malované dekorační tabule, které známe např. z divadla na ostrově Délu, i když snad byly zpočátku bez určitéjšího vztahu k samotné hře a jejímu obsahu. Ale se vši určitostí sem patří práce prvního jménem známého malíře dekorací pro Aischyla a Sofokla, jímž byl Agatharchos ze Samu, a díla všech ostatních antických malířů dekorací. I když se nedochovaly konkrétní památky toho druhu z onoho období, můžeme usuzovat na celkový charakter těchto prvních malířských dekorací. Přibývalo jich jistě od té doby, kdy se ustálil v antickém divadle zvyk blíže určovat místo děje a určitěji charakterizovat prostředí.

Záhy však zřejmě k malované dekoraci přibývá i dekorace, naznačující některé architektonické a jiné prvky v prostoru, dekorace s prostorovou strukturou. Znamená to, že některé prvky jsou vytvořeny z hmotného materiálu a je jim určeno místo v prostoru scény. V starořeckém divadle se k znázornění nejčastější dekorace paláce nebo chrámu využívá zprvu hlavně dřevěné, později snad i kamenné architektury skeny. Do oblasti malované dekorace patří však v antice i postranní otočné dekorace, tzv. periakty. Řekli jsme si již, že detaily, malířem na nich znázorněné, sloužily k charakteristice prostředí. I když tedy malovaná dekorace v našem slova smyslu v starém Řecku neexistovala, lze její zárodky spatřovat v těchto malířských projevech.

Vyšší typ malované dekorace, většinou také velmi výrazně spjatý s prostorovým architektonickým rázům výpravy, objevuje se v *divadle starého Říma*. Od 2. století př. n. l. se tam ustálilo užití malované dekorace. Malovací tendence byla vyjádřena v antickém Římě snahou po maximální věrnosti dekorace.

Malovaná dekorace chybí skoro úplně v *středověkém školním divadle církevním*, zato však v *mysterijních hrách*, zvláště se

simultánní scénou, byla v převaze malířsky pojatá dekorace. *Humanistické divadlo* se svými mansiony se malované dekoraci vyhýbalo a soustavný její rozvoj přinesla teprve až renesance se svým objevem teoretické perspektivy a jejích zákonitostí. Stalo se tak roku 1492, kdy Piero della Francesca popsal základní zákony perspektivy. Malovaná perspektiva kulís byla odvozena od perspektivy reliéfové. Jejím principem je vyjádření prostoru v ploše tím, že se jednotlivé body v prostoru, jimž odpovídají jednotlivé úběžné čáry, promítnou do hlavního neboli úběžného bodu, který leží na horizontu. Perspektivní zobrazení skutečnosti má tu vlastnost, že poskytuje velmi silnou iluzi skutečnosti.

Tohoto poznání bylo od počátku 16. století hojně využíváno v *renesančním divadle*. Známe jménem četné významné malíře dekorací z té doby a také podpisy jejich prací: Baldasare Peruzziho a Raffaela Santiho (1519: dekorace pro představení na papežském dvoře se skvělým prospektem Ferrary), Girolama Gengu z Urbina, Pellegrina da Udine z Ferrary a jeho nástupce Dossa Dossiho Mantengu z Mantovy aj. Roku 1532 malíř Giulio Romano maluje velké prospekty k jednotlivým částem divadelních představení v Mantově. K tomuto zadnímu malovanému prospektu jsou pravidelně vytvářeny malované kulisy, jež jsou řazeny do ulic buď zešikma (způsob tzv. italský) nebo frontálně (způsob tzv. německý). Tento systém průčelných malovaných kulís zavedl v roce 1618 Aleotti v Parmě; doznal rychlého rozšíření po celé Evropě. Ani zavedení principu telari, což je v podstatě systém antických periaktů, v druhé čtvrtině 17. století (Furtenbach, Sabatini) neohrozilo malovací tendenci. V letech 1633–1686 působil v pařížském divadle Hôtel de Bourgogne jevištní mistr Laurent Mahelot, který vytvořil soustavu dekorací v podobě prospektu s plochými reliéfními kulisami.

