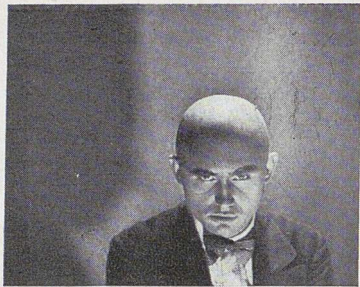




Ochotnické divadlo

ROČNÍK IX 1963
ČÍSLO 2



Na obálce dnešního čísla J. Dienstbier z žižkovské Malé scény v roli Kouzelníka z Radokovy pohádky Podivné příběhy pana Pimpipána. Foto Olmer

Z OBSAHU

Jan Císař: Začátek dneška . . .	25
Jiří Valenta: Haló, zde jaro . . .	27
Jan Votruba: Setkání na Dunaji	29
Lubomír Štula: Nebezpečí profesionalizace . . .	32
František Batka: Jak přednášet o herecké tvorbě . . .	32
Josef Šrámek: Zpěv na jevišti a pódiu . . .	35
Aleš Němeček: K problémům soudobé ochotnické scénografie . . .	38
Libuše Velenská: Zkušenosti z práce na Brechtově hře . .	39
Pavel Grym: Pohádková země Zimní pohádky . . .	41
Otakar Blanda: Máte rádi blázy? . . .	42
Obyčejný soubor . . .	44
Malé scénografické kapitoly II	46
Z ochotnického života . . .	48

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 2, únor 1963
— Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral — Redakční kruh: Jiří Valenta (předseda), Cyril Bláha, Bohuš Círnus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, dr. Miloslav Jurák, dr. Zdeněk Kokta, Ladislav Lhota, Vladimír Semrád, Valeria Sochorovská, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová — Grafická úprava: Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054, 220957 — Tiskne Knih-tisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, předplatné přijímá každý poštovní úřad a doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje Poštovní novinový úřad, vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně — Cena jednotlivého výtisku Kčs 3 — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem prosince; vyšlo 7. února 1963
F-07*30034

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963

NAŠE KNIHA

Výbor z projevů a článků národního umělce E. F. Buriana, nazvaný Divadlo za našich dnů, je jedním z nemnohých svazků edice Otázky a názory, věnovaných divadlu. Ale to není zdaleka jediný důvod, proč tuto knížku s takovou radostí vítáme. Burianovo teoretické dílo, v němž je rozhodně nemálo živých podnětů, dlouho zůstávalo většinou milovníků divadla neznámé — neboť bylo příliš rozptýleno po časopisech, drobných brožurách a protokolech projevů. Výbor Jana Kopeckého, sice útlý napohled, vybírá z nepřehledného Burianova odkazu opravdu to, co v něm je nejcennější a nejaktuálnější. A navíc: ukazuje, že Burianovo divadelní myšlení se vyvíjelo plynule, že bylo vedeno přísným jednotlivým řádem, třebaže mnohdy se v běžném denním životě zdálo plně rozporů a nenaadých zvrátů. Ano, E. F. Burian nejednou podroboval celou svou minulou praxi přísné sebekritice, a nejednou znovu a znovu začínal jakoby od začátku. Proto ty pochyby o cílevědomosti jeho práce, které nás napadaly zejména na sklonku jeho života, když jsme sledovali jeho zoufalý zápas o současné drama. Dnes si uvědomujeme, že i toto byl výraz jeho revolučních snah, že dobře vycítil, co potřebuje současné jeviště a současný divák. Vedl ten boj sám, neměl téměř nikoho, kdo by podpořil jeho poněkud marnotratné rozptylování síly. Snad mu můžeme vytýkat, že zůstal sám, že nedovedl uvidět kolem sebe osobnosti, jež by byly s to jeho snahy pomáhat uskutečnit, ale nikdy v žádném jeho tvůrčím období — mu nemůžeme vytknout, že neviděl jasně cíl, jehož je třeba dosáhnout, aby umění, bylo skutečným uměním, aby pomáhalo životu.

Jan Kopecký soustřeďuje ve svém výboru stati z různého časového období. Nejstarší jsou datovány rokem 1936, nejmladší rokem 1959. Tak nás Kopeckého výbor přesvědčuje, že nové Burianovy požadavky jsou přímým pokračováním jeho divadelního programu, který kdysi zahájil hrou, jež jakoby předznamenávala už svým názvem — „Život za našich dnů“ — základní patos celého Burianova životního díla.

Burianovo teoretické myšlení vycházelo z podrobné analýzy situace společenského bytí a vědomí, na kterou bezprostředně navazoval teoreticko-praktický závěr, vlastně už dramaturgicko-režijní koncepce divadla.

Takto vznikl každý jeho program či manifest. Je to přirozený důsledek Burianova chápání lidovosti umění. Burian odmítal tvrzení, že umělec tvoří pro lid, viděl v této formulaci nebezpečí, že takto chápání umění sklouzne na dávno přeorané pole, že ve jménu služby lidu bude umělec tvořit něco, co se podbízí předsudkům obecného vkusu, že bude jen obmalovávat a obdivadelňovat to, co už bylo dávno probojováno. Burian hlásal, že skutečný umělec tvoří z lidu, totiž že je umělcem-bojovníkem, dědicem nejlepších hodnot lidové kultury, jenž pod prapory těchto

hodnot obdělává půdu dosud neurodnou věčně hledaje nové a nové prostředky, nové a nové myšlenky, nové a nové překážky, jež je třeba ztéci, aby divadlo splnilo svůj nejpřímější společenský úkol: vzdělávat a vést masu k uskutečnění kulturní revoluce.

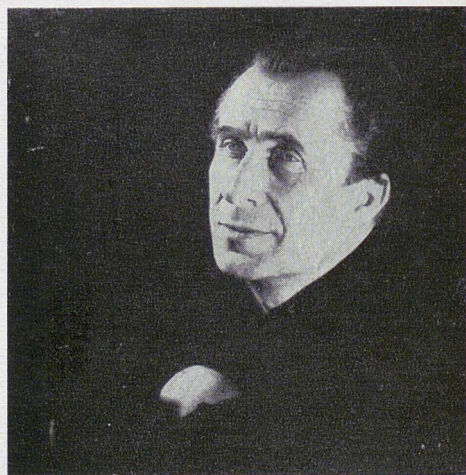
Kopeckého výbor z myšlenek E. F. Buriana není velký rozsahem, ale je velký tím, že objevuje v Burianově životním díle ty rysy, jež z divadelníka, spisovatele, básníka a hudebníka dělají právě takového upraved lidového umělce-bojovníka.

—ob—

ZA JAROSLAVEM JANOVSKÝM

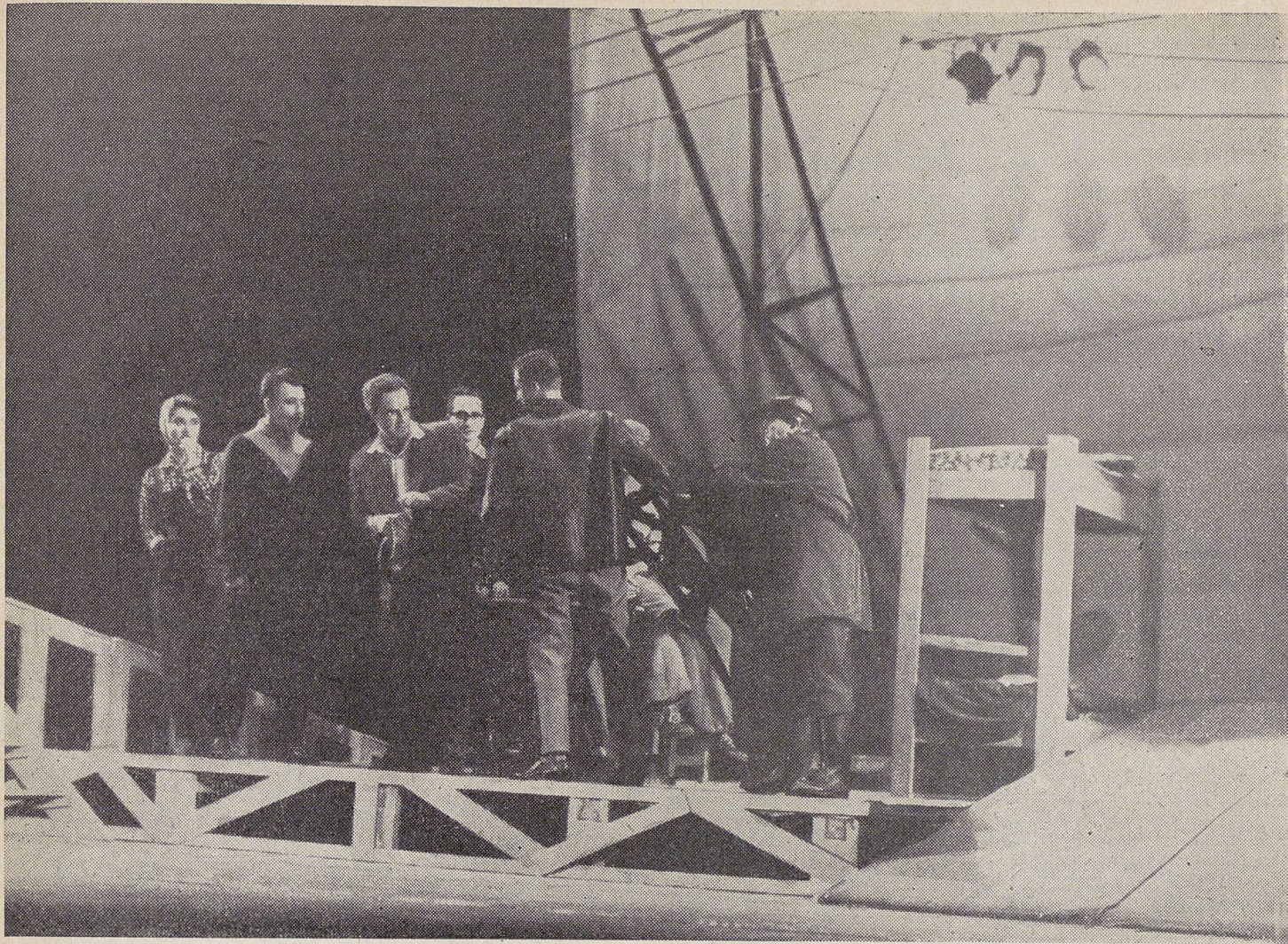
„...A cítil jsem, že naše ochotnické divadelnictví je ve svém jádru obrovsky náramná věc, při které vůbec nejde o to, že ten hraje líp a onen hůř nebo že někdo někdy nedává správný přízvuk na předložku. I při tom lze dovršovat kulturní revoluci...“ To jsou slova z článku, jímž v loňském Ochotnickém divadle referoval o představení vesnického souboru ze Mšena. Protože jsem s ním často hovořil o smyslu současné ochotnické práce, vím, že to nejsou slova náhodná ani diplomatická, je to pevné přesvědčení a výraz opravdového, upřímného vztahu, který měl k našemu ochotnickému divadlu. Přesvědčili se o něm třeba ochotníci humpolečtí, k nimž často zajížděl, radničtí, kteří asi ještě nezapomněli na jednu noc, plnou rozhovoru s ním... Jezdil na Hronovy, na naše schůze, aktivity, představení. Byl členem teoretické sekce Ústředního poradního sboru pro divadlo. Pokládal si za čest, že je autorem, hraným ochotníky. S nesmírnou radostí se dovídal o každé ochotnické inscenaci „Cigarety“, kterou zveřejnil v Ochotnickém divadle, nebo o inscenaci své hry nejmilejší, Hledače světla. Kulturní časopisy vzpomněly Janovského — rozhlasové pracovníka, dramaturga, prozaika, dramatika... Vzpomeňme Janovského — nekompromisního přítele našeho ochotnického hnutí.

J. Beneš



Co je nám známo vcelku o poválečném člověku a jeho útrapách? Nic. Víme sice o něm, jakou má politickou orientaci, známe snad jeho názory o ekonomickém rozdělení světa, potom známe mnoho a mnoho hesel navěšených na člověka, ale o člověku, o jeho životě, o tom, v co se vlastně po dobu poslední hrozné války vyvinul, to nevíme... Co umělce dnešního typu, totiž umělce uvědomělého, může zajímat, je jenom člověk, který prožívá společenské převraty, který trpí pod válečnými katastrofami a který prochází vývojem stálého, jasnějšího a jasnějšího uvědomování. Proto náš repertoár bude zaměřen k problémům, které se budou týkat niterného života člověka, jeho tragických zápasů o lidskou svěbytnost, jeho konfliktů v pracovní pospolitosti a jeho práv na život...

E. F. BURIAN



Divadelní kroužek ZK Závodů G. Klimenta v Třebíči-Borovině uvádí v režii J. Gerži Arbuzovovu Irkutskou historii

TENHLE ČLÁNEK by mohl mít dva počátky. První by byl čistě osobní: Před deseti lety jsem se poprvé na divadelní fakultě seznamoval se systémem K. S. Stanislavského. Pak jsem sešit s poznámkami odložil a v rámci „boje proti zvlgarizovanému“ Stanislavskému jsem na všechno zapomněl. Nedávno jsem se chtěl dovědět něco více o herectví.

Začal jsem čist Stanislavského.

Druhý začátek by byl asi takový: Před čtyřmi lety jsem se děl na dvoře jedné školy v Avignonu a poslouchal Vilarovy odpovědi na otázky z pléna. Někdo se ho zeptal na jeho názory na moderní divadlo.

Začal od Stanislavského.

Ať se přemýšlí o divadle vážně jakkoliv a kterýmkoliv směrem, jednou se v těch úvahách musí objevit jméno Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

Neboť tam začíná to, co Alfred Radok nazval jedním svým článkem *Divadelní novověk*.

Tam začíná dnešek.

ZAČÁTEK DNEŠKA

tickou divadelní kulturu ve vyšší kvalitativní podobě a daleko účinněji, než se stalo. Získali jsme znamenitého pomocníka, jenže jsme ho zbavili tolika sil, že nám zdaleka nedal všechno, co mohl.

Dala by se shledat pro tento fakt řada příčin. Mnohé z nich už konečně známe a veřejně či neveřejně se o nich mluví. Spokojme se pro naše účely s jednou jedinou:

Systém Stanislavského vznikl v určité fázi vývoje celého divadelního umění. Byl ovlivněn mnoha skutečnostmi z divadelního světa i skutečnostmi mimouměleckými. Shrnoval výsledky předcházejících let, ale především — otevíral zcela novou etapu se zcela novou kvalitou. Etapu, která se neodehrála v jednom roce ani v jednom desetiletí, ale procházela v dlouhých letech řadou podivuhodných proměn a peripetií. Měla řadu znaků, podob, poloh a jeden rys základní: jednotlivé prvky jevištního umění se začaly osamostatňovat, vypracovávat si svou estetiku, aby byly schopny poznat stále složitější realitu a také takto složitě znovu vytvořit svou uměleckou realitu.

Je zákonité, že v tomto procesu vzniku kontrapunktického divadelního umění se právě prací Stanislavského nejprve vytváří systém herecké práce. Neboť bez herce se divadlo dělat nedá. Tady je počátek onoho velkého vývoje divadelního umění, který objevil ohromné možnosti jeviště, možnosti každého divadelního prvku.

Z tohoto hlediska je zapotřebí dnes především chápat systém Stanislavského. Není možné mechanicky opakovat, přezýkovat. Je nutná přesná analýza — analýza praxí i teorií — která ukáže postavení herce v složitém komplexu dnešního představení. A zároveň tak stanoví a stvrdí dnešní chápání Stanislavského principů herecké práce. Chápání, jež musí být nutně jiné, neboť by mělo a musí být obohaceno o znalost onoho vývoje, který přišel po Stanislavském a který Stanislavským

Nechci psát oslavný paján. Těch jsme zažili svého času až dost. Skloňovali jsme jméno Stanislavského ve všech pádech. Psaly se dlouhé úvahy, které většinou donekonečna opakovaly to, co už bylo mnohokrát řečeno. Objevovaly se dokonce tendence podezírat z nepřátelství k socialismu každého, kdo slavně a veřejně nepřisahal na Stanislavského. Ze Stanislavského se stala modla, fetiš, kult. Vznikl celý klan vykladačů Stanislavského. Střežili „čistotu“ učení svého mistra a nezpозorovali ani, že je tak mumifikovali a zneživotnili, že touto mrtvolností začalo odrazovat.

V tom bylo celé neštěstí; chtěl bych dokonce napsat tragédie. Nikoliv tragédie systému Stanislavského. Ten v sobě obsahuje tolik životnosti, že bude žít navzdory svým vykladačům.

Bylo to neštěstí — či tragédie — našeho divadla, které si zahradilo cestu k jedné ze složek, jež mu mohla — při intenzivním a nedogmatickém chápání — pomoci stvořit socialis-

začal. A samozřejmě také o naše dnešní cíle a zkušenosti.

Nejde tedy o nic jiného než o to, vidět Stanislavského systém v historických souvislostech, v jeho proměnách vyvolávaných proměňujícími se podmínkami společnosti i divadla.

Jde o to chápat systém Stanislavského skutečně jako začátek.

jako začátek jistého vývoje i jako začátek vlastní práce.

Nejvlastnější uměleckou organizací dramatu je syžet. Samozřejmě nejen dramatu, ale i románu, povídky, filmu. V každém z těchto žánrů má syžet své specifické znaky. V dramatu je to mimo jiné to, že musí v sobě nést zárodky silného konfliktu; dramatické situace, která umožní střetnutí. Přitom má ovšem syžet vsude jeden společný rys: dává předpoklady k tomu, aby mohl vzniknout charakter, aby se lidé mohli projevit, aby mohli navázat vztahy k sobě i ke světu.