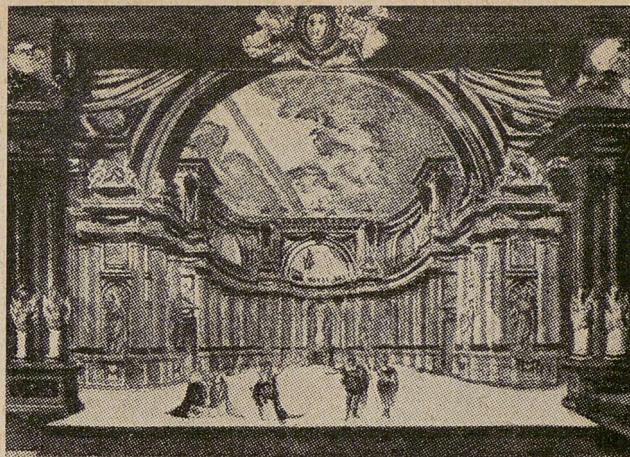
V průběhu rozvoje malované dekorace vyskytl se názor, jehož původcem je divadelní architekt Luigi Motta, že dekorace jsou pouze doplňujícím článkem. Podle něho nemají být cílem, nýbrž mají pouze naznačovat prostředí, neboť hlavní složkou scénické interpretace dramatického díla je podle něho herec. Tento na svou dobu velmi moderní názor však byl v dalším vývoji zasut přemírou zřetelů po dosažení maximální iluzivnosti malby divadelních dekorací, jak ji vypracovala *barokní scénografie*. V teoretickou soustavu byl perspektivistický ráz malované divadelní dekorace vtělen v díle divadelního architekta a scénografa, jezuitů Andrea Pozza. Svůj názor vyložil v knize o divadelní perspektivě z roku 1693. Je zastáncem italského systému kulís v sešikmeném uspořádání, tradiční jednoběžníkové perspektivy a symetrie v malbě dekorací. V té době je možno zaznamenat velký rozmach malované dekorace jednoběžníkového typu v díle tehdejších scénických výtvarníků, např. divadelního malíře Giovanni Burnacciniho a jeho syna Lodovica, který působil kolem roku 1690 ve Vídni (z jeho činnosti je známa např. výprava k Sharrově hře Zlaté jablko z roku 1668 a k baletům z roku 1680 u vídeňského dvora).

Přelom v tomto vývoji malované dekorace znamená v 17. a 18. století činnost známé rodiny Galli-Bibienů. Už Ferdinand pracoval s dvojúběžníkovou divadelní perspektivou (Winkelperspektive, maniera di veder le scene per angolo) a v plné šíři rozvinul perspektivistickou malovanou dekoraci tohoto typu jeho syn Giuseppe Galli-Bibiena, který působil u vídeňského dvora a svou činností zasahoval i k nám (návrhy dekorací pro představení na Pražském hradě Constanza e Fortezza — Vítězná čtnost z roku 1723, návrhy dekorací pro zámecké divadlo hr. Questenberka v Jaroměřicích n. Rok.). Jeho žáci Jan Wetschel a Leo Merkel vytvořili v roce 1766 celý, dodnes dochovaný dekorační fundus pro schwarzenberské zámecké divadlo v Českém Krumlově. *Klasicistní vyznívání velkého vrcholně barokního stylu divadelní malby* představuje práce vídeňského dvorního malíře divadelních dekorací Josefa Platze-
ra (1752–1810), který roku 1783 vytvořil divadelní dekorace pro tehdejší nové Nosticovo (Stavovské) divadlo v Praze a roku 1797 soubor dekorací pro zámecké divadlo v Litomyšli, dosud dochovaný. Také dílo jiného klasického divadelního architekta, Karla Fridricha Schinkela, opouští již zcela v oblasti malované dekorace vrcholně barokní iluzivnost v rámci stylových zřetelů klasicismu.

Další vývoj *do poloviny 19. století* s romantismem a zvláště pak v *druhé polovině 19. století* s převahou historismu je poznamenán v rámci reformy barokní scény i úsilím po větším realismu v malované divadelní dekoraci a úsilím o realistické zpodobení skutečnosti na scéně. Tento směr vývoje malované dekorace však ústí jednak až do otrocké archeologické věrnosti, zároveň však do naturalismu. Rozvoj výroby a techniky přinesl s sebou i snahu, aby nebylo třeba dekorace vždy znovu malovat, a proto se některé zá-
vody koncem 19. století specializovaly na výrobu typových dekoračních stavebnic. To byl nehlubší úpadek malované dekorace.

U nás pěstoval *koncem minulého a počátkem tohoto století* převážně malovanou dekoraci na scéně Národního divadla divadelní malíř Karel Štapfer a ještě Josef Wenig. Patří jí však i počátky jevištního výtvarníka Vlastislava Hoffmanna, a také svérázné projevy některých malířů, kteří pracovali i pro divadlo (Čapek, Zrzavý, Lada, Tichý aj.). Tendence malování u nás přechází v divadelní dekoraci až do současné doby (např. Josef Gabriel, František Tröster, Antonín Vorel, Zdeněk Seydl aj.).

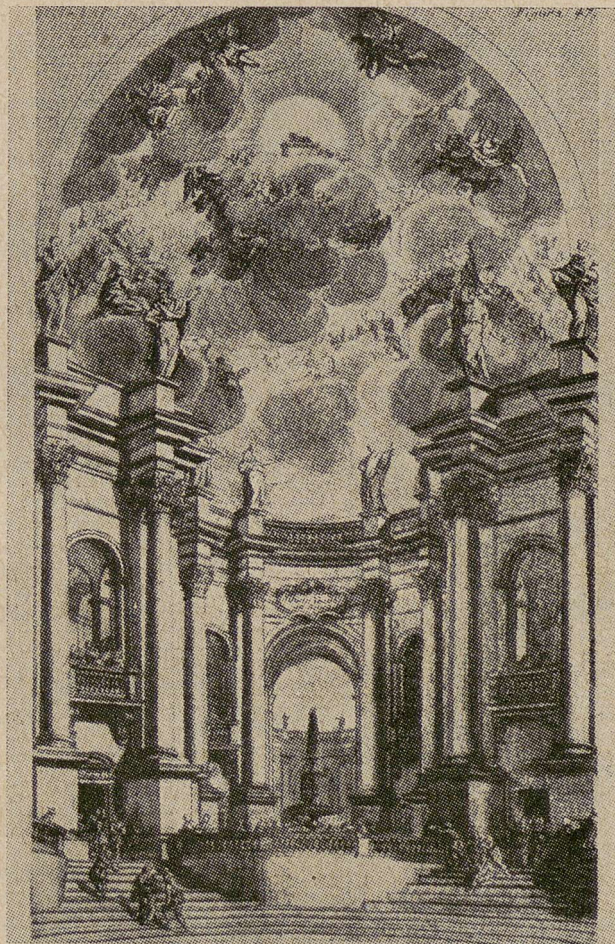
DR. ANTONÍN BARTUŠEK



Barokní dekorace z divadla ve Versailles od Vignaryho z r. 1685



Lodovico Burnaccini, výprava z Sharrovy hry Zlaté jablko



Návrh barokní divadelní dekorace z díla Andrea Pozza z roku 1708

Zdařilá přehlídka

Ve dnech 18. a 19. května byla uspořádána v miroslavském kulturním domě VI. okresní přehlídka divadelních souborů v rámci STM. Osvětový dům ve Znojmě se zhostil svého úkolu velmi dobře a na přehlídku vybral nejzdařilejší inscenace letošní divadelní sezóny Znojemska: stála ochotnická scéna při Jihomoravském divadle ve Znojmě předvedla Arbuzovovu Irkutskou historii, Schillerovo klasické drama Úklady a láska uvedl divadelní soubor OB v Mikulovicích, komedii Jana Wericha Teta z Bruselu velmi zdařile sehrál soubor TJ Slavoj v Moravském Krumlově. A tak jenom Miroslavští litují, že mezi vybranými soubory nebyli místní ochotníci, kteří jsou v poslední době ve svém náviku her značně skoupí. R. Jelínek