Syžet je základnou, na níž vzniká v jistých uměleckých žánrech umělecké dílo. Uvnitř této základny jsou spletné a nekonečné jemné vztahy lidí.

V nejelementárnějších partiích Stanislavského systému se mluví o tom, že každá postava musí mít přesné vztahy k postavám jiným.

Začínám úmyslně odtud, neboť v tomto zdůraznění důležitosti vztahů je obsažen jeden z nejzávažnějších momentů, zajišťujících Stanislavského systému neustálou schopnost regenerovat, být na výši požadavků doby.

My jsme si tento princip vztahů, či spíše jeho pojetí, poněkud zjednodušili. Zhruba řečeno: vykládali jsme si jej tak, že charakter, postava musí mít v jistých okolnostech přesný vztah k postavě či postavám ostatním. Vypadalo to asi tak, že nejprve jsme promysleli a vytvořili charakter, jeho jednotlivé vlastnosti, a pak jsme zkoumali, jak se postava — se vším tím, co jsme jí předem dali — chová v těch a v těch podmínkách.

Netvrdím, že by k podobné práci nebyli ve Stanislavském předpoklady. Koneckonců: Stanislavskij začíná svou divadelní dráhu v době, kdy vzniká v hereckém umění onen kvalitativní zvrat nazývaný přetěsněním. Herec tehdy svůj vnějšek i vnitřek podrobuje bezpodmínečně hrané postavě, mizí za ní a v ní. Tehdy poprvé v hereckém umění nastupuje umění vnější i vnitřní charakteristiky detailem, objevují se prostředky, které umožňují vyjádřit nejlhubsí city a myšlenky nově vzniklého — a hercem realizovaného — charakteru. Rodí se tu umění charakteristiky, umění charakteru — a je jasné, že mnoho z této praxe muselo ovlivnit Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

Zkusme však tento postup obrátit, začít z druhé strany — od vztahů.

Nepůjde o nic jiného, než že budeme požadovat, aby herec nepřicházel do situace s předem připraveným charakterem, ale aby v jednotlivých situacích si tento charakter teprve ozřejmoval, uvedomoval.

Může se zdát, že je to v podstatě bezvýznamná věc, nepatrná změna. Ale není tomu tak — jak konečně dokáže poukaz na praxi. Každý, kdo měl co dělat s divadlem, ví, že existuje řada charakterů, které se hrají samy. Jsou to takové postavy, které svým společenským postavením mají už natolik dané individuální rysy, jisté vnější znaky, že při předvedení těchto znaků je každému jasné, o koho a o co jde. Abychom zůstali u příkladu nejbánálnějšího: dostane-li podprůměrná nebo i průměrná herečka za úkol zahrát lehkou holku, použije okamžitě vyzkoušených prostředků, které začínají houpáním v bocích a končí někde u vulgárně protahovaných koncovek vět. Je to lehká holka, o tom není sporu, ale strižena přesně podle šablony, podle předem připravené a věky a zkušeností osvědčené mýry.

Někde se tato „také kreace“ snese. Co ovšem dělat v takovém případě, kdy nejde o to, že je to lehká holka, nebo alespoň o to nejde v první řadě. Kdy jde o něco zcela jiného: o vývoj toho člověka, o jeho vnitřní stav. A na jevišti je právě jen prototyp lehké holky — a nic víc. Pak nezbyvá než začít právě od vztahů, od oněch konkrétních projevů člověka v určité situaci, od hledání přesného proč a jak v každém okamžiku, v každé chvíli.

Neboli: člověk se tu už neprojevuje obecně, ale jedinečně a neopakovatelně, protože v jedinečném a neopakovatelných okamžicích. A dále: člověk se už neprojevuje jenom v nejhrubších obrysech jako společenská jednotka, ale v každém momentu ukazuje svůj vztah ke světu, hodnotí svět a tím hodnotí i sebe. A konečně: herec nehraje charakter o sobě, hraje člověka ve společnosti.

Měli jsme nedávno diskuse o tom, zda mluvit hlasitě či potichu je znakem či není znakem moderního herectví. Myslím, že jádro věci je někde tady — v tom, že herec hraje vztah k okolí. Že sděluje přesně a věcně, co si jeho postava myslí o životě, který jí obklopuje, co k němu cítí. Ovšemže je na

sta cest a možností, jak tohle uskutečnit. Ovšemže se proto budou herci od sebe stylově lišit. A nejen stylově, i celým svým názorem na způsob herecké práce.

Ale v základě zůstane vždy neúprosný požadavek, aby herec ukázal svůj vztah k věci — své pojetí, svou koncepci. Neboť herec ilustrátor, herec napodobitel už nestačí. Tak jako každý umělec musí i on skutečně poznávat a tím znovutvořit. Tímto požadavkem začíná herecký novověk.

A na jeho počátku je Stanislavskij se svou — zdánlivě tak primitivní koncepcí vztahů.

Fyzická jednání. Zase jeden z nejelementárnějších prvků systému Stanislavského. Natropilo se kolem tohoto termínu více než dost povyku. A taky zmatků. Pak pomalu zapadal, až zapadl — a dnes se o něm mnoho, či vůbec, nemluví.

Škoda.

Nemíním se vracet do dob, kdy se tak dlouho fyzicky jednalo, až na hraní divadla nezbyl čas. Ten povzdech škoda je motivován po výtce praxí na mnoha našich jevištích — ať už amatérských či profesionálních. Mám tu na mysli praxi konkrétnosti hereckého projevu.

Každá učebnice estetiky — ať už vychází z jakýchkoliv pozic — praví, že umělecký projev je jedinečný, neopakovatelný. Každá učebnice psychologie praví, že vnější projevy jedinců jsou neopakovatelné a různé.

Dvě naprosto evidentní pravdy. Jenom na našich jevištích jsou často zneuznávány a popírány.

Dala by se už sestavit jakási tabulka běžných reakcí na nejběžnější situace, jak je mnozí herci hrají. Slo by o jevištní znázornění strachu, úleku, radosti, atd., atd. Není to ovšem po každé stejné. Podle zkušenosti a temperamentu si různí herci přidávají různé nuance. Ale základ bývá bohužel často stejný. Jenom někteří — ti dobří — to hrají jinak: nově, po svém, dělají velké umění. A ti fyzicky jednají.

Neboť co vlastně žádá Stanislavskij? Nic více a nic méně, než aby herec pro každou svou vnitřní pohnutku a vnitřní stav našel přesné vnější, fyzické vyjádření.

Jak je to jednoduché. Když se lekám, tak tedy vytřeštím oči, natáhnu ruce, vyjeknu, skřím se, uskočím. Možnosti jsou všelike. Jenže právě při vši své mnohostrannosti jsou pořád příliš obecné, je to stále úlek jako takový, úlek, který nic neříká o tom, kdo se lekl. Stanislavský chce víc: chce, aby se herec bál jako konkrétní a neopakovatelná postava v konkrétní a neopakovatelné situaci. Chce, aby si ze sta možností herec vybral právě jen tu jedinou, která bude pro diváka znamenat nejen úlek, ale zároveň mu také řekne něco o postavě. Chce, aby byl herec konkrétní.

Konkrétní je krásné slovo, které se dá používat mnohým způsobem. I v umění. Ale právě tam bude mít vždy především jeden význam. Bude znamenat nenapodobitelný, neotřelý pohled na svět, podávaný v nenapodobitelném, neotřelém tvaru — to je nenapodobitelnou, neotřelou uměleckou skutečnost.

K tomuhle vede Stanislavskij svým fyzickým jednáním.

Mnohokrát se řeklo, že metoda Stanislavského není recept jak dělat divadlo jako herec, nebo jak sériově vyrábět herce. Všichni měli dobrý úmysl nepoužívat takto Stanislavského učení — a přece je mnozí právě takto používali. Odvažovali je na dávky jednou provždy přesně a neměnitelně určené, rozmělovali do kapek jednou provždy stanovených.

Proměnili Stanislavského v suchou literu jakéhosi hereckého zákona. A zatím to byla kniha plná podnětů, jejíž síla není v tom, že ji budu mechanicky aplikovat, ale že o ní budu přemýšlet jako o moudré úvaze praktika o teoretických otázkách — v rovině praktické i teoretické.

Úmyslně jsem si zvolil dva principy, které v systému Stanislavského stojí na počátku, abych právě na nich ukázal, kolik cenných myšlenek mohou poskytnout dnešnímu divadlu. Znamená to ovšem vyjít z onoho bludného kruhu úzkého chápání: Stanislavskij jako příručka pro herce — a zkoumat a přemýšlet všechno v souvislostech neskonale širších.

Je to problematika obsáhlá, která má svá úskalí, své zátočiny, svá nebezpečí — i své mělčiny. Jako celek je to však problematika, která proniká zasvěceně a citlivě k samotným kořenům herecké tvorby.

Dovolte mi ještě na závěr citovat Alfreda Radoka: *Ovlivněn vlastními životními zážitky, dále dramaturgií, která začíná kdesi u A. P. Čechova, a seznámen s představeními svých předchůdců, došel sám v sobě ke Stanislavskému. Mohu takto jako režisér mluvit o svém vlastním vývoji. (Divadlo 1962, č. 9)*

Není toto režisérovo vyznání jasným důkazem toho, jak patří Stanislavskij dnešku?

Jak tvoří součást živé tkáně našeho divadla? Jak je začátkem, současností i budoucností? Jednou z velkých možností?

JAN ČISAŘ

HALO

ZDE JARO...

Nebude to dlouho trvat a ohlásí se nám jaro. A s jarem série divadelních přehlídek a festivalů. Je to celkem přirozené, že právě v tomto časovém období skládáme veřejnosti účty z toho, co se dělo v našich zkušebnách a na našich ochotnických jevištích za celou sezónu. Ale i sami můžeme v této době nejlépe rozvážit, co jsme přinesli v nejaktivnějším podzimním a zimním období členům souborů pro další občanský a umělecký růst, co jsme představení dali divákům. Zkrátka — je to výhodné období pro bilancování ochotnické práce, pro rozvahy kudy a jak dál.

JAK DÁL?

Na tuto otázku jsme hledali odpověď v delším časovém období. Pamatuje se? Celostátní přehlídky vesnických divadelních souborů málem před třemi lety nám nasadily toho brouka do hlavy. Jak dál? Tak jsme se ptali, když nás úroveň mnoha představení neuspokojila. A poctivě jsme hledali další cestu ochotnického divadla v nových podmínkách. Začali jsme častěji diskutovat o poslání ochotnického divadla, vyměňovali jsme si názory na metody práce v souborech, náš slovník se přeplnil termíny „vnitřní život souboru“, „kroužky“, „stálé ochotnické scény“, „studia“ atd., hledali jsme příklady, jak kde řeší živé problémy ochotnického hnutí, zároveň jsme sváděli boj o důslednou pracovní koncepci přehlídek a jiráskových Hronovů zvláště. Také na stránkách novin a časopisů bylo živo: Rudé právo, Tvorba, hradecká Pochodeň, ale především Ochotnické divadlo a Osvětová práce v řadě článků ujasňovaly, v čem je tedy současně poslání ochotnického divadelnictví, kudy vede jeho další cesta. Řada pracovníků ÚD LUT a jeho poradního sboru vysvětlovala na aktivech a při setkáních v souborech náměty, které byly zveřejněny jako diskusní materiál pro aktivní poradní sborů na 32. Jiráskově Hronovu. O aktuálních problémech dalšího rozvoje ochotnického divadelnictví několikrát jednala i ústřední komise lidové umělecké tvořivosti při ministerstvu školství a kultury.

ALE CO NAPLAT... Jednání jsou jen jednání, články jsou jen články a diskuse jen diskuse. O dalším rozvoji ochotnického divadelnictví rozhoduje především činnost našich souborů, její obsah,

V pražském divadle Máj měla premiéru pohádková hra J. Makaria Tři bílé šipy. V režii J. Traxlera vzniklo úspěšné představení, z něhož jsou snímky K. Minze



zaměření, dopad té mravenčí dobrovolné práce na jednotlivé členy souborů a na statisíce diváků.

CO TEDY UDEĚLAT:

Podrobně v souborech sledovat náměty diskutované a rozvažované v člancích, materiálech a statích, vybírat podněty vhodné pro náš soubor, naši obec a realizovat je. Kéž by tedy pořádkumilovný předseda okresního poradního sboru pro divadlo nebo metodik sáhl v této chvíli po svázaných ročnících časopisu Ochotnické divadlo, po všech číslech bulletinu



ÚD LUT „Na pomoc poradním sborům pro divadlo“, po výstřižcích z časopisů a novin, a vzali je na pomoc při přípravě jarního období, v kterém máme dát nové svědectví o úrovni a zaměření práce ochotnických souborů a jejich problémech.

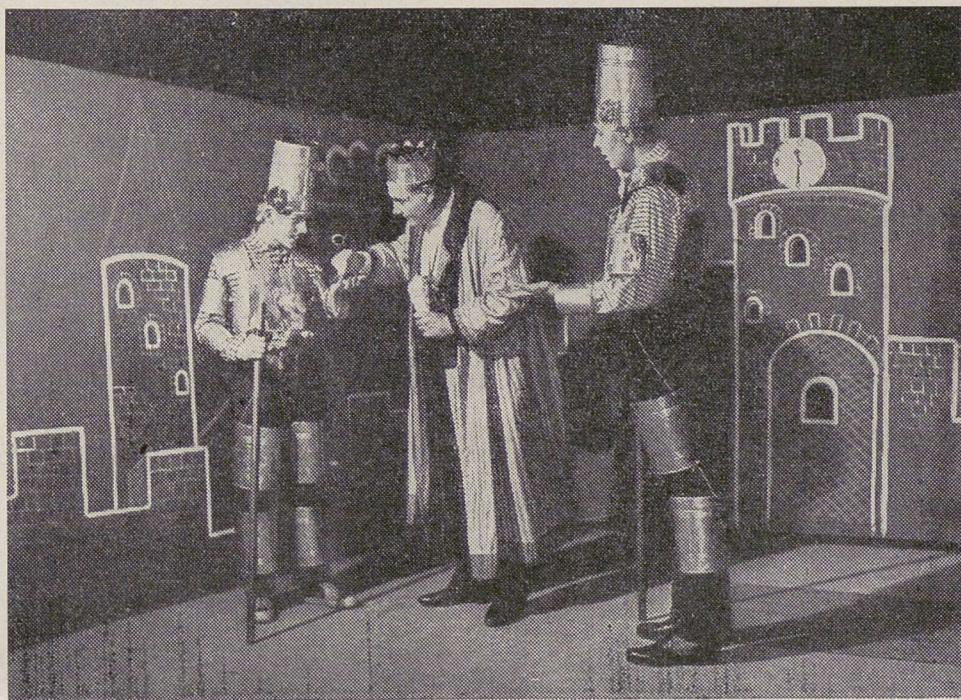
ZNAMENÁ TO...

...podle pokynů krajského metodického střediska a krajského poradního sboru pro divadlo připravit na tzv. krajské dny v dubnu a květnu rozbor ochotnického divadelnictví v okrese, aby KPS-D měl dostatek podkladů a materiálů (vedle znalosti představení) pro přípravu podobného rozboru v kraji.

UŽ ZASE STATISTIKA?

Zdaleka ne. Seznámili jste se v minulém čísle našeho časopisu a v prosincovém čísle bulletinu „Na pomoc porad-

Žižkovská Malá scéna uvádí pohádku A. Radoka Podivné příhody pana Pimpipána: Král (J. Hrabě) a zbrojnoši (O. Kameník a V. Zemlička)



ním sborům pro divadlo“ se zásadami pro uspořádání 33. Jiráskova Hronova a tedy jistě již víte, že jeho posláním bude ukázat, jak ochotnické divadlo všemi formami své práce účinně přispívá k výchově socialistické mládeže, a že toto poslání má být směrem nejen pro samotnou přehlídku, ale pro práci všech souborů, poradních sborů, osvětových domů, směrem pro pořádání akcí ve vašem okrese (přehlídek, festivalů, seminářů apod.) pro nejbližší období. Z těchto hledisek je tedy potřeba rozvážit, jak soubory ve vašem okrese plní vytyčený úkol.

A NA KRAJSKÝCH DNECH...

...bude tak možno rozvážit, jaká opatření dál v kraji a jednotlivých okresech udělat. Sejdou se tu na aktivu zástupci krajských, popř. okresních orgánů pečujících o lidovou uměleckou tvořivost se širším aktivem ochotníků, s odborníky, kteří pracovali v souborech a porotách, s členy krajského i ústředního poradního sboru i s pracovníky ÚD LUT, kteří budou nejlepších zkušeností využívat pro přípravu 33. Jiráskova Hronova, pro další metodickou a publicistickou práci.

SLOVA A ČINY.

Povídat si jen o tom, co kdo dobrého udělal a co udělat miní — to by však bylo málo. Ať tvůrčí činy doplní obraz, o kterém budeme v kraji hovořit. Tak ve 2—3 dnech bude mít každý kraj možnost právě zde na krajských dnech dokázat, jaké výsledky v oblasti vytyčené poslání 33. Jiráskova Hronova byly dosaženy. Dá se očekávat, že soubory k vyjádření svých myšlenek využijí nejrůznějších forem jevištní práce. A tak právě jako na připravovaném 33. Jiráskově Hronově i na krajských dnech bude smyslem přehlídek ukázat, jak soubory přistupují tvůrčím způsobem k vyjádření vytyčené myšlenky: přínos ochotnického divadla výchově socialistické mládeže. A v závěru krajských dnů, po zvážení výsledků aktivy i předvedených představení, po rozhovorech o nich bude možné, aby s plnou odpovědností krajská porota navrhla, které soubory bude možno zařadit k výběru pro program 33. Jiráskova Hronova.