BLANSKO Osvětový dům v Blansku se dobře stará o divadelní ochotníky na svém okrese. Svědčí o tom zejména kursy pro vedoucí pracovníky divadelních souborů i souborů malých forem. Do kursů se mohou přihlásit i ti členové souborů, kteří by měli předpoklad stát se vedoucími nebo výchovnými pracovníky. V úvodních lekcích budou probírány všeobecné základy kulturně politické a osvětové práce, ve druhé části se pak bude probírat režie, dramaturgie, výchovně herecká práce, jevištní řeč, pohyb a konečně i hudební spolupráce. Kurs proběhne ve 49 vyučovacích hodinách a přednášet budou odborníci z Janáčkovy akademie múzických umění a členové brněnských divadel. Z. Kliment



ZK Zálesí Humpolec uvedl Kunderovu hru Majitelé klíčů; foto Minc

JIHLAVA Letos poprvé byla uspořádána v jihlavském okrese přehlídka nejlepších vesnických souborů. Byla pro ni zvolena malá obec Naděje s 220 obyvateli a s pěkným kulturním domem. První den sehrál soubor OB z Rozseče Kubánkovu veselohru Hledá se hrdina, druhý den odpoledne sehrály děti ze 4. a 5. ročníků ZDS v Dlouhé Brtnici pohádku Boženy Němcové Neohrožený Mikeš. Ochotníci z Jamného předvedli na závěr komedii H. Matušky Chvála zdravého rozumu. Koncem května proběhla přehlídka nejvýspělejších ochotnických souborů městských (jako III. okresní divadelní festival v Třešti) a v červnu byla v Dolní Cerekvi uspořádána přehlídka tří nejvýspělejších souborů dětských. Přehlídky jsou velkým podnětem pro zvýšení úrovně ochotnického divadla na okrese. jl

LUHAČOVICE Soubor RK Čs. státních lázní nastudoval hru německého autora H. Pfeiffera Dva lékaři, kterou uvedl na závěr IV. zdravotnickoosvětového festivalu. O inscenaci projevoval zájem Kulturní středisko NDR: zařa-

dilo ji do programu Týdně kultury a umění NDR, který v Luhačovicích probíhal od 23. do 30. června.



Soubor z Mikulovic předvedl na okresní přehlídce v Miroslavi Schillerovo drama Úklady a láska

SEDLČANY Divadelní soubor SVVŠ si dal na závěr sezóny velmi náročný úkol — inscenaci Arbuzovovy Irkutské historie. Režisér Prejsek šťastně obsadil některé role zkušenými ochotníky, kteří byli mladým oporou. Představení tak přineslo mnoho dobrého nejen divákům, ale i hercům, a potvrdilo účelnost spolupráce mladých se zkušenými ochotníky.

TACHOV Každoročně v květnu vrcholí na Tachovsku první část divadelní soutěže aktivity festivalem v Konstantinových Lázních. Letos ukázaly nejlepší výsledky dva soubory: OB Chodová Planá s inscenací Aškenazyho Hosta a soubor OB Tachov se hrou Miroslava Mráze Myši a hvězdy. Pestrost žánrů byla zajištěna dalším vý-



Soubor ZK Železáren P. Bezruče v Olomouci uvedl Ostrovského komedii I chytrák se spálí. Na snímku K. Konečného S. Hloužek (Prokurátor), B. Smékal [Krutickij], A. Římanová [Kleopatra]

Upozorňujeme své čtenáře, že v příštích číslech Ochotnického divadla uveřejníme materiály z krajských dnů, které proběhly ve všech krajích od 6. května do 11. června a z ústřední přehlídky STM v oboru agitáčních a estrádních skupin, která se uskutečnila v Ústí nad Labem od 20. do 23. června.