BUDOU TO PESTRÉ DNY.

Představení, diskuse o nich, aktiv, výměna názorů, hledání nových cest. Ale letos v krajích celý ten ruch zasáhne daleko širší okruh ochotnických pracovníků, přiměje krajské poradní sbory pro divadlo ke konkrétní práci, dá jim i větší odpovědnost za výběr a pomůže v rozvahách o problémech, které nás každého jinak v ochotnickém divadelnictví pálí.

JE TO JEN FANTAZIE?

A představte si, jak by bylo prospěšné a účinné, kdyby po těchto rozvahách v kraji pomohli připravit členové jednotlivých okresních poradních sborů pro divadlo v souborech výroční hodnocení ke konci sezóny a tam pomohli najít každému souboru podle jeho podmínek cestu pro sezónu 1963/64.

A ZA ROK?

Myslíme, že by se měl tento koloběh opakovat — pochopitelně ve zdokonalené podobě. Ale rozhodně ne vymýšlet nové postupy, protože se nám pravidelně

stává, že než zveřejníme a zpopularizujeme jednu akci, přicházíme s druhou. Ale stejně je tomu s důrazem na obsahové problémy. Výchova socialistické mládeže by měla být středem našeho zájmu i nadále. Podle zkušeností se dá očekávat, že teprve ohlas 33. Jiráskova Hronova — podaří-li se nám splnit všechna předsevzetí — bude mít patrnější vliv na práci souborů v širším rozsahu. Budme reální. V prosinci 1962 byly vyhlášeny zásady, které měly ovlivnit celou ochotnickou sezónu. Ale její přípravy začínají mnohde

už v červnu 1962. Všechno volá po tom, abychom letošním úsilím připravili ochotnickou sezónu 1963/64.

HALÓ, ZDE JARO 1964...

...přípravy 34. Jiráskova Hronova začínají. Ať jsme na tento okamžik dobře připraveni. Je české přísloví o tom, že se jaro zeptá, co jsme dělali v zimě.

HALÓ, ZDE JARO 1963...



Olomoucký soubor Skumafka uvádí kabaret Čtyři karty ve hře. Na snímcích K. Konečného záběry z Flíčkovy scény Docela obyčejnej papír



SETKÁNÍ NA DUNAJI

K NĚKTERÝM PROBLÉMŮM AGITAČNĚ UMĚLECKÉ PRÁCE

VĚC: Týden humoru a satiry. Uspořádal Závodní klub Chemických závodů Jiřího Dimitrova v Bratislavě ve spolupráci s dalšími osvětovými a kulturními organizacemi na sklonku minulého roku.

NÁPLŇ: Přehlídka se zúčastnilo osm souborů. Byly to mladé amatérské soubory tzv. malých jevištních forem. Šest z českých zemí, dva slovenské. Každý večer tři představení, v noci tři hodiny diskusí poroty. Během dne diskuse se soubory, organizované, dobře navštěvované a často i vzrušené (na hodinky se nikdo moc nedíval — to bylo dobré znamení), i neorganizované (debatovalo se, smálo se i hádalo se — přátelsky — na chodbách, při pojíždění parků, v ubytovně i v tramvaji; to bylo taky dobré znamení).

PROSTŘEDÍ VENKU: Dominantním pocitem byla zima. Lidé v těch dnech měli možnost zakusit na vlastním těle všechny meteorologické zimní úkazy včetně ukázek z repertoáru vichřice tzv. malé formy. Tramvaj číslo tři vyklopila večer vždycky prokřehlé lidi, kteří čvachtali v kalužích nebo se klouzali po náledí od konečné stanice směrem k Závodům Jiřího Dimitrova. V noci tatáž tramvaj na témže místě přijímala tytéž lidi. Tytéž? Ne — jiné: změněné, protože prohráté smíchem a tím, čemu se říká dobrá pohoda, nálada nebo — chcete-li — libý pocit, jaký má člověk, když potká něco esteticky, citově a myšlenkově působícího. A to bylo ovšem dobré znamení nejdůležitější.

PROSTŘEDÍ UVNITŘ: Dominantním pocitem bylo teplo. Nejen od kamen. Organizace byla velmi pečlivá, starostlivá, přesná. Hrstka pořadatelů se moc nevyzpala. Ti soudruzi pracovali jako výborní režiséři: jejich práci člověk nevnímal, protože na sebe neupozorňovala tím, čím se organizátorská práce projevuje až příliš často: nepořádky, zmatky, čekání na nic, po němž člověk zjistí, že propásl všechno, protože se věci udály přesně opačně, než bylo ohláseno. Organizátoři ukázali, jak lze bez velepočetných a veleschůzujících komisí, subkomisí a subsubkomisí dosáhnout cíle, totiž možnosti, aby se lidé mohli v klidu, bez nervozity a soustředěně sejit a hovořit o věcech života a umění. Dosáhnout ovzduší tvůrčí nálady, nerozptylované vnějšími zmatky, ovzduší přátelství, v kterém se dobře přemýšlí, ovzduší svátečnosti, která k přátelskému setkání patří a zůstává v lidských vzpomínkách — to jsou atributy kulturního festivalu, které by se měly takto podařit všem, kdo budou napříště podobné přehlídky pořádat.

POUČENÍ Z OBSAHU: Téměř všechna představení měla dobrou úroveň. Stará Majakovského věta „Potřebujeme mnoho básníků dobrých a různých“ tu byla naplněna nejen v druhém, ale chvílemi i v prvním přídavném jméně. Opravdu: každý soubor byl jiný — nejen svojí strukturou, zaměřením k některému, pro

sebe vhodnému vyjadřovacímu uměleckému prostředku, ale i koncepcí, kterou zpracovával zvolený obsah, i takovým tím psychologickým profilem, který divák spíš vycítí z osobité nálady toho, co se děje na jevišti, protože u mladých herců a malých souborů je ta nálada přechasto prostě jejich vlastní, osobní, občanskou náladou. A tak i toto svědčí o různosti a diferencovanosti mladé lidské osobnosti našeho věku, která vstupuje na prkna a do záře reflektoru často ještě s neohrabanými pohyby sotva doznělé puberty, s křehkostí a zápalem a opravdovostí čistého mládí — ale už s přesným vědomím něčeho a přesným, strašně usilovným úsilím o něco. A tohle všechno bylo z jeviště cítit, to z něho vonělo a to bylo na všech těch usmátých, kamarádských skupinkách zdravé a sympatické: Spenďák z Liberce, hostitelský soubor, slovenský soubor ze Šuran, Meopta Přerov, Vesta Jihlava, soubor Saturn z Brandýsa, Karosa Vysoké Mýto, Geologové z Prahy, ti všichni se snažili o odpovědnou a dobrou práci. Zajímavé je, že (až na některé výjimky) se neobjevily nápodobu velkých profesionálních vzorů malých pražských divadel, ani nevkusné křiklavé primitivnosti či křečovitá snaha pobavit diváka za každou cenu, která bývá právě tomu divákovi tak trapná. A co je nejzávažnější i nejprogresivnější: soubory se ve své většině opravdu, s vnitřní chutí, a ne jen z pokynu svých zřizovatelů, snaží agitovat pro něco, snaží se o agitaci uměleckými prostředky. Ukazuje se, jak bude potřebné diskutovat a rozpracovat problémy kolem vztahu agitace a umění, analyzovat přesně a s vědeckou zasvěceností dnešní stav, změny a vývojové možnosti agitace uměním — toho nejspécifičtějšího znaku malých uměleckých skupin. Mladá malá divadélka, zakládaná skupinami amatérů, se ovšem nemohou vzdávat jednotlivých funkcí umění (mobilizující, charakterotvorné, estetické, kompenzační, výchovné apod.), ale bylo by nesprávné, kdyby neviděla svůj hlavní úkol i možnost v oně funkce zapalující, agitující, pro kterou mají i zdaleka nejlepší podmínky a možnosti, vnitřní a vnější (pohyblivost, jednoduchost, vynalézavost). Bude však třeba přesně poznávat a říkat, jak se změnily možnosti a tedy nutně i podmínky a prostředky agitace uměleckými prostředky vzhledem ke změně společnosti i psychologie osobnosti dnešního člověka. O nutnosti respektovat základní podmínky vzniku dobré agitace umělecké práce a o nutnosti využívat některých výrazových prostředků a jiným (do nedávna snad ještě vhodným) se vyhýbat, protože politický, citový i estetický dopad na diváka oslabují — to vše bude třeba souborům říci, seznámit je metodicky vhodně s odpovědností a jednotlivými otázkami této práce, podnitit je k zamyšlení nad ní, k cílevědomému a znalému vytváření programů přemýšlivě stavěných tak, aby zajišťovaly maximum

působivosti na diváka. Jen tak lze totiž toho diváka o něčem přesvědčit.

*Některé soubory prokázaly vnitřní nezbytné předpoklady k takové agitace umělecké práci: nadšení, zápal, entuziasmus. Přitom si však v jednom případě oslaboval soubor tyto přednosti, obsažené ve scénkách a písních, tím, že po skončení uměleckého čísla herci jaksi vystoupili ze sebe a jako občané komentovali na předscéně myšlenku, v předešlém uměleckém čísle obsaženou. Chyba ovšem není v tomto postupu. Naopak: střídání uměleckého tvaru s holou prózou faktů na předscéně by mohlo vytvořit rytmicky silný, členitý a svárný konflikt, silně na diváka působící. Ale právě že by to musel být konflikt, kontrast, něco jiného, než obsahovala předešlá píseň či scénka (nebo nový, jiný pohled na ni). Jestliže však herci velmi všedními, někde i frázovitými slovy rozměňují myšlenku, kterou se jim předtím podařilo cudněji, zkratkovitěji (a tedy silněji, protože ve spolupráci s fantazií a aktivním vnímáním diváka) vyjádřit v té scéně, je to špatné. Divák se stáhne, je tím mentorským karatelstvím nepříjemně vytržen z estetického vnímání (soubor tohoto postupu nevyužívá jako prostředku satiry proti divákovi, ale nechťeně proti sobě!). Tady se ukazuje, jak správná myšlenka nabývá na jevišti účinnosti a přesvědčivosti teprve tehdy, je-li umocněna uměleckou dovedností. Tuto tezi ilustroval jako na zavalanou soubor VESTIA z Jihlavy, který kázní, rytmem, vyrovnaností a kulturou jevištního projevu dokázal využít i starých, dávno známých písní a scének k silnému agitacně uměleckému zapůsobení na diváka. Znovu se tu prokázalo, že není už dnes agitace bez emoce (a sotva kdy dobrá a politicky správná agitace bez emoce byla). Znovu se tu ukázala pravdivost myšlenky M. Gorkého, že idea musí srůst s citem — umělcovým i divákovým. Jinak diskredituje samu sebe, nebo prostě nepůsobí. A. P. Filippov to říká správně: *agitace musí vzrušovat*. To předpokládá vzrušeného agitátora. (Vůbec ne mimochodem: jsou všude agitacně umělecké skupinky vzrušeny a nadšeny tím, za co a proti čemu mají agitovat? A — znají to, za co a proti čemu chtějí agitovat — chtějí-li? Nepřijedou často někde dvě hodiny před vystoupením a není to pak všechno narychlo zřymovaná „satira“ na předsedu družstva, místo znalé, vědomé agitace, tedy nikoli „agitace“, obklopené zase honem starými vtipy, aby se to jaksi vyvážilo tím zábavným?) Agitátor bez znalosti obsahu toho, o čem mluví, a bez znalosti formy, která je v tom kterém prostředí a té které době nejvhodnější — to je ztracený člověk, jenž při dnešní stále stoupající inteligenci diváků je často politováníhodný, protože odhalí ihned své slabiny a divák jej nanejvýš počastuje ironickým úsměvem. Kde není umělecké dovednosti, musí být něco jiného, co di-*



Z kabaretního pořadu olomoucké Skumafky Čtyři karty ve hře: Tomečkův Pán v Lásce nezištné — autor R. Hlavsa, foto K. Konečný

váka upoutá a čím si agitační skupinka získá pozornost a váhu: *znalost, stručnost, novost pohledu na starý ohmataný problém, nebo odhalení problému nového*. To vše je práce myšlenková, řekněme dramaturgicko-politická, ne ještě umělecká. Tuto práci je třeba od souborů vyžadovat, ta není závislá na míře uměleckého talentu, ale na míře myšlenkové vyspělosti a odpovědnosti. Přidá-li se pak k tomu ještě vhodná forma, umělecká dovednost, znásobuje se síla ideje mnohonásobně! (Hle, politický význam uměleckého mistrovství, zcela logický, a přece ještě leckde opomíjený slovy: „Na formě tak nezáleží, je to jen agitka!“ Jen?)

V usnesení „O úkolech stranické propagandy v současných podmínkách“ zdůraznil ústřední výbor KSSS významný úkol překonat abstraktnost a čisté osvětlení v propagandě, nutnost zvyšovat její konkrétnost a cílevědomost. ÚV poukázal na nepřipustnost takového stavu, kdy živé ideje komunismu byly masám sdělovány v abstraktní formě a nikoli v podobě určitých konkrétních úkolů, kdy hlavní důraz byl kladen... nikoli na přetváření komunistických ideálů v život („Stranická propaganda a současnost“). Ano: všeobecné, abstraktní fráze na jevišti nepatří. A naopak: *konkrétní, silný umělecký obraz dostává sílu faktu, jenž přesvědčuje* (např. píseň „Tulipán“ Suchého a Šlitra, některá čísla souboru Dimitrovců a Jihlavských na bratislavské

přehlídce, atd.). Jsou tu však další požadavky: uvědomit si, že agitují-li proti něčemu, agitují tím zároveň za něco (to je rub a líc téže mince). Je však třeba, aby agitace proti něčemu byla vedena ve jménu něčeho kladného, z naší pozice. *Soubory také často zapominají na časovou proměnlivost obsahu*. Tentýž vtip, který byl v červenci progresivní a agitoval pro, může být v říjnu negativní a agitovat proti, prostě proto, že se změnila objektivní skutečnost, je jiná společenská či hospodářská situace, nastala jiná konstelace vnějších podmínek a smysl vtípu či scénky se dostává v myslích diváků do nových, jiných souvislostí než před časem, podněcuje v divákově často opačné asociace než před časem, protože dopadá na čerstvé jeho zkušenosti a poznatky. To souvisí i s nutností nekritizovat jen povrch, to, nač se zrovna díváme. Je třeba podněcovat v divákově ne pouhou pasivní schopnost dívat se na záporné zjevy kolem sebe a registrovat je v mysl, ale *vidět pod jejich povrch*. V tom je nesmírný gnoseologický význam satiry a agitace. Při tom ovšem není správné ztotožňovat agitaci je n se satirou! Soubor jihlavské Vesty měl nejsilnější místa své agitky tam, kde byla jevištní metafora beze slov (maňásková scénka) a pak malá básnička, velmi cudná a prostá, ale plná emoce (nový důkaz slov A. P. Filipova a důkaz o tom, že dnešního člově-

ka sugestivně přesvědčuje harmonicky působící celek myšlenky a citu, ne velká slova sama).

Dobrou ukázkou agitace ve svém prostředí ukázal domácí soubor Závodů J. Dimitrova. Tak jako na učiteli musí být patrné, že zná víc než to, co přednáší, i tento soubor mohl tvořit některé zdařilé a vtipné bleauty především proto, že znal více, než řekl. A více, než znali mnozí diváci. Zato jsme skoro úplně postrádali větší myslitelskou potenci u všech souborů. *Málo se jde po příčinách společenských nešvarů*. Kritizuje se spartakománie. Ale proč je ta spartakománie v lidech? K té potápěčské práci — hledání příčin kdesi v hlubinách pod jejich následky — k tomu je třeba odvahy a trpělivosti, ovšem. Ale bez této práce není společensky platného umění.

V souborech se zároveň projevuje zatím nepovšimnutá, ale v Bratislavě už zřetelněji signalizovaná tendence: *touha po kráse*. Je to znamení nějaké hlubší a širší společenské tendence a směřování mladé generace. Že by hledání křehké lidské krásy na jevišti suplovalo její nedostatek v šedivém a rychlém tempu života? Nevím. Ale první symptomy takové kompenzace čehosi tu jsou, a tak čtyři soubory, vzdálené stovky kilometrů nejen zeměpisně, ale i umělecky, měly zcela nezávisle na sobě vizuální a pohybové prvky, které jsme dříve neviděli. Není to jen snaha po efektu, která vede soubory k za-

řazování tanečních čísel. Je to jistě i rákav na únavu z mluveného slova, která vede k většímu zvizuálnění, ale zároveň je pohyb na jevišti i nositelem poezie, kterou se mladý člověk často stydí (nebo neumí) vyslovit, ale nějak ji naznačit gesticky dovede. A tak pohybově němoherní či taneční čísla nejsou zpravidla vůbec příležitostí k „vyřádnění se“, ale k poezii (zvlášť u souboru z Brandyse působí vůbec všechen jevištní pohyb — např. při písni sboru — velmi cudně a křehce a stává se tak, možná bezděčně, nositelem základní nálady celého vystoupení). Zároveň je tu však nebezpečí formální: nemá-li pohyb vyznít trapně, je třeba umět se pohybovat a tančit s jistou dovedností. Tam, kde jde tato naučená dovednost proti přirozenosti mladého člověka nebo nad schopnosti amatéra, stává se samoúčelem, působí nepříjemně, stává se artistním číslem, kde vnější bez náplně vnitřního (nálady, psychiky mladého tanečníka) přestává být tvořivostí. Jinak ovšem nelze proti mladému a krásnému ženskému tělu na jevišti nic namítnout a priori — jen tam, kde nemá jiné funkce mimo „ukázat se“. V této situaci bude nanejvýš potřebné odpovědět na některé základní otázky: jaký je vztah mezi zábavností a ideovostí? (Jak často se obojí odděluje i uvnitř jednoho celku, jednoho programu? Jednotlivá čísla pak dělíme na zábavná a ideově výchovná, jako kdyby to spolu nesouviselo!) Kde je ideovost v zábavné složce? A jak zábavné pomáhá ideovému? Co je obsahem tance? Jakou funkci může mít pohyb na jevišti? Jen podívanou? Nebo i jako nositel myšlenky? Tedy zase jen symbolicko-ideovou? A copak nálada? Není i zdravá, přirozená, kladné rysy člověka rozvíjející nálada, která se nás zmocní při pohledu na určitý (zdravý a přirozený, tedy kladný, protože živelný, ale ukázněně působící) tanec? Soubory zatím jen tápají, zkoušejí — ale nevědí. Budě třeba jim pomoci. Teoreticky i metodicky. A brzy. Protože i smích může být mnohotvárný, může být pro i proti nám. I pohyb může být různý, ba ještě různější. I dívčí krása může být všelijaká (od esteticky zdravé, vkusově kladně působící krásy až po mondénnost, od přirozené smyslovosti až po dráždivou smyslnost).

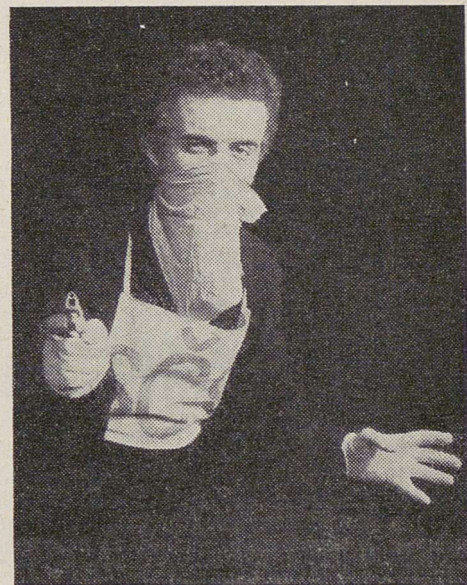
POUČENÍ Z FORMY: V otázkách umělecké formy — i v těch nejzákladnějších — většina souborů v Bratislavě soutěží, zatím je na začátku cesty, která by měla být především cílevědomá. Většina účastníků ukázala málo vynalézavou a a teoreticky zcela nevědomou práci především v dramaturgii, ačkoli právě v malých formách je dramaturgie tím podstatným, zejména v amatérských souborech. Potíže činí i tak základní otázky, jako je výběr (oddělení podstatného od podružného, škrtý, položení důrazu na některé závažné prvky apod.). Zvláště na jednom monotematickém pořadu se tato bezradnost silně projevila. Souvisí to s otázkou kompozice. Zřetězení jednotlivých čísel není vědomé, režíseri či sestavovatelé se řídí spíše intuicí, a pak ovšem je možné číslo v pořadí třeba desáté dát jako první a naopak a nic se nestane. To je ovšem špatné. To je důkaz anarchie a neznalosti nejzákladnějších dramatických zákonů. Nedostatek zkušeností se projevuje i v tom, že silná (myšlenkově i umělecky) čísla jsou na začátku pořadu, takže pak nemůže být ani řeči o nějaké gradaci, prostě proto, že už pak není ani co gradovat. Někdy jsme svědky nastavovaného konce, divák očekává závěr, jenž nastane, napětí i zájem se uvolní a skutečný konec pak působí roz-

pačitě. Právě v monotematickém pořadu (o pedagogických a generačních problémech) se ukázalo, jak je třeba i při výběru dbát přísnosti. *Sestavovatelé často nedokáží rozeznat kvality divadelní a literární (což není totéž)*, takže pak na jevišti se pokoušejí realizovat něco, co působí silně čtenářsky, ale ne divácky, protože věc má příliš subtilní nebo rozplzlou pointu. (Otázka pointování a ostrých teček za scénkou či písničkou je vůbec kardinální problém; viděli jsme jej na představení souboru Karosy z Vysokého Mýta, jinak velmi nadaného a dělajícího dobrou práci, eticky potřebnou. Naproti tomu domácí soubor měl čísla především jevištně citěná a dovedl také s největší vynalézavostí využít vtipných možností v aranžmá, náhlých zvratů v náladě i myšlence třeba jen rekvizitou

inscenace dopadne často těžkopádně. Ale i moderní mladý divák touží vnímat nějaký (byť nevelký) celek! Chce napětí, chce být zaujat rozvíjeným dějem, drobnou zápletkou! To mu blekauty neposkytnou. Je tedy třeba zvyšovat úroveň nejen dramaturgické, ale i režijní práce v oblasti tzv. malých forem (v Bratislavě jsme přesto viděli jedno režijně osobité a zajímavě představení souboru Geologického průzkumu z Prahy). Nuže — práce na uměleckém vyjádření obsahu je stejně mnoho jako na tvorbě toho obsahu. Nedostatků je taky ažaž. Ale možností — ještě mnohem víc. Dají se ty umělecké možnosti malých forem lapit. Dají se využít. Když se bude vědět jak! V pojmu slova umění zní sloveso umět. A umět znamená i znát. Začneme tedy poznávat, třeba nejdřív teorii dramatu. Jsou



Vlevo aranžovaná satirická trampská písnička Princezna na Dyji, vpravo P. Dostál ve Flíčkově skeči Střelenej; z kabaretního pořadu olomoucké Skumafky



apod.) Některé soubory měly své rytmické skupiny, aniž jich bylo dobře využito, jiné naopak jen několik hudebníků, jihlavská Vesta dokázala velmi ekonomicky využít takřka všech členů souboru tak, že všichni dělali všechno — při přesné dělbě práce: dvě děvčata se střídala u basy, což dalo možnost, aby se střídala i v mluvených a zpívaných číslech. Takto se pak ovšem mobilnost skupiny zmnožňuje.

V Bratislavě se znovu silně objevila málo zdravá (a zatím mnoho nezkoumaná) tendence k dvěma extrémům. Na jedné straně soubory směřují k řazení čísel stále kratších (vtipy, blekauty, aforismy), na druhé straně pak jako reakci na tuto miniaturizaci se odhodlávají ke skoku na celovečerní kabaretní hry. (První případ: Vysoké Mýto, druhý: soubor Geologického průzkumu z Prahy.) Skoro dnes nevidíme soubor, který by zahrál (a dovedl zahrát) pořad několika aktovek nebo větších scének, které by trvaly třeba 15 minut. Ale právě práce na takovýchto aktovkách by byla velmi užitečná pro umělecký růst souboru, protože režisér by si ověřil nutnost zvládnout principy dramatické stavby, rozvržení situace, vedení charakterů apod. (Bude zřejmě třeba více takových scének vydávat a ovšem také — psát je.) Není pravda, že taková malá jednoaktovka je rytmicky pomalejší, že nevyhovuje modernímu rytmickému citění diváka. Přiznejme si raději, že takovou scénku realizovat je prostě obtížnější, a proto

v knihovnách, např. Tetauer byl před časem znovu vydán. Bez znalosti se nedá řídit už dnes nic! Ani stroj, ani závod, ani představení. Bez znalosti se strop úrovně dnešních souborů nezvýší ani o centimetr!

POUČENÍ ZÁVĚREČNÉ: Více přemýšlel. Více se učil. Častěji se takhle tvořivě, přátelsky scházet. Poučení pro příští ročník STM: nesoutěživost odstraňuje řevnivost a strach o umístění, soubory se volněji pohybují nejen na jevišti (bez trémy), ale i na seminářích (bez pokrytectví). Ptají se, debatují, smějí se, nezávidí. Hle, jak takové přátelské setkání může mít dobré výsledky nejen estetické, ale taky (a ne v poslední řadě) velice výchovné a zkrátka — lidské. A o to taky jde v životě mladých lidí, ne? Podnětů z představení bylo pro účastníky mnoho. Rozsah výrazových prostředků byl veliký: od skromných až po ty nákladné, orchestr, kostýmy, atd. Pro vnitřní život souborů má ovšem význam nejen takové setkání, nejen co dělají, ale i jakými prostředky to činí. Vyjádřit něco nového, svého a užitečného o to nto světu je pro všechny stejně těžké — jak kdy a jak čím. Jenže ovšem ty složitě a nákladně umělecké prostředky působí složitěji i dovnitř toho souboru a mají některé nebezpečí pro jeho vnitřní etiku a další vývoj. Lze tomu čelit jen je: neuspokojenou touhou hledat, jít dál, říkat nové věci nově.

JAN VOTRUBA

NEBEZPEČÍ PROFESIONALIZACE

Kabaretní festivaly Severomoravského kraje „Ka-Fe“, pořádané vždy na podzim jsou vlastně kontrolními přehrávkami profesionálních a poloprofesionálních souborů. V minulosti probíhaly v Ostravě za malého zájmu veřejnosti. Pořadatelstvím posledního ročníku byl pověřen Klub přátel umění, který pracuje v Předvoji, domově mladých horníků Dolu První máj v Karvině. Byla to šťastná myšlenka. Klub přátel umění má na tomto domově jiný charakter, než tomu zpravidla bývá. Není totiž komorní skupinou zájemců, nýbrž takorčeka masovou organizací. Všechny obyvatelé domova (je jich bezmála tisíc) se podařilo získat pro členství. Klub vykonával obrovský kus práce pro zkrášlení a zpříjemnění životního prostředí mladých horníků a pro obohacení jejich kulturního života. Organizace 3. KaFe se ujal za podpory ZK ROH Dolu První máj více než ochotně. Neměla nouze o organizátory ani o obecnost. Programy probíhaly dvakrát denně v divadelním sále, večer pak v příjemném prostředí nealkoholické kavárny na domově. Pořady byly plně navštíveny a setkaly se s tak srdečným přijetím, že to překvapilo všechny účinkující soubory.

Zařazení nejpřednějších amatérských souborů do programu festivalu umožnilo zajímavou a bezprostřední konfrontaci práce dobrovolných a profesionalizovaných skupin. Ukázalo se, že lepší část amatérských sou-

borů kraje může být docela směle zařazena po bok skupin, jimiž disponuje Krajský podnik pro film, koncerty a estrády. Společenský dopad jejich vystoupení byl přinejmenším stejný, často však větší. Byly to vesměs pořady, s nimiž soubory vystupovaly na loňském ústředním kole STM v Plzni, proto nebudeme popisovat znovu jejich klady a slabinu, ale snad bude užitečné všimnout si některých zobecnujících závěrů.

Ukázalo se, že životnost programu amatérských skupin malých forem je delší než ochotnického divadelního představení. Neustálý vývoj programu, velká možnost obměn, nových nápadů, vyvolaných změnou situace a konkrétních potřeb, oddaluje pocit únavy z obehnaného představení. Není tedy divu, že amatérské soubory vedle toho, že si vytvářejí další pořady, mohou docela dobře vystoupit v listopadu se svými jarními programy. Tato skutečnost mluví i pro to, abychom s přehlídkami vyššího stupně zbytečně nespěchali a nepřetěžovali jarní období.

Amatérský přístup k práci je pro soubory malých jevištních forem velkou předností. Nemohou-li se profesionální skupinám často rovnat technickou vybaveností a uměleckou interpretační úrovní, pak právě v přístupu k práci mají náskok. Je jistě rozdíl pustit se do práce, protože nemůžeme mlčet, protože zájem o dobrou věc, podporovaný mladým nadšením, nás nutí zaujmout stano-

visko k problémům v nás a kolem nás, nestát stranou a vyslovit vlastní názor, anebo vytvářet program tak, aby byl co nejuspěšnější, dosáhl maximálního počtu repríz a vyplatil se. Jasným dokladem tu byly poloprofesionální skupiny, které vystoupily na festivalu. Od doby, kdy začaly pracovat v angažmá, je věškerá jejich tvůrčí iniciativa ta tam. Došlo to tak daleko, že už sám filmový podnik je zcela bezradný nad situací skupin, které v hmotné zainteresovanosti utopily zainteresovanost ideovou. Základní motiv práce je třeba u amatérských souborů střežit jako oko v hlavě. Kromě vidiny hmotného zisku může jej ovšem ohrozit i nesprávný přístup zřizovatele. Je-li soubor nucen k úkolům, pro něž není připraven nebo není zapálen, nemůže se práce vydařit. Řízení souboru by se nemělo dít direktivou, nýbrž častým stykem, diskusí a probouzením zájmu.

Amatérské soubory mají dále velkou přednost v tom, že v bezprostředním styku poznávají daleko lépe své prostředí, jeho potřeby a problémy. Mohou být lékařem, který zná zdravotní stav svého pacienta až důvěrně. Tato znalost jim umožňuje reagovat daleko přesněji, pohotověji, adresněji. Není proto divu, že ohlas práce takovýchto kolektivů může být daleko větší. Projevuje se tu však jedno nebezpečí. Úspěšný ohlas vystoupení, pramenící jednak z uspokojení obecnosti, že se mluví k otázkám, které je pálí, jednak z toho, že se lidé více než kdy jindy rádi baví, svádí soubory k mylnému dojmu, že je to jen jejich dovednost, která zaujala, zapůsobila a přinesla úspěch. Soubory malých jevištních forem se spokojují

JAK PŘEDNÁŠET O HERECKÉ TVORBĚ

Na pomoc základním kursům pro vedoucí divadelních souborů a kroužků

Během roku 1962 byly v Ústředním domě lidové umělecké tvorivosti vypracovány osnovy základního kursu pro vedoucí divadelních souborů a kroužků. Pro každou z přednášek i praktických cvičení vypracovali odborníci vzorové texty, které mají sloužit přednášejícím v okresech jako vodítko pro uspořádání a rozvržení látky v lekcích, které sami povedou. Tyto texty jsou rozmnožovány a postupně rozesílány osvětovým domům a podle potřeby a možnosti mohou v některých kursech sloužit i jako skripta pro posluchače. Zejména by tomu tak mělo být v těch případech, pro které nebyly ještě zpracovány a vydány učebnice nebo odborná literatura. Kromě těchto obsáhlých textů, které mají 20–40 stran, jsou vydávány i stručné osnovy, seznam doporučené literatury a metodický návod pro lektora, jak přednášku nebo praktické cvičení vést. Protože vedle základních kursů, pořádaných osvětovými domy, jistě budou některé lekce uskutečňovány přímo v souborech, chceme s metodickými pokyny a s osnovami přednášek seznamovat postupně i širší ochotnickou veřejnost. Pokud se však

některý soubor rozhodne část kursu uskutečnit samostatně pro všechny členy, bude nutno, aby se jeho vedoucí poradil s pracovníky svého osvětového domu, vyžádal si plný text přednášky, v řadě předmětů i vyslání odborného lektora. To, co zde otiskujeme, je jen informativní text, který členy souborů seznámí s obsahem a rozsahem přednášky, s jejími problémy a se základní literaturou, kterou přednášející i posluchači mají prostudovat. Divadelní oddělení otevřelo konzultační středisko, v němž si mohou členové poradních sborů, vyspělí ochotníci i pracovníci osvětových domů, kteří mají pro přednášení jednotlivých předmětů předpoklady, doplnit svoje znalosti a zkušenosti. V listopadu 1962 konala se ve Spindlerově Mlýně konzultace k přednášce Organizace práce v ochotnickém kolektivu, v lednu t. r. v Olomouci k přednášce Základy dramaturgicko-režijní práce. O konzultaci ve Spindlerově Mlýně informuje lednové číslo našeho časopisu na straně 11.

Pro Ochotnické divadlo jsme jako ukázkou vybrali metodické pokyny k lekcí o herecké práci, kterou pro základní kurs zpracoval člen činohry Divadla J. K. Tyla v Plzni František Bařka, který má bohaté zkušenosti nejen ze své vlastní herecké práce, ale i z pedagogické činnosti na Lidové konzervatoři, kde učí západočeské ochotníky už třetí rok.

Záběry M. Baptisty z mnichovické inscenace Nestroyovy-Werichovy frašky Teta z Bruselu



s dosaženou úrovní a bývají daleko méně ochotny k doplňování teoretických i praktických znalostí a schopností než ochotnické divadelní soubory. Zapominají, že požadavky obecnostva se vyvíjejí rychleji a že k únavě posluchačů může dojít dříve, než se načejí. Inu, je doba, kdy jsou ve flóru. Přistoupí-li k tomu ještě úspěch v soutěži (při němž si vítězové zpravidla neuvědomují, že jejich úspěch je výsledkem relativního srovnání a nikoliv absolutní úrovně), stává se jejich ne právě nejzdravější sebevědomí chorobou, která vážně ohrožuje další vývoj. To je také jedna z příčin, proč je v souborech malých forem tolik nestálosti. Sebevědomí žene některé soubory nikoli k větší náročnosti na vlastní práci, nýbrž k prázdnému velikášství, volbě neúměrných forem a prostředků, odkud je již jen krůček ke snaze po velkém provozu a poloprofessionalizaci. A tak dochází k záměně hodnot. Zatímco před časem zdravá mladá skupina se dala do práce, protože chtěla něco říci, nyní taky něco „říká“, aby mohla „provozovat“.