Redakce

běrem — Její pastorkyňa G. Preissové, Matušková Chvála zdravého rozumu a Thomasova detektivní komedie Past. Soubory hrající na festivalu našly i své patrony, což znamená hezký kousek pochopení veřejnosti pro práci divadelních kolektivů. M. Ruzhová

Mirandolina v Libině

Úmysl ukázat dnešnímu obecnstvu, jak žila a jak se bavila šlechta před 200 lety, je sice chválný, ale jako zdůvodnění dramaturgického výběru Goldoniho Mirandoliny nedostačující. Ochotníci z Libiny investovali do inscenace mnoho pílě, práce, přemýšlení a mnoho hodin svého volna, aniž by byli docílili efektu úměrného jejich poctivé námaze. Výsledný dojem byl barevný obraz na pěkné, moderní scéně výtvarníka SOD v Šumperku Slováčka, dokumentující podivnou morálku společnosti za „starých dobrých časů“. Inscenace však nedovedla vystihnout satirický pohled, kterým chtěl italský autor zesměšnit nadutost feudální třídy. P. Lenda



Hru M. Gaspárové Hamlet nemá pravdu nastudoval soubor ZK Chemických závodů v Litvínově





DIVADELNÍ FOTO GRAFIE KARLA DRBOHLAVA

Fotografické dokumenty z třicátých let zachycují portréty a scény, ale chybí jim atmosféra inscenace. Fotograf v té době přicházel do divadla jako host vyfotografovat scénu, herci se jezdili fotografovat v masce a kostýmu do ateliéru. Divadlo i fotograf žili na sobě nezávisle, a tak vznikaly fotografie bez potřebných vztahů.

Divadelní fotografie však musí zachycovat atmosféru představení. Na to není žádný recept; vlastní zpracování je právě poznamenáno záměrem každého fotografa, nese charakter jeho rukopisu. Znalost všech faktorů, z nichž vyrůstá inscenace, napomáhá k přesnějšímu výběru akcí i způsobu fotografického vyjádření. Divadelní fotograf má danu in-

scenaci a v ruce fotoaparát. Záleží na jeho vlastním pojetí, záměru, názoru, a v neposlední řadě i na řemeslné znalosti, zda dokáže vytvořit fotografii těsně spjatou s inscenací — a s ní neopakovatelnou.

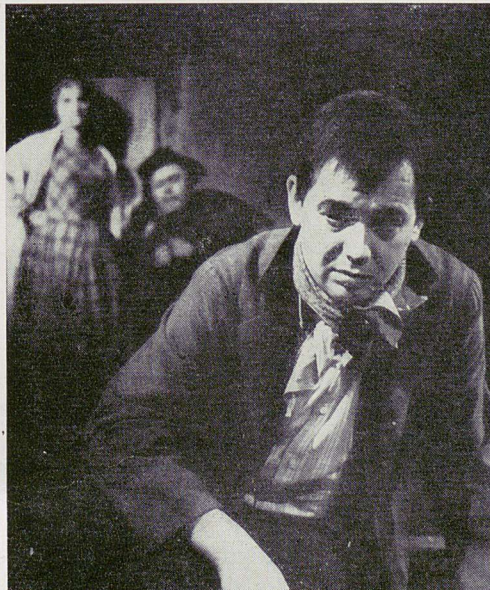
K. Drbohlav

Nahoře: Pohled do očí [Realistické divadlo]

Neapol, město miliónů [Komorní divadlo]