Ochotnické soubory, které žily jen z tradice, živoří anebo se zcela ztratily. Totéž čeká soubory malých forem, žijí-li jen z „módy doby“. Neprohloubí-li se ideově společenská motivace jejich práce společně s uměleckou úrovní jejich interpretačních a tvůrčích prostředků, není možno si slibovat, že se budeme delší dobu těšit z jejich práce a úspěchů. Nezdravé sebevědomí, uspokojení a šilhání po profesionalizaci jsou nebezpeční červotoči, kteří by se mohli časem stát hrobaři celého hnutí

LUBOMÍR ŠTULA



Děvčátko (B. Zemanová) a Chlapec (J. Gerylov) v pantomimě Lásky; Konečného snímek z olomoucké Skumafky

METODICKÉ POKYNY LEKTORŮM PŘEDNÁŠEK O ZÁKLADECH HERECKÉ PRÁCE

V občasných literárních pracích herců nebo v interviewech s nimi se mnohokrát setkáváme s povzdechem, jak těžko se o herecké práci hovoří. Každý herec přizná, že je pro něj lehčí hrát divadlo, než o svém umění mluvit. To samo už svědčí o tom, že přednášky o herecké tvorbě jsou v celém školení z nejobtížnějších.

Především je nutno určit si cíl přednášky, její smysl. Uvážit, čeho je možno lekcí ve vymezeném čase dosáhnout, a podle této reálné možnosti stanovit konkrétní cíl. Uvažujeme takto: Herecké tvorbě je v celém běhu kursu vymezeno osm hodin, k tomu čtyři hodiny „praxe“, tj. instruktáže o práci s etudami. Je možno naučit posluchače za těchto dvanáct hodin herecké tvorby? Stane se posluchač po absolvování těchto dvanácti hodin hercem? Jistěže nikoli. Položme si však otázku takto: Je možno seznámit posluchače za dvanáct hodin se základní problematikou herecké práce? Se smyslem herecké tvorby? S jejími jednotlivými prvky? S čistým svědomím můžeme říci, že to možné je. Půjde nám tedy v naší lekci zvláště o to, *vybavit posluchače teoreticky pro jejich další práci*, aby si mohli v příštích letech a snad desetiletích ověřovat a rozvíjet v praxi vše, co se o základech herecké práce dozvěděli a co jim teprve dává pro skutečnou uměleckou tvorbu předpoklady.

I když jsme si takto reálně určili cíl přednášky, nijak nám to práci neusnadňuje.

Nejobtížnější vůbec je nalezení odpovídajících argumentů. Při přednášení kteréhokoliv jiného předmětu je velmi snadné odvolat se na výroky klasiků, poukázat na zkušenosti posluchače. U malířského umění můžeme svá tvrzení doložit viditelnými důkazy, právě tak v literatuře. U herecké práce, která žije právě jen ten jediný okamžik na scéně, která předpokládá určité podmínky a okolnosti, je to nepoměrně těžší. Nicméně musíme posluchače přesvědčit o tom, že má-li mít jeho práce žádoucí společenský dosah, že chce-li si zasloužit právo vystupovat na scéně, musí přijmout určité názory a podřídit svou práci zákonům, které pokládáme za správné a kterým sami věříme.

O herecké práci však nemůže přednášet nikdo, kdo nemá své vlastní zkušenosti z herecké práce. Není možné přesvědčovat posluchače o něčem, co jsme si sami neověřili. Teze přednášky nám mají usnadnit formulaci, dát naší přednášce řád. Mají nám osvětlit některé věci, které snad zatím žijí jen v našem podvědomí. Předpokládají však určitý stupeň zkušeností, bez nichž se přednášející snadno dostane do nepřijemných situací. Přednášející musí vědět nejméně desetkrát více než přednáší. U herecké tvorby je nutno znát ještě mnohem, mnohem víc, protože množství souvislostí je neomezené.

O herecké tvorbě *nelze přednášet všeobecně*. Je nutno neustále na příkladech *dokazovat a demonstrovat*. Pro každý prvek herecké práce je nutno mít připraveno několik příkladů z různých her, tak jak je tomu v teziích přednášky. Volíme příklady z takových her, o kterých předpokládáme, že jsou všem, nebo alespoň většině posluchačů známy. Neustále se přesvědčujeme, zda posluchači porozuměli právě vykládanému problému. Jestliže neporozuměli, volíme jiný, vhodnější příklad. Dokud však nejsme přesvědčeni, že posluchači přesně chápou smysl našeho výkladu, nemůžeme pokračovat. Naše lekce by měla trhliny, ztratili bychom posluchače a naše úsilí by vyznělo naprázdno. V nejlepším případě by se výsledek nerovnal vynaloženému úsilí.

Musíme mít také připraveny *příhody z vlastní herecké praxe*. Nesmíme se bát přiznat se k vlastním neúspěchům, které byly kdysi podmíněny nezralostí teorie. Je to jedna z cest, jak se přiblížíme posluchači, jak ho získáme. Musíme být také připraveni kdykoli předvádět, když nám nestačí slova. To neznamená, že podmínkou pro přednášení o herecké tvorbě je být sám vynikajícím hercem. Umět neznamená ještě *umět sdělovat*. V každém případě však musíme být schopni demonstrovat asi tak, jako třeba předehrává některý režisér.

Nepřítelem lekce o herecké práci je školometství. Lekce musí být živá a zajímavá stejně, jako je živé a zajímavé divadlo. Nebraňme se při přednášení humoru. Mějme přichystány humorné příběhy z divadelního života, anekdoty, které vhodně uplatníme, vidíme-li, že ztrácíme kontakt s posluchači, a vyčítíme jejich únavu. Jediný, kdo má právo být unaven po lekci, je přednášející.

Osvědčeným prostředkem, jak udržet živost lekce, je obracet se na posluchače o potvrzení svých vývodů. Je nutno však postupovat velmi opatrně a počítat s různými typy posluchačů. Buďto je tu ostýchavý posluchač, bázeň před zesměšněním, nebo naopak se vyskytne fundovaný posluchač, egocentrista, který se chopí příležitosti, aby strhl na sebe pozornost a odsoudil přednášejícího k sekundování. Při všem demokratismu přednášejícího je nutno si udržet určitý odstup a autoritu. Přednášející musí bezpečně řídit rytmus lekce, udržovat zájem a pozornost.

Je samozřejmé, že přednášející nesmí být zajatcem psaného referátu. Musí ovládat látku natolik, aby mohl udržovat linii lekce podle stručných, heslovitých poznámek. Musí být v *neustálém styku s posluchači*, dívat se jim do očí a neustále hodnotit účinek svých slov. To mu umožní okamžitě reagovat a zvládnout posluchače.

Velmi mnoho záleží na způsobu zahájení lekce. Posluchači přistupují k lekci s různými pocity. Jedni se strachem před náročností tématu, jiní naopak suverénně očekávají, co nového se ještě při své „dokonalosti“ mohou dozvědět, jaký „mistr“ jim chce něco vykládat. A jsou také ti — a těch je bohudík

nejvíce — kteří soustředěně a se zaujetím přijímají poučení. Dobře zahájená lekce nám pomůže sjednotit posluchače, uspoří nám zápas o ně a tím i mnoho námahy a energie. Přednáška neztrácí hodnotu a nikterak ji nesnižuje, jestliže přednášející použije nezvyklé formy zahájení a úmyslně se vyhne vžitým konvencím zahajovacích oslovení, jako například: „Soudruzi a soudružky, byl jsem pověřen...“ nebo „Máme si zde...“ atd.

Snažil jsem se v těchto řádcích shrnout své osobní zkušenosti z pedagogické i přednáškové činnosti. Nechci je přeceňovat a nechci také podceňovat lektory tím, že bych uváděl samozřejmé banality. Vzhledem k zvláštnosti předmětu chci jen svými radami usnadnit práci těm, kteří chtějí pomáhat rozkvětu lidové umělecké tvořivosti.

Na závěr je nutno zdůraznit, že metodické pokyny nejsou, předpisem, instrukcí. Při přednáškách je nutno brát zřetel na okolnosti, na prostředí, na úroveň posluchačů i přednášejícího. Herecká tvorba není exaktní předmět a nelze ji přednášet bez osobního zaujetí a bez osobního přesvědčení. Kolik přednášejících, tolik bude metod a způsobů. FRANTIŠEK BAŤKA

OSNOVA PŘEDNÁŠKY

Přednáška obsahuje všechny základní prvky herecké práce a jsou řazeny tak, aby organicky na sebe navazovaly.

Dramatická postava — předmět hercovy tvorby.

Dramatická postava jako souhrn vztahů. Druhy vztahů (hlavní a vedlejší).

Rozbor dramatické postavy (co, proč a jak dělá?). Charakteristika dramatické postavy (vnitřní a vnější, jádro postavy).

Typické a jedinečné, umělecká tvorba a konstrukce.

Podtexty a vnitřní monology, hlavní úkol, linie psychofyzického jednání, partitura jednání. Perspektiva herce a perspektiva role.

Jevištří pravda a pravděpodobnost. Jevištří cit, prožívání, pocit pravdy a víry, afekt. Jevištří styk s partnerem.

Čin a protičin, slovní jednání, dané okolnosti („kdyby...“).

Všeobecnost v herecké tvorbě. Tempo a rytmus. Žánr. Jevištří kázeň.

Doporučená literatura pro lektora

V. K. Blahník: Dějiny světového divadla (případně skripta AMU)

J. Vondráček: Dějiny českého divadla

Spisy K. S. Stanislavského (zejména Moje výchova k herectví)

V. I. Němirovič-Dančenko: Z minula

V. O. Toporkov: Stanislavskij při práci

B. M. Těplov: Psychologie

M. Drozda - R. Parolek: Umění v kulturní revoluci

Doporučená literatura pro posluchače

K. S. Stanislavskij: Můj život v umění

V. I. Němirovič-Dančenko: Z minula

M. Drozda - R. Parolek: Umění v kulturní revoluci

Paměti divadelních umělců (V. Vydra, R. Nasková, Z. Štěpánek a mnoho dalších)

Pokud bude přednáška Františka Baťky využita přímo v souboru, je možno postupovat dvěma způsoby: buď látku rozčlenit tak, jak je navrženo pro základní kurs, tj. probrat ji v dvanácti hodinových nebo šesti dvouhodinových lekcích, anebo (máme-li přímo v souboru velmi vyspělého pracovníka, zejména pracuje-li se souborem jako instruktorem profesionální umělec) je možno látku rozdělit na menší díly a probrat ji v půlhodinových lekcích, připojených vždy ke zkoušce. Oba způsoby jsou vhodně zvláště pro studia mladých.

Divadelní soubor v Mnichovicích uvedl Werichovu úpravu Nestroyovy frašky Teta z Bruselu



BRŇÁCI JSOU KABRŇÁCI

Dlouho se nemohli v Jihomoravském kraji rozhodnout. Měli obav, stejně jako vždy jinde, tak rozlít váhu okresních článků řízení v oblasti kultury a jak zároveň zajistit, aby kraj byl krajem a alespoň nejzákladnější otázky práce na pomoc rozvoji lidové umělecké tvořivosti aby byly dohodnuty a sjednoceny. Po váhání, obavách a přešlapování vzniklo krajské metodické středisko a zrodil se krajský poradní sbor pro divadlo.

Komu se zdá, že je to docela samozřejmé, že není čemu se divit, dlužno říci, že je to kus vítězství. Navíc korunovaného plánovitou, cílevědomou prací krajského poradního sboru, v jehož čele stojí — světe, div se — profesionální umělec, režisér Zdeněk Dopita.

Měl jsem to štěstí sedět mu po boku, když řídil provinciovou schůzi krajského poradního sboru. Víte, že už tehdy měl pečlivě prostudovaný listopadový bulletin „Na pomoc poradním sborům pro divadlo“ se zásadami 33. Jiráskova Hronova, v němž měl výrazně označeny pasáže, které chtěl v průběhu schůze zdůraznit a poradit se o nich, a že dobře znal články v Ochotnickém divadle, vztahující se k problémům zařazeným na jednání?

To jednání mělo pevný řád, cítil jsem v něm vazbu na to, co je v ochotnickém hnutí v této chvíli neaktuálnější. Ale brzy jsem také poznal, že ani v Jihomoravském kraji neoplývají ochotníci pracovníci potřebnou dávkou přesnosti a odpovědnosti. Hned při prvním bodu jednání. V okresech měli zpracovat rozbor plánů činnosti divadelních souborů, rozbor dramaturgických plánů. A jak to dopadlo? Jen v jediném okrese — v Hodoníně — materiál zpracovali. A jaký! Věru bude stát zato seznámit s ním i další pracovníky. Takové zkušenosti pro přípravu aktivů na krajské dny jistě budeme potřebovat. Ano, tak se na to musí: Analýza situace okresu, rozbor problémů rozvoje kultury, ochotnického divadla a jednotlivých souborů — a pěkně ze všech stran, od dramaturgie až po zařízení jevišť. Takový příklad je jako injekce. Však se na jeho základě ozvali jednotliví členové krajského poradního sboru a postěžovali si například na desorganizaci péče o ochotnické divadlo v jihlavském okrese i na nedobrou situaci v okrese prostějovském. Ale stěžovat si v Brně, to nestačí!

S projevem o rozvíjení aktivity mládeže vystoupil na zasedání brněnského poradního sboru pracovník KV ČSM Glacner. Vydal svědectví o své informovanosti a zájmu KV ČSM o to, jak žije mládež v souborech, k čemu a jak je vedena. Člověk si při takovém projevu uvědomí, jak by nám práce mohla jít rychleji od ruky, kdybychom každý neřešili problémy jen na svém písečku. Jak blízko mají například úvahy o nových typech divadelních kolektivů (tzv. kroužcích) k tomu, o čem tu hovořil soudruh Glacner jako o klubech mládeže nebo o klubech mladých přátel divadla. Jen dát síly dohromady! A přestat myslet na to, pod jakou hlavičkou co udělat a kdo si udělá čárku ve výkazu!

Po řádce let přešlapování a zmatků kolem krajských poradních sborů vyvolává možná i samozřejmost zvláštní uklidňující libý pocit. Zažil jsem to na prosincovém zasedání KPS-D Jihomoravského kraje, když byl projednáván plán práce na první pololetí 1963. Stojí za to ve zkratce jím projít. Tak za prvé: poradní sbor bude pracovat pravidelně. Schůze každý první čtvrtek v měsíci. Hlavním tématem jednání v tomto období budou problémy výchovy socialistické mládeže.

Leden: Projednání osnov základních divadelních kursů, příprava lektorů.

Únor: Společné zasedání s okresním poradním sborem v Hodoníně o problémech práce s mládeží. Zkušenosti ze studia mladých.

Březen: Příprava seminářů pro smíšené umělecké skupiny.

Duben: Příprava krajských dnů — přehlídky v Adamově.

Květen: Přehlídka smíšených uměleckých skupin v Gottwaldově.

Červen: Příprava Jiráskova Hronova.

A hned si rozdělili úkoly — kdo, co, do kdy připraví. Taková práce má svůj řád, má svůj význam. Bezesporu členové takto pracujícího poradního sboru se necítí zbyteční, ani je nenapadne rozesílat petice, ani je nenapadne manifestovat odstupováním z funkcí v krajském poradním sboru.

Zdá se, že Jihomoravanům není vlastní ohánět se příliší svými zkušenostmi — možná, že ani za tento v ničem nezkrášený článek mne nepochválí. Ale to všechno nevadí. Stojí za to příkladem těch, kteří přinejmenším donedávna v kraji váhali, příkladem těch, kteří se prokousávají problémy a hledají cestu, zamávat před nosem těm, kteří řeší, řeší — a nic nevyřeší. JIRÍ VALENTA

Kdybychom shrnuli nejrozšířenější názory nepoučených lidí na divadlo, vypadalo by to asi takto: hrát divadlo může každý, protože každý umí mluvit a pohybovat se. O zpěvu platí názor obdobný. Zpívat může kdekdo, protože každý má hlas, umí zazpívat nějakou písničku, jeden lépe, druhý hůře. Převědme tento názor ještě na jiné pole: tančit může každý, protože každý má nohy a svede nějaké kroky za zvuků hudby, i když nechodil do tanečních. Ptejme se však: Můžeme vzít kterýkoliv z tančících párů na sále, aby vystoupil se svým výkonem na jevišti? Jistě se velmi rychle shodneme, že to možné není, nároky na taneční výkon při společenském tanci se diametrálně liší od nároků na taneční výkon předváděný na pódiu nebo na jevišti. Ptejme se tedy dále: může kdokoliv, kdo si zpívá, vystoupit jako zpěvák s tanečním orchestrem, v estrádě, v kabaretu, zpívat v činohře, v operetě nebo v opeře?

Odpověď na tuto otázku je tak jednoznačná, že ji nemusím uvádět. Spíše bychom si měli vysvětlit, proč přesto existuje onen zjednodušující a prokazatelně špatný názor.

Především plynou tyto názory z neinformovanosti o podstatě a náročnosti uměleckého výkonu; navíc jsou podporovány řadou špatných nebo nedokonalých výkonů, které se divákovi předkládají. Mínení, že zpěv není nic těžkého, vyplývá ovšem i ze skutečnosti, že zpěv je nejpřirozenějším hudebním projevem člověka už od dětského věku, že se člověk zpěvem vyjadřuje ve „výjimečných“ stavech (např. radost, smutek atp.) a také jej nejlépe v těchto stavech vnímá. Je to způsobeno i tím, že hudba a zpěv působí bezprostředně na naše city (řeceno s B. Smetanou: „Hudba jazyk citu, slovo myšlenky“, nebo s I. P. Pavlovem: „Hudbu a zpěv vnímáme převážně I. signální soustavou, řeč převážně II. signální soustavou“).

U těchto otázek se zastavuji proto, abychom si ujasnili, jak se máme na zpěv dívat, a abychom si mohli alespoň rámcově vymezit, co budeme a můžeme od herce nebo zpěváka vyžadovat, abychom dosáhli co nejpřesvědčivějšího působení na diváka-posluchače.

Při použití zpěvu v divadelním představení nebo pódiovém vystoupení se obvykle nevyhneme živému provedení. Zpěvní výkon jevištní postavy nemůžeme totiž v 99 % procentech nahradit aparaturou, záznamem. „Herecký playback“ v tomto případě obvykle nevychází, není přesvědčivý, působí nereálně, nepříjemně, porušuje atmosféru scény, v nejlepším případě lze jej s úspěchem využít ke komickému účinku (např. dubbing árie Lazebníka sevillašského apod.).

Pro další úvahy rozdělíme si zpívající herce alespoň na dvě skupiny. Na herce zpívající v činoherním představení a na herce zpívající v programech smíšených uměleckých skupin. Dělení je nutné, protože měřítko i požadavky se poněkud (i když ne zásadně) liší podle funkce, kterou má zpívající herce a) v činoherním představení, b) na estrádě, v kabaretu, ve hře se zpěvy, v muzikálu atp.

a) V činoherním představení obvykle jevištní postava zpívá sólově sama za sebe, v určité situaci; zpěvní projev buď vyjadřuje její stav, nebo ji nějak charakterizuje (např. zamilovaná dívka. Mnohdy je zpěv předsedán skupině postav (př. rekruti, děvčata při prástkách atp.). V těchto případech je zpěv organickou součástí hereckého výkonu. Nároky na dokonalost zpěvu jsou tu pochopitelně jiné než v případě druhém.

ZPĚV NA JEVIŠTI A PÓDIU

Na snímku Jiřího Pražáka Hana Hegerová v programu divadla Semafor Šest žen Jindřicha VIII.

b) Zde již nejde o to, že jevištní postava také zpívá, zde *herce přichází na pódium proto, aby zpíval!* Aby pomocí písňě předal myšlenku divákovi, aby reagoval na určitý jev nebo situaci. V tomto případě již nehodnotíme zpěvní výkon jevištní postavy jako součást hereckého výkonu, nýbrž jako výkon zpěváka. S tím je logicky spjata jejich vyšší náročnost. Naprosto jasné je to potom při formě hry se zpěvy, muzikálu, operetě nebo opeře.

V každém případě *jde o obsah a míru jeho srozumitelnosti* při předávání divákovi. Malé srovnání: bude-li herce mluvit potichu, špatně, s řečovou vadou, šumlovat atp., nebude mu publikum rozumět, ztratí se kontakt. K obdobné situaci dochází při zpěvu, i když zde nesrozumitelnost není mnohdy na první pohled tak patrná, protože zde působí přímo sama hudba. Na to zpěváci hřeší a divák-posluchač se mnohdy vůbec nedoví, oč v písni šlo. (Ba mnozí jsou toho názoru, že je to tak v pořádku!)

A zde se tedy dostáváme k základním požadavkům, které klademe na zpěváka. Tyto požadavky budeme uplatňovat nejen při hodnocení zpěvního výkonu, ale i při výběru představitelů určité role nebo při přidělování písňě určitému zpěvákovi. Mu-

síme si uvědomit, že zpěvák svou úlohou, svou funkcí v představení (zvláště v představení tzv. malých forem) má určité výsadní postavení právě proto, že jeho výkon je svou podstatou sólistický. Posluchač mu věnuje převážnou část pozornosti, zpěvákův výkon je nejvíce „vidět a slyšet“, je proto také nejvíce podrobován kritice.

Nejdůležitější složky zpěvákova výkonu jsou hudebnost, srozumitelnost, výraznost projevu. Teprve v druhé, třetí řadě přichází přirozená krása hlasového materiálu. Možná, že se mnoha čtenářům nebo zpěvákům zdá toto tvrzení nelogické. O jeho správnosti však svědčí celá řada příkladů (i slavných zpěváků), kdy s nevelkým, ale technicky dobře připraveným a ovládaným hlasem bylo dosahováno výrazných uměleckých výkonů.

Při přidělování písňě členu souboru musíme vzít v úvahu ještě další činitele. Je to např. hlasový rozsah a celkové založení zpěváka. Budeme-li zpěváka nutit k interpretaci písňě, která je mimo jeho hlasové možnosti nebo stojí diametrálně proti jeho osobnímu založení, vynaložíme mnoho práce zbytečně a nikdy nedojdeme k dobrému výsledku. Při této příležitosti je snad dobře připomenout, že





Písničky a šansony mechybějí ani v profesionálních, ani v amatérských programech malých forem: Pražákovy snímky jsou z ústředního kola STM v Plzni a z pražského divadla Semafor

stále uvažujeme o herci-zpěvákovi a že nám tedy nejde o koncertní výkon, ale v podstatě o hereckou záležitost, i když teď věnujeme převážnou pozornost hlasové složce výkonu. Ke spojení obou složek a jejich vzájemné podmíněnosti a k ovlivňování se ještě vrátíme.

Zpívající herec je stavěn před úkol interpretovat určité žánry (jmenujme alespoň některé: popěvek; říkadla — Zlatá brána; píseň národní nebo umělá, taneční — Když rozkveté na louce kvítí, Píseň o mušli; estrádní píseň — Granada, Podmoskevské večery; šanson — Mylord, Černá Jessie; árie z operet, oper), které kladou různou měrou požadavky na jeho hudebnost, hudební vzdělání a technickou připravenost (potřeba ovládat parlando — Ježek: Tři strážníci; recitativ — úvod Písně pro Zuzanu; kantilénový zpěv — Ježek: Když jsem kytici vázala, Měsíček

svítí, Talínský rybník apod.; včetně nejednodušších ozdob, jako jsou: příraz — Hájku, hájku, Letěla bělouňka holubička; nátryl — chodské, slovenské lidové písně, Carmen; obal — Granada, árie Rosiny z Lazebníka sevillaského).

Řekli jsme si, že zpěvní výkon není možno obvykle suplovat. Jinou situaci máme v případě doprovodu. Buď je doprovod také živý, nebo může být zachycen na zvukovém záznamu. Na otázku, která možnost je lepší, nelze jednoznačně odpovědět. Pochopitelně živé provedení hudební složky má své nenahraditelné přednosti, má charakter umělecky neopakovatelného výkonu, ovšem není vždy v možnostech souboru, nebo nespĺňuje požadavky na kvalitu. Reprodukovaný záznam doprovodu omezuje do jisté míry tvůrčí svobodu zpívajícího a míra dokonalosti iluze doprovodu je přímo podmíněna kvalitou použité aparatury reprodukční soustavy. V obou případech se setkáváme nejčastěji s hrubou technickou chybou, kterou je obvykle možno bez problémů odstranit. Je to nesprávný poměr mezi intenzitou zpívajícího hlasu a doprovodem. Vždy je třeba vycházet z toho, že zpěv je primární. V případě „živého“ doprovodu je třeba trvat na tom, že orchestr se musí tak působit, aby nekryl zpěváka a nebránil srčumitelnosti. Nelze-li správného poměru dosáhnout ani při dobré vůli hudebníků, je třeba hledat důvod buď v jejich technických schopnostech, nebo přímo ve špatné instrumentaci. V každém případě by bylo špatné chtít, aby zpěvák „přidal“ nad své možnosti a začal forzírovat. V případě reprodukovatelného doprovodu vyřešíme problém akustickou zkouškou a otočením knoflíku do příslušné polohy, kterou si zaznamenáme! (Platí pouze pro prostor, ve kterém jsme nazkoušeli.)

Domnívám se, že nyní zbývá ještě jeden důležitý problém, kterému musíme věnovat pozornost:

Jak přivést herce-zpěváka k přesvědčivému, výraznému zpěvnímu výkonu? Není to záležitost jednoduchá a předpokládá určité vzdělání, znalosti a praktické zkušenosti. Říkám rovnou, že nejlepší je obrátit se na hudebníka, který dovede pracovat se zpěváky a který — je-li dobře informován o režijním záměru — nejlépe může zpěváka připravit v rámci jeho možností. O přístupu ke studiu role existuje dost odborné literatury a některé postu-

py jsou všeobecně známy, vyučují se v kurzech a divadelních studiích na praktických příkladech. O tom, jak nastudovat píseň, je literatury poměrně málo, nebo je zaměřena k jiným než našim účelům. Proto uvádím stručné schéma, které, je-li tvůrčím způsobem naplňováno, vede k překvapivým výsledkům.

HLASOVÁ VÝCHOVA — ROZEZPÍVÁNÍ

Kromě všeobecného hudebního vzdělání musí pracovat herec-zpěvák na ovládnutí svého nástroje — hlasu (mluvního i zpěvního). Nemá-li možnost soustavného školení pod odborným vedením, musí znát alespoň princip práce s hlasem. V prvním stadiu postačí několik základních cvičení, kterými se připraví na výkon a která bude pravidelně cvičit. Výsledek se neprojeví hned, ale při správném používání určitě během jednoho až tří měsíců.

(Blíže poučení o hlasovém nástroji herce a zpěváka najdete v knize Hála — Sovák: Hlas, sluch, řeč. Kurs jevištní řeči má k dispozici na magnetojfonovém pásku divadelní oddělení ÚD LUT, autor odborný asistent AMU VI. Halada, kurs přípravy zpěváka bude na magnetojfonových páskách v prvním čtvrtletí 1963.)

Říkejme těmto cvičením **rozezpívání**. Rózezpívání je nutná složka přípravy ke zpěvnímu výkonu a zároveň zlepšování hlasové techniky. Jeho smyslem je uvolnění svalů, příprava jednotlivých svalových skupin, jejich soustavný trénink.

Jestliže herec nebo zpěvák tvrdí, že se rozcvičit nepotřebuje, je to z pouhé nevědomosti, škodí si tím, ubližuje na zdraví, zůstává svým výkonem hluboko pod svými možnostmi. Každá píseň je pro hlasivky a celý zpěvákův organismus atletický výkon. Je absurdní představit si slušný běžecský výkon na 10 km bez přípravy (viz Zátopek).

KOREPETICE SE ZPĚVÁKEM

V praxi se setkáváme se dvěma skupinami zpěváků-amatérů. Jedni, a těch je men-



Pražákův snímek z hudební komedie Hoj, Štěchovice pražského souboru Karkulka



šina, dovedou se naučit novou píseň sami, druzí potřebují pomoc hudebníka, protože jejich hudební vzdělání je zatím minimální. V každém případě je třeba sjednotit názor režiséra, hudebníka a zpěváka na interpretaci písně, aby při zkoušce s doprovodem nedocházelo ke zbytečným nedorozuměním, nervozitě a časovým ztrátám, které se násobí počtem zúčastněných. Prakticky musí přijít zpěvák na zkoušku s orchestrem naprosto připraven.

Při studiu doporučuji používat magnetofonu jako kontroly. Mikrofon je objektivní ucho, které se nemýlí a zaznamenává skutečný výkon. Poslech má tu výhodu, že se zpěvák sám slyší a okamžitě pochozí závady, které mu musí korepetitor mnohdy dlouze a složitě vysvětlovat, nehledě k tomu, že mnohdy není zpěvák o uváděných chybách přesvědčen. Podle vnitřního sluchu a představy se domnívá, že zpívá správně.

V návrhu následujícího pracovního postupu vycházíme z praktických zkušeností, počítáme s tím, že zpěvák není schopen sám se z notového zápisu píseň naučit. (Podle úrovně a vyspělosti lze některé etapy studia zkrátit na minimum, nebo, zvládne-li je sám, úplně vynechat.)

1. *Nejprve musí korepetitor zpěváka s písní seznámit.* Řekne mu text, zahraje melodii, zahraje celou skladbu, eventuálně ji podle možnosti sám zazpívá. V tom smyslu, jak by měla zaznít z pódia. (Nejde o předzpívání, nýbrž o přiblížení obsahu a smyslu písně, jejího charakteru.) Pokud jde o souborem dosud nehraného autora, seznámí ho stručně s jeho životopisem a tvorbou. Nevedte zpěváky ke studiu podle sluchu z desky nebo magnetofonového pásku, ani ke studiu z jedné řádky. (Poslech nebo ústní podání nese s sebou chyby a nepřesnosti, porušení melodické a především rytmické stránky písně. Naučené chyby se odstraňují jen s velkými obtížemi!)

2. *Následuje studium melodické linky* (zatím bez textu). Učíme se po částech, ne podle počtu taktů (třeba po čtyřech),



Jana Malknechtová a Pavel Sedláček — noví zpěváci divadla Semafor v programu J. Suchého a J. Šlitra *Šest žen Jindřicha VIII.*

nýbrž po logických hudebních celcích, které jsou zapamatovatelné. Zvláště se věnujeme intonačně obtížným místům. V této fázi vypracujeme i rytmickou stránku naprosto přesně. (Zvláště tečkované rytmy, trioly, dodržování předepsaných hodnot atp.). Se zpěvákem je třeba nad zápisem skutečně pracovat. Seznámit ho nejen s rytmickým, ale i s harmonickým doprovodem. Tím předcházíme falešnému zpívání a zbytečnému opravování u orchestru. Studuje-li zpěvák píseň sám bez představy harmonie a zpívá-li potom s orchestrem „falešně“, nemusí ještě špatně intonovat. Vytvořil si prostě svoji vlastní harmonii, ve které cítí intervaly správně, což nevadí, pokud zpívá sám. K rozporu dojde až při konfrontaci s orchestrem — doprovodem.

3. *Práce na textu.* Nejprve si zpěvák musí uvědomit, co zpívá, říci si text bez ohledu na hudbu, uvědomit si smysl slov, veršů, slok, celé písně. Výbornou pomůckou je vypsání textu souvisle na zvláštní papír. (Mnozí si totiž z textu rozepsaného pod zpěvním linkou vůbec neuvědomují smysl!) Zvláště estrádním písním a šansonům je třeba věnovat po této stránce mnoho práce. Jakmile není rozumět jednomu slovu, ztrácí posluchač kontext, smysl, a všímá si všeho jiného než obsahu písně, nebo obrazu, který mu chceme sdělit. Velkou pozornost je třeba vě-

novat výslovnosti samé. Naučit se text správně mluvit, foneticky správně vyslovovat (v případě nejasnosti nebo sporného názoru hledejte rozřešení v knize Hála-Sovák: Hlas, řeč, sluch).

4. *Spojme text s melodií,* stanovíme frázování, čímž máme zhruba dány nádechy, které doplníme podle potřeby a možností daných textem a dechovými dispozicemi zpívajícího. Dosud jsme používali nástroje k upevnění intonační představy a doprovodné harmonie (třeba jen v akordech). Nyní začneme hrát skutečný doprovod tak, jak jej zpěvák uslyší z orchestru.

5. *Vypracujeme píseň výrazově* do hotového tvaru v tempu. Rozvrhneme a připravíme hereckou stránku celkového projevu. Pak je zpěvák připraven na zkoušku s orchestrem.

6. *Zkouška s doprovodnou skupinou — orchestrem* slouží k tomu, aby si zpěvák zvykl na skutečný zvuk ke zpřesnění dynamiky i temporytmu, k vypracování kolektivního výkonu. Úpravy detailů je třeba vzhledem k určitému zpěvákovi provést i v orchestru.

Tolik k základním otázkám zpěvu na jevišti a pódia. Problematika není pocho-pitelně zdaleka vyčerpána. Budeme se jí věnovat v dalších statích v souvislosti s použitím zpěvu a hudby v malých jevištních formách a ovšem i v souvislosti s materiálem, který přináší nový bratrský časopis Ochotnického divadla — Repertoár malé scény.

Josef Šrámek



Suchého a Šlitrovy písničky v programu *Šest žen* doprovází orchestr Ferdinanda Havlíka

K PROBLÉMŮM SOUDOBÉ OCHOTNICKÉ SCÉNOGRAFIE

Autorem tohoto článku je vesnický výtvarník Aleš Němeček, který pracuje v souboru JZD Chroustovice a v kroužku „Jaroslav“ v Luži. Odtud jsou i návrhy a scény, které k článku otiskujeme. V ročníku, v němž jsme vyhradili významné místo pracovním zkušenostem ochotnických režisérů a herců, stejně rádi uvítáme názory a zkušenosti našich ochotnických scénografů.

REDAKCE

Zvláště v poslední době zaznamenává divadelní scénografie prudký rozmach, který způsobilo určité uvolnění projevů divadelních výtvarníků vlivem moderního umění, prosazování jejich osobitých stylů, hledání dalších forem práce s užitím nových hmot, technik, zařízení a výtvarných prostředků na scéně.

Je přirozené, že průkopníky se stávají především profesionální divadla, která mají více možností experimentovat a volit s ohledem na počet repríz nákladnější výpravy. Má-li ochotnické divadlo spolupůsobit vedle nich, filmu a televize na rozvoji kulturního života a jeho součástí — estetické výchovy zvláště na našem venkově, nesmí stát opodál tohoto dění.

Sledujeme-li však ochotnickou scénografii a zamýšlíme-li se nad její úrovní, nemůžeme být spokojeni. Hlavním nedostatkem je, že většina ochotnických souborů vůbec nemá vlastní výtvarníky, nebo scénu dělají lidé jen s menšími technickými znalostmi a dovednostmi, bez odborného školení, citu pro výtvarný účín i řešení prostoru. Soubory nechápou právě poslední *funkční scény*, která kromě charakteristiky místa děje má napomáhat hereckému projevu.