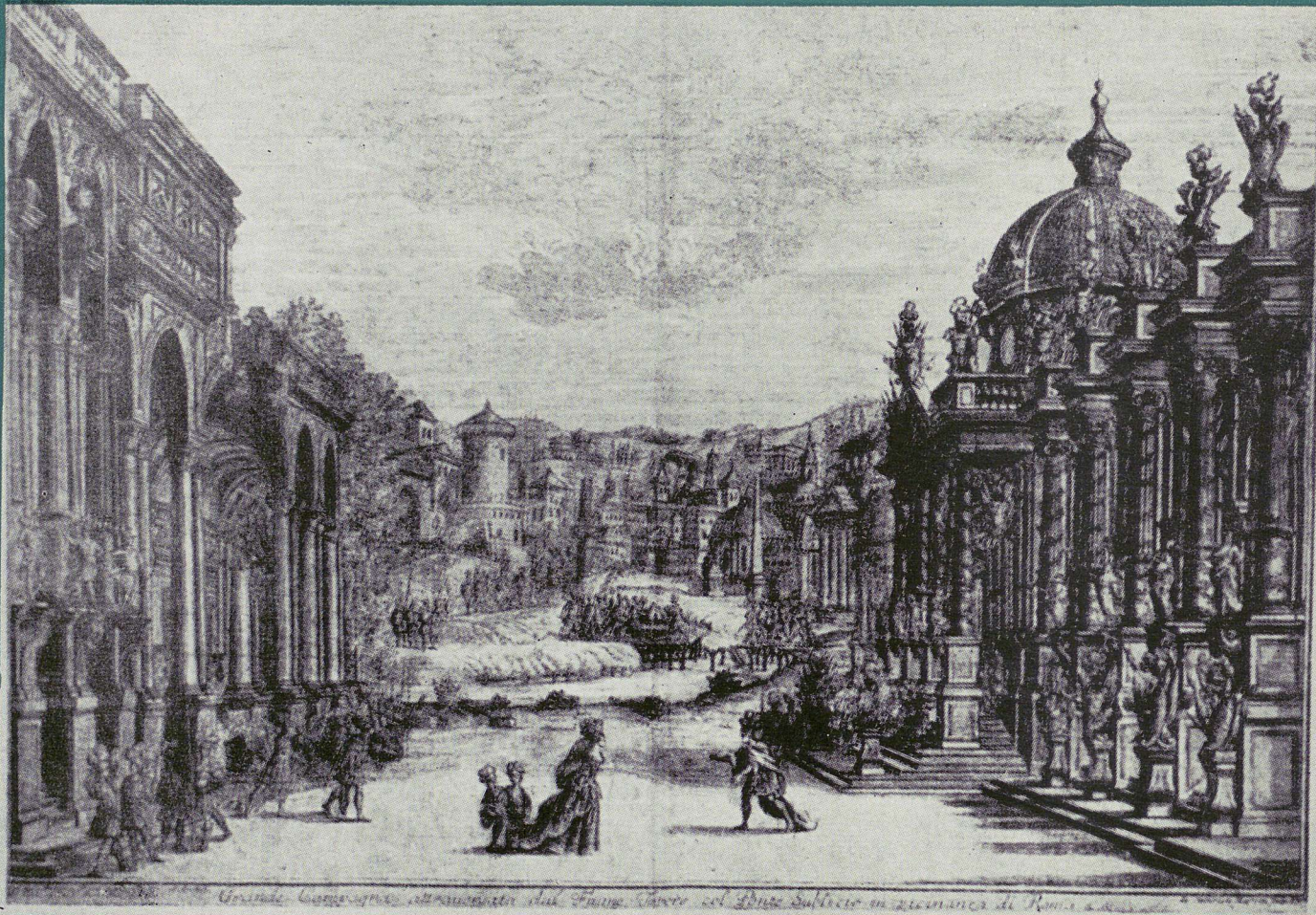


Na dně [Realistické divadlo]



Neapol, město miliónů





Nahoře barokní dekorace Giuseppe Galli-Bibiena k Fuxově opeře Vítězná ctnost, provedené na Pražském hradě r. 1723, vlevo návrh divadelní dekorace Josefa Platzera — venkovská světnice, vlevo dole návrh dekorace Josefa Čapka ke hře bratří Čapků Ze života hmyzu, vpravo dole návrh divadelní výpravy Josefa Gabriela z r. 1956 k Rostandově hře Cyrano z Bergeracu