Na ochotnických představeních i přehlídkách pak vidíme, že většinou je scéna „tradičně“ stavěna z rámových kulis, doplňků a věčně se opakujících stojek, někdy bez ohledu na dobu nebo místo děje. Provádí-li se pak hodnocení hry a jejího provedení, zbývá většinou málo času po rozsáhlém rozboru přístupu režie ke hře, hercova projevu a zvláště řeči (což je pochopitelně právem řazeno na přední místo), na kritiku scény především s ohledem *k pojetí hry a jejího výtvarného řešení*. Příčinou toho je, že poradní sbory osvětových domů nemají v oboru scénografie dostatek schopných instruktorů.

U větších ochotnických souborů, soustředěných především v jednotlivých klubech pracujících, je situace podstatně lepší, protože se mnohé dramatické kroužky obracejí o pomoc na výtvarníky nebo aranžéry ve svých závezech. Zde však určitá profesionalita může být usměrnění výtvarníka věst k vytváření scén sice technicky dobře provedených, avšak ne vždy řešených ve prospěch režijního záměru, takže ztěžují práci režisérovi i hercovi a mohou vytvořit situaci, která oslabí úspěch inscenace.

Vezmeme-li v úvahu, že ochotnický soubor má i svého výtvarníka s určitými technickými znalostmi, smyslem pro zvládnutí jevištního prostoru, kreslířskými a malířskými dovednostmi, který sleduje soudobou scénografii profesionální i ochotnickou (v divadlech i časopisech, zvláště *Acta scaenographica*, *Divadlo*, *Divadelní noviny*, *Ochotnické divadlo*), neznamená to, že i tam je všechno v pořádku.

Protože také mezi režiséry je značný rozdíl, musí docházet někdy i k dlouhým výměnám názorů, než se oba tvůrčí pracovníci dohodnou na definitivní formě, vyhovující záměrům režiséra i výtvarníka. Rozpory jsou především v tom, že režisér velmi často ulpívá na tradičním řešení scény, těžko si

dovede představit rozdělení prostoru podle kresleného návrhu (zhotovování maket vyžaduje příliš mnoho času, kterého se po zaměstnání nedostává, a proto se modely scén většinou nedělají) a hlavně nemá smysl pro *jednotu výtvarného projevu* v jednotlivých obrazech téže hry. Neuvědomuje si, že vyžaduje-li sám určitou stylizaci v hercově řeči i výrazu, má výtvarník právo totéž provést i při dekoraci.

Jsou ještě mnozí režiséři, kteří vidí ve scéně pouhou kulisu, zcela samostatný divadelní útvar, který není třeba respektovat. Nevadí jim také, dojde-li při realizaci k podstatným změnám, jen když se pokud možno zachovají nacvičovaná místa nástupů. Jejich zájem se úzce zaměřuje jen na herecký projev. Nedoceňují proto ani funkci světla, zvukových efektů a scénické hudby.

Stává se velmi často, že režisér vidí v zjednodušení scény a vynechání nepodstatných částí ochuzení hry. Nepřipustí, že právě dobrý náznak usměrní pozornost divákovu především k herci samému a přispěje tím, že jej nutí svou obrazotvorností spoluvytvářet prostředí, k hlubšímu prožití dramatického díla. Ve prospěch stylizovaných scén hovoří i skutečnost, že právě při nich může se daleko více uplatnit výtvarníkův vtip, zajímavé nápady a řešení, které jsou vítanou změnou pro stále návštěvníky ochotnické scény.

V možnostech ochotnických souborů je takovéto scény vytvářet. Stačí pro ně poměrně dostupné zařízení: černý horizont, látky, rámy, sloupy, praktikáby a hlavně světelný park. Předpokládám, že potřebné stojky a doplňky provede technický personál vždy pro každou inscenaci. Celkové náklady mohou být únosné i při malém počtu repríz. Je dobře možné i při větším počtu studovaných her hledat stále nové formy jevištního projevu, i když se nevyklučuje možnost, že některé základní prvky dekorací se budou někdy opakovat.

Je třeba hledat vzory a podněty k vlastní tvůrčí práci především na našich profesionálních scénách, kde máme mnoho talentovaných výtvarníků. Je však nesmyslné bezduše kopírovat jejich inscenace, snažit se vyrovnat se jim nákladností provedení. Je třeba zdůrazňovat osobitý styl každého, tedy i ochotnického výtvarníka.

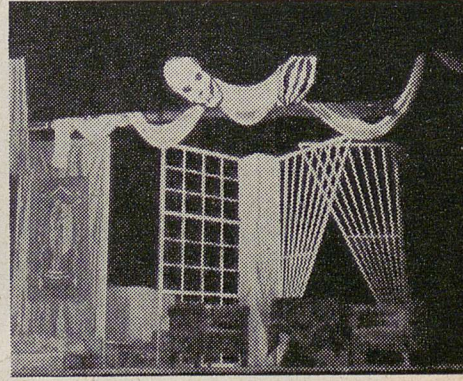
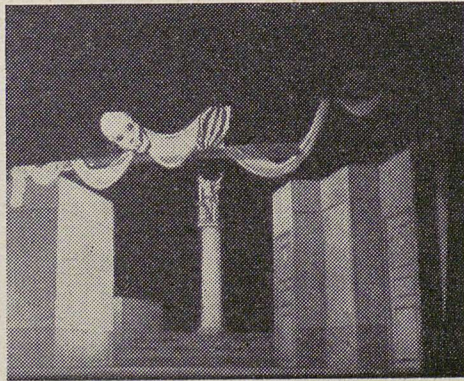
Je nutné, aby každý, kdo přistupuje k návrhu dekorace, prostudoval si dříve odbornou literaturu, seznámil se s obrazovým materiálem té které doby, kladl hlavní důraz na dohodu s režisérem o jeho pojetí hry, a je-li třeba, usměrňoval rozhodnutí ve prospěch účinnosti a funkčnosti scény.

Velké prohřešky se dějí i v kostýmování. Bylo by ideální, kdyby se ochotnický výtvarník podílel na návrzích obleků, jsou-li zhotovovány v souboru, nebo alespoň byl při jejich výběru v půjčovnách, které málo respektují požadavky dramatických kroužků z výtvarného hlediska.

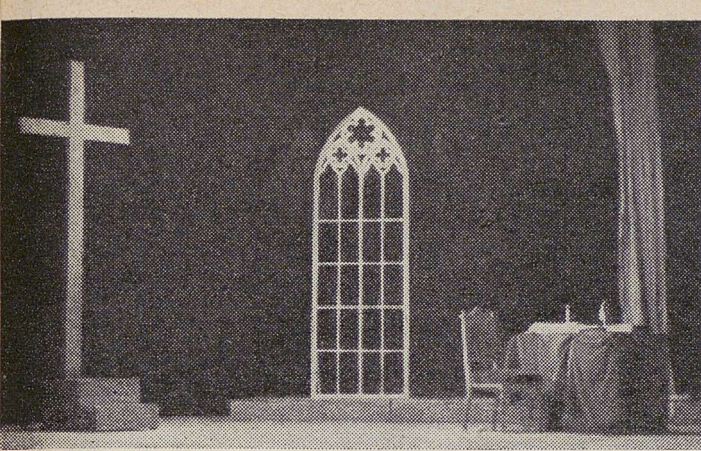
Ke zlepšení stavu naší ochotnické scénografie jistě nejvíce přispívá soustavné, cílevědomé školení výtvarníků i režisérů při celostátních přehlídkách. Mělo by být samozřejmostí též v krajských kolech, aby zahrnulo větší počet účastníků. Poradní sbory pro divadlo při okresních osvětových domech by se měly více zamýšlet nad tím, jak konkrétně pomoci malým souborům v překonání starého názoru na vybavení jeviště a v zavádění moderních zařízení, která se dají často provést i svépomocí. Pro tuto činnost je třeba zaktivizovat hlavně mladé divadelníky, kteří přejímají snadněji nové zkušenosti, a důvěřovat v jejich tvůrčí činnost.

Práce při scénování je radostná a přináší uspokojení pro výtvarníka, je-li herci podnětem k jeho tvůrčí práci a najde-li pochopení i u obecnstva. Je v našich silách, jak se s ní při pravé ochotnické vytrvalosti vyrovnáme. Přáli bychom si, aby scénografie nebyla popelkou ani na nejmenším ochotnickém jevišti.

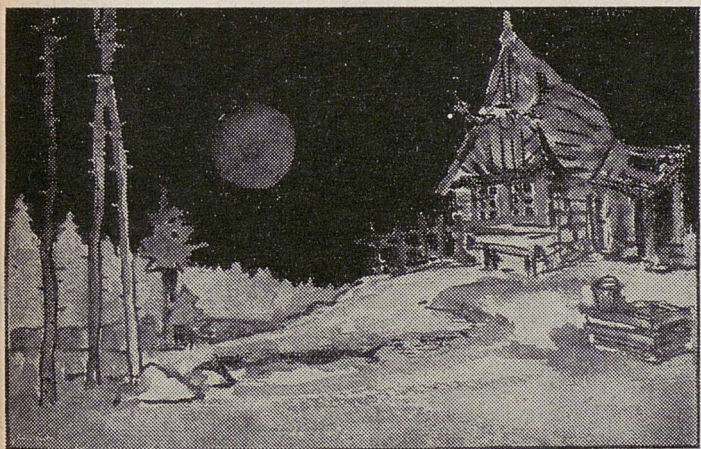
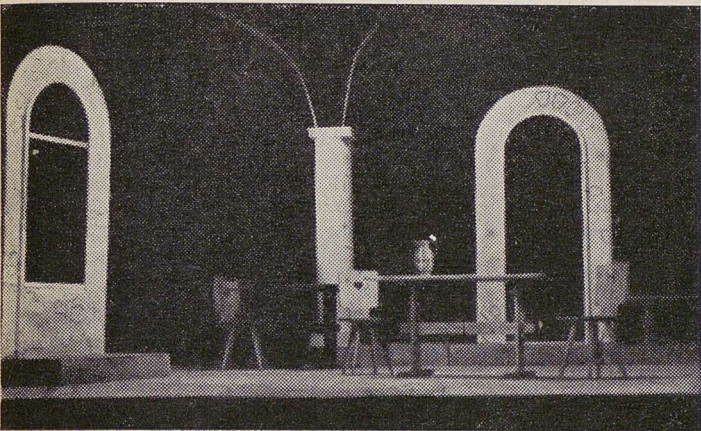
Snímky z Němečkovy scény k Čapkově *Bílé nemoci*. Inscenace byla uvedena v roce 1951



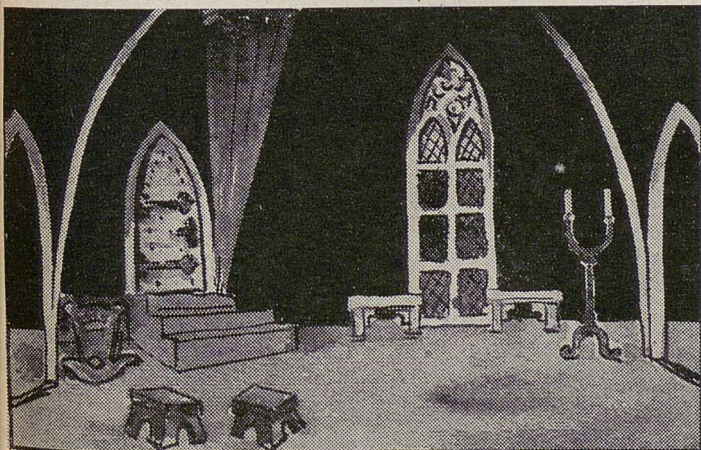
ZKUŠENOSTI Z PRÁCE NA BRECHTOVĚ HŘE PUŠKY PANÍ CARRAROVÉ



Němečková scéna k Tetauerově hře Zpovědník



Němečkovy návrhy pro Jiráskovu Kolébku



Pušky paní Carrarové mají i dnes nepopíratelnou současnou hodnotu a myšlenku. Tato myšlenka a její silně působivé dramatické zpracování přiměly pražský soubor Máj k zařazení hry do repertoáru. Inscenaci předcházelo hodinové pásmo Brechtových veršů.

Práce na „Puškách“ byla pro nás všechny umělecky náročná, obsažná a tím složitější, že jde o drama soustředěné v jednom dějství.

Začínala samozřejmě přípravou režiséra, především rozбором hry, při kterém se vyhranily zejména tyto poznatky: „Pušky“ souvisí s ostatním Brechtovým dílem spíše obsahově. Mají zřetelnou protifašistickou ideu. Cílevědomě míří nejen proti fašismu, ale hlavně proti lidem, kteří svým neutrálním postojem pomáhají k porážce pokrokových sil. Ať už tato neutralita má jakékoli citově oprávněné pozadí, stává se zbraní obrácenou do vlastních řad. S tím se Brecht v „Puškách“ nejen vyrovnává, ale pouští do ostrého souboje. Jeho cílem není jen odhalit a odsoudit, ale především přesvědčit a zvítězit. Použil jiné umělecké formy než v jiných známějších dramatických pracích. Napsal nezastřeně politickou agitku s mohutným citovým nábojem, s velkou lidskou emotivní přesvědčivostí. Vykrytalizované názory, přesně mířené repliky, umělecky výtříbené a vyhocené scény, sevřený děj, drama bez didaktiky, přísně čisté a úsporně zkratkovité. Myšlenkově a formálně si dílo, psané za španělské občanské války, zachovalo životnost a bezprostředně působí i na dnešní umělce a diváky.

Vyjde-li režisér z těchto zásadních hledisek a ztotožní se s Brechtem, má v ruce základní předpoklady k inscenačnímu zpracování hry. Pochopí, že je jeho úkolem silnou myšlenku vyjádřit silnou, působivou formou, očištěnou od naturalismů, formalit, „frází“ a popisností jak v hereckých výkonech, tak ve scéně, aranžmá, zvucích, světlech, kostýmech, v pojetí inscenace jako celku. Pochopí, že nositelem ideje a formy díla je především herec, jehož výkon musí být čistý, záměrný, citově a myšlenkově bohatý, ale koncentrovaný a ve výsledku stejně prostý, jako prostá a tím i působivá je sama podstata Brechtovy hry.

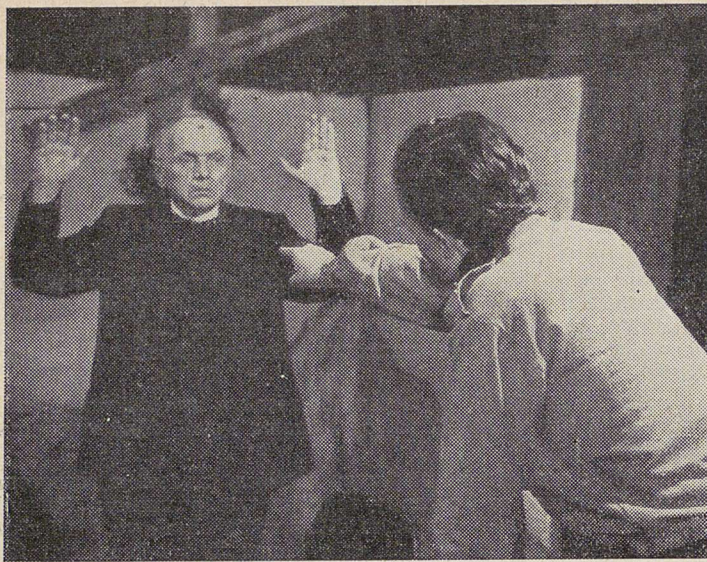
Už při rozboru objeví soubor další složitou stránku inscenace. Ve hře není ani jedna zcela záporná postava a konflikty leží pod povrchem jednoduchého textu.

S uvážením těchto obtíží se soubor dal do studia hry. Přijali jsme Brechtovo protiválečné, aktivní, hluboce lidské krédo a pustili jsme se do souboje sami se sebou. Nebudu se zabývat podrobnostmi, text sám je předlohou, která se může stát zkušebnímu režisérovi a herci uměleckou universitou.

Nejdůležitější součástí studia se stala práce s hercem. Vůbec se domnívám, že technické základy, jako je promítání, točny, běžící pásy, efektní zvukové mixáže — dneska tak běžná touha mnoha režisérů, nenahradí ani neubíjí to, co musí zůstat na jevišti živé: tep hercova srdce, světla a stíny jeho tváře, mixáž tónů jeho hlasu, bouřlivý proud jeho vnitřního života a přesvědčení.

Při čtených zkouškách jsme si nejen pohovořili o Brechtovi, ale ujasnili i veškeré dílčí vnější i vnitřní situace „Pušek“, jejich konflikty, souvislosti. Všechno, s čím herec na jevišti musí přijít, co musí prožít a s čím odchází.

Matka Carrarová, ústřední postava hry, není na první pohled role problematická. Prostá, obyčejná žena s živočišnou láskou k dětem, s pocitem vlny na smrti manželově, s tvrdšími odhodláním uchránit děti před smrtí na frontě třeba násilím. Situace, do kterých se dostává, jsou dramatické a nosné, závěr by se dal zdůvodnit jejím ořevem nad zastřelením syna. I představitelka matky v souboru Máj se ze začátku nechávala strhnout jen vnější podobou role. Hádky se synem, hádky s bratrem, ostré střetnutí s Manuelou, silný výbuch ve scéně se zbraněmi, ostrý monolog k paní Perezové, dramatická scéna s Josém, který chce jít na frontu, strhující kletba před závěrem a pád. Představitelka sama pochopila, že není vůbec v moci herece zvládnout tenhle hodinový seriál výbušných monologů, použije-li jen vnějších dramatických prostředků. Především by si zničila hlas, za druhé by ukřičená, téměř hysterická žena měla s matkou Carrarovou málo společného, za třetí by role diváka ohlušovala místo přesvědčovala, za další by se v expresivních návalech úplně ztratila myšlenka hry, její logika, rytmus, souhra, souvislosti i optimistický závěr. Obě jsme tedy nastoupily



R. Piha v roli faráře Padro a S. Maršák jako Pedro v Brechtově hře Pušky paní Carrarové



Manuelu hraje v inscenaci pražského Máje J. Vošmiková

cestu jinou, méně efektní, daleko těžší, ale bezesporu správnější. Podle rozboru textu jsme větu od věty odkrývaly duševní stavy a proud matčiných myšlenek, její rozpory s okolím i vlastním přesvědčením, a hledaly jsme neotřelé, neustále nové a nové možnosti vnějšího vyjádření. Objevily jsme matku šťastnou ve chvíli, kdy může pomoci druhým (výstup s Paolem), ženu hluboce přemýšlející a v základech otřesenou (po scéně s knězem), matku, která zoufale prosí o lásku a pochopení (scéna s Josém před závěrem hry), její šílenou obavu o dítě („Nevidím Juanovu bárku na moři“), prostou, tvrdou rybářku (nad zastřeleným Juanem), klidnou ženu, která pochopila svůj omyl a dělá to, co udělat musí (závěr). Role den ze dne byla bohatší, pravdivější a cílevědomější a stala se páteří představení. Tento tvůrčí postup umožnil také zařazení ostatních postav hry do přesné dramatické a myšlenkové souvislosti.

Tak se celé pojetí inscenace začalo usměrňovat hned u stolu. Některé scény byly už při čtení neobyčejně působivé a strhující. Samozřejmě zatím interně, pro nás.

Často se hovoří o tzv. povinnosti režiséra vytvořit tvůrčí prostředí. Jsem přesvědčena, že vznikne téměř automaticky tam, kde se skutečně zasvěceně pracuje. Nenásilně uchvátí soubor při odkrývání hlubin textu, když mají všichni snahu pochopit a obsáhnout roli, překonat sami sebe a proniknout do nejzasutějších končin života a osudu postav.

Režisér může už při čtení vtisknout do podvědomí herců i rytmus a tempo scén (neodmyslitelnou složku díla, tolik na ochotnických scénách opomíjenou). O to je pak snadnější práce s aranžováním. Aranžování se stane nutnou souvislou fází zkoušek. Všichni jsou na ně připraveni a instinktivně jednájí živě, s určitým cílem a prožitkem. Nemají pocit, jako by je režisér nutil do něčeho, co jim není vlastní. Naopak, přijímají každé naznačené gesto, každý krok vděčně. Nacházejí teprve teď to, čím může herec na jevišti mluvit, objevují postavu celou.

Od prvního slova se ochotnický režisér setkává s protivníkem, který se mu snaží inscenaci deklasovat. Je jím nedostatek herecké, řekla bych sdělovací techniky, kterým trpí většina našich ochotnických souborů. Také v Puškách paní Carrarové občas zrazovali herci sami sebe. I tam, kde silně cítili situaci, kde jim byla i rozumově jasná, selhávaly jejich vnější řemeslné prostředky. Špatná dikce, roztržitá gesta, nevypěstovaný smysl pro rytmus pohybu, pauzu i spád řeči, to všechno někdy úplně rozbilo sebelépe připravenou scénu. Ukazuje se jako samozřejmá povinnost režisérů stát se pedagogy. Od prvního slova trpělivě dbát a upozorňovat na nečistotu řeči a špatně posazený hlas. Od prvního kroku na jevišti neúnavně odstraňovat navyklé šablony chůze, gest, mimiky, intonací a dokonce i psychologického přístupu k roli. Běžným zjevem, který se objevil i u nás, je patetické řečnění nad mrtvým, používání navykklých šablon (jak vyrobít na jevišti leknutí, výkřik úžasu, vzlyky a podobně) bez ohledu na pravdivost situace.

Tyto věci se nedají zcela odstranit při studiu samém. Často přílišná sebekontrola znemožní citlivost výkonu a stále technické připomínky režiséra naruší atmosféru zkoušek. Je na souborech, aby soustavným školením a cvičením zlepšovaly svou technickou připravenost. Odměnou jim bude ucelený, působivý herecký výkon a pocit dobře vykonané tvůrčí práce.

Pušky paní Carrarové, jako silná jevištní zkratka, kladly na režiséra a soubor veliké nároky. Snad se nám nepodařilo splnit všechno to, co jsme si dali při studiu do štítu, ale rozhodně jsme se poučili a ušli jsme zase kus cesty za hledáním pravdy a působivosti jevištního umění.

Shrnula jsem několik základních poznatků, které mají širší dosah a mohou být alespoň malou pomocí těm, kdo se s láskou věnují ochotnickému divadlu. Prkna sice znamenají svět, ale svět představ, fantazie, myšlenek, názorů, životní pravdy a jiskry. A tento svět objevit je skutečně těžké.

LIBUŠE VELENSKÁ

Pušky paní Carrarové v pražském Máji: paní Carrarová (J. Mikešová), Pedro (S. Maršák) a Josė (J. Reřicha)



POHÁDKOVÁ ZEMĚ ZIMNÍ POHÁDKY

Naše shakespeareovské články nechtějí být podrobnou analýzou nespočetných otázek, spjatých se životem a dílem slavného dramatika. Především se mají stát základem besed, podnětem k přednáškám a diskusím o Shakespearově díle v našich souborech. Odborné literatury s podrobným vykladem této problematiky je víc než dost; z četných pramenů můžeme zde upozornit na Chudobovu. Knihu o Shakespearovi, byť mnohé její závěry již byly překonány, na studii J. Pokorného Shakespearova doba a divadlo, Zd. Stříbrného Shakespearovy historické hry, na sborník Vodáckových referátů a na materiálově bohaté doslovy a poznámky O. Vobádla k soubornému vydání Sládkových překladů.

Na téma Shakespeare a Čechy bylo již napsáno mnoho. Česká shakespeareovská tradice má hluboké kořeny. Od národního obrození se třbil český jazyk na překladech Shakespearových her, zrála v nich česká divadelní režie i herectví: od Kollára, Šimánovského a Budíla přes Šmahu, Kvapilovou a Vojana k Vydroví, Štěpánkovi, Lukavskému. Nás však pro začátek zaujala jiná otázka: Co asi sám Shakespeare věděl o zemi, do níž položil děj své Zimní pohádky? Jak je to vůbec možné, že položil Čechy na břeh moře a do jejich sousedství umístil Sicílii?

Abychom mohli Shakespearu "podezírat" z malých zeměpisných znalostí a vytýkat mu trapný omyl, k tomu víme dost málo o jeho školním vzdělání i o jeho životě. Čeští hosté však nebyli na anglickém dvoře takovou vzácností, aby Anglie doby Shakespearovy nevěděla nic o přesné poloze naší země. Historie obou zemí měla dokonce své významné styčné body. A pro zajímavost: právě Zimní pohádka se svým „českým“ dějištěm se (po své premiéře v sezóně 1610–1611) hrála rovněž roku 1613 při svatebních slavnostech anglické princezny Alžběty, která se jako manželka Fridricha Falckého o šest let později nakrátko stala českou královnou... Angličané jistě věděli, že svou princeznu nepouštějí do pusté země, kde medvědi ohrožují náhodné poutníky na opuštěném mořském břehu!

Dokonce lze předpokládat, že Shakespeare se setkal s českou historií už když psal tragédii Richard II., k jejíž první části použil motivů ze starší, dnes už neznámé hry Woodstock. První ženou Richarda II. byla totiž česká princezna Anna, dcera Karla IV. Roku 1381 se patnáctiletá princezna z Čech provdala za čtrnáctiletého anglického krále, brzy však zemřela na mor a Richard dal na znamení smutku zbořit celý palác, v němž bydlila. V Shakespearově hře však česká princezna nevystupuje; hra líčí poslední léta Richardovy vlády a nejmenovanou královnou v této hře je Richardova druhá žena Isabella.

Některé badatelé se dokonce přiklání k názoru, že právě princezna Anna přivezla do Anglie námět Zimní pohádky. V jejím průvodu byl totiž těšínský vévoda Přemysl — a osudy jeho strýce, mazowského knížete Ziemowita, jsou až nápadně shodné s dějem Shakespearovy hry. Kníže Ziemowit se totiž roku 1359 nebo o málo později na dvoře Karla IV. v Praze seznámil se svou druhou chotí, Ludmilou, dcerou slezského vévody. Brzy po sňatku ji pro podezření z nevěry s knížecím číšníkem Dobkem uvrhl do vězení a narozené zde dítě odsoudil k smrti. Zásluhou dobrých lidí bylo dítě — syn — zachráněno a vychováno u jeho dcery z prvního manželství. Ludmila byla zardousena. Po letech postihl Ziemowitův hněv i číšníka Dobka. Při mučení se ukázalo, že domnělý číšník je vlastně ženou a Ludmilina nevina byla prokázána i přiznáním dřívějšího křivého svědka. U své dcery se zdrcený kníže setkal se svým synem, uznal ho za svého a zaslétl ho církevní službě. Zemřel pak roku 1381, tedy právě v roce Anniny cesty do Anglie, a jeho životní příběh byl novinkou, o které se hodně mluvilo. Některé podobnosti se Shakespearovou hrou jsou až zarážející. Lze však předpokládat, že by česká princezna nebo těšínský vévoda nedovedli posluchačům názorně vyložit, kde leží Čechy, Mazowsko a Slezsko? Lze předpokládat, že by se tento příběh v Anglii ústně tradoval až do doby Shakespearovy, tj. přes dvě staletí...?

Je všeobecně uznávaným faktem, že Shakespeare čerpal látku ke hře buďto ze hry svého staršího současníka Roberta Greena, dnes už neznámé, nebo z jeho slavné novely Pandosto aneb Vítězství času, která poprvé vyšla roku 1588, byla v Anglii hojně čtena, a vyšla znovu roku 1607, tedy krátce před napsáním Zimní pohádky. Děj této povídky je přibližně shodný nejen se Shakespearovou hrou, ale — jak se později ukázalo — i s příběhem mazowského knížete! Urputným žárlivcem je zde český král Pandosto, podezíraným milencem sicilský král Egistus. Podobně jako později v Zimní pohádce jde o náhodně zachráněné dítě, lásku mladých milenců, tajný útěk a konečné smíření s kajícím se žárlivcem, který přiznává svou vinu. Mnoho literárních historiků se domnívalo, že si Greene tento příběh vyprávěl ve své fantazii. Greene však pilně cestoval a jako všichni jeho vrstevníci používal při psaní námětů z kronik. Zdá se tedy nejvš pravděpodobně, že při svých cestách do Evropy se seznámil se středověkým polským rukopisem, v němž byla popsána Ziemowitova historie, a že ji s patřičnou fantazií zpracoval. Čechy, v nichž historie začala, přešly do jeho povídky automaticky pod názvem Bohemia. A Sicílie? Ta se do Greenovy povídky nejspíš dostala mylným překladem latinského názvu Slezska, Silesia. Na tento výklad upozornil heilbronnský historik Josef Caro roku 1879, a jeho vysvětlení je prozatím pravdě nejbližší a nejlogičtější.

Další teorie mají daleko slabší faktografické základy, zato však hýří fantazií ještě víc než legenda o princezně Anně. Jedna z těchto teorií poukazuje na to, že v době vlády Přemysla Otakara II. sahalo české království po několik let až k Jaderskému moři a že tedy Čechy skutečně byly státem přímořským. Ano, ale ve 13. století. Že by Greene nebo Shakespeare znali tento, pro ně jistě zcela bezvýznamný detail? Lehce lze říci, že Shakespeare v rukopise omylem za-

měnil Čechy — Bohemii s maloasijskou Bithynií. A důkaz? Nemí. Jiní badatelé, mezi nimi i starší český shakespeareolog J. Janko, se přidržují známého slovního výkladu, že zmíněné označení „Bohemia“ nemusí znamenat jenom Čechy, ale jakousi cikánskou, tuláckou, nevázanou pohádkovou zemi, kterou si Shakespeare mohl situovat kam chtěl. A konečně je tu teorie tato: Apulie v jižní Itálii se kdysi podle slavného křižáckého vojevůdce Bohemunda I. nazývala Terra Bohemundi. Některý z písařů, opisovačů středověkých kronik, si prý mylně vyložil zkratku starého rukopisu „Terra Bohem.“ jako „Terra Bohemica“ [Země Česká] a Shakespear převal jeho omyl. Ale kdy, odkud, z kterého rukopisu? A kde je pak závislost na rukopisu Greenově, kterou nepopírá žádný ze Shakespearových vykladačů?

Fantastické mudrování nad některými nevysvětlenými otázkami Shakespearova života a díla nám už někdy připadá jako umělá bouře ve sklenici vody. Nejpřijatelnější se zdá být Carova teorie, vycházející logicky z původní předlohy Greenovy novely. Nemí to však otázka zásadní, třebaže je pro nás tak zajímavá. Čechy v této hře znamenaly pro Shakespearu patrně právě tolik, nakolik bylo pro Tyla ve Strakonickém dudákově Turecko skutečným Tureckem. Šlo o pohádku, a ne o realistické drama, v němž by záleželo na přesném určení času a místa. Víc šlo Shakespearovi o realitu charakterů a zápletky. Ostatně, jak už správně napsal Jindřich Vodák, ať už je tomu jakkoliv, nikterak se za Shakespearovy Čechy na mořském břehu nemusíme stydět. Je to veselá, i když opuštěná země s demokratickým vládcem a dobrosrdečným lidem. I ten taškar Autolykus má své sympatické rysy. A kromě toho jsou tyto pohádkové Čechy bezpečným útočištěm Perdy, jedné z nejspánilejších příslušnic Shakespearovy galerie ženských hrdinek. I to jim slouží ke cti.

PAVEL GRYM

Na pět minut s Karlem Högre

Líčit své dětství by znamenalo mluvit jen o všem pěkném. O hezkém Králově Poli, o dobrých lidech, o hodné mamince a tatínkovi. Proletěl bych vzpomínkami svého dětství jako na krásném pohádkovém koni ne skutečnou krajinou...

A současně se školními vzpomínkami se mi vybavují vzpomínky na hravé a bujné dětství s kamarády, s kterými jsem si na Mojžírově náměstí, na Pěťáku, na dvoře i v restaurační zahradě Příkrylově hrál na vojáky, pásával kozy na execiráku, podnikal dobrodružné výpravy do vinohradů, do zmlou nad hřbitovem, do Kotlívků, k svatému Antoničkovi, kopal zkrvavělými palci do hadrovité cundy před hospodou u Hladkých na Rostislavově náměstí, podnikal bitky kamením, patendy, proti klukům z Husovic a Zidenice. A z takovéto hravosti byl už jenom krůček k neuvědomělému projevu kumštovnímu, ať to byla laterna magika, kterou jsme si sami s bratrem Rudolfem vyrobili z krabice od cukru, malovali do ní obrázky na mastný papír a začadili celý byt od projekcí petrolejky, nebo naše loutkové divadlo se sto padesáti loutkami a dvěma bednami kulís, na které se chodila dívat do maminična kvelbu děcka z celého okolí...

A vývojově jsme pak museli pokračovat jako divadlo živé — v kuželné zahraniční restaurace Příkrylovy. Každý dělal, co uměl, Ruda maloval kulisy, Mařa šila šaty, já tiskl plakáty a za pomoci druhých jsme hráli tak, že kuželna byla nabitá malými diváky i leckdy dospělými ochotníky z divadla Bratrství, kteří nám dávali teoretická i praktická po-

učení a leckoho z nás přetáhli do divadla.

Ještě jako dítě jsem musel maminku doprovázet při jejím prodávání na bály, na ochotnická představení v Bratrství, protože jsem stále potřeboval její péči. Mně to bylo vhod, muzika, tanec, divadlo se mi líbilo, ale hluché prostředí mě brzy znadlo a já jsem spal na některém z vysoko poskládaných restauračních stůlů.

Viděl jsem hezká představení, mohl-li jsem to jako dítě posoudit, ale patrně byla zajímavá, když si je dodnes pamatuji. Jana Husa, Jana Žižku, Vojnarku, Maryšu, Naše furianty s výraznými, dobrými herci Muškem, Tejkalem, Martínkem, Řödrem. Prohýbal jsem se dětským smíchem nad legracemi, které prováděla v kabaretech „silná čtyřka“: Kornel, Egner, Burian, Veselý...

Nebylo divu, že plachému dítěti, jakým jsem byl já, dodávalo toto prostředí tolik kuráže, že jsem už v šesti letech byl schopný úspěšně „zahrát“ malého Vojnarkina syna při pohostinském vystoupení pražské herečky Brožové. S fyzickým dospíváním rostly i úkoly a tak jsem se přes vousaté dědečky a tatínky, které jsem začal hrát v šestnácti letech — třeba v operetě Tatínek to nepoznám — dostal pod vedením vynikajícího dramaturga a ředitele divadla Bratrství profesora Jahna i ke Skalníkovi ze Srámkovy hry Léto...

Po vychození čtvrté měšťanky jsme neměli jasno, co se mnou bude. Podal jsem si žádost k přijímacím zkouškám na obchodní akademii, průmyslovou školu, učitelský ústav. Zkouška na učitelský ústav se konala nejdříve, absolvoval jsem ji s kladným výsledkem, byl jsem přijat a o další zkoušky jsem se tedy nepokoušel... Za čtyři roky jsem byl dobře připraven pro učitelské povolání. Učil jsem v roce 1930 v hezkém městečku — v Lomnici u Tisnova — pátou třídu obecnou, dělal jsem tam sokolského vzdělavatele, knihovníka, režíroval divadlo, učil děti na housle, několik týdnů dojížděl na lyžích jako ředitel jednotřídky do horské vesničky Strhaře. Příští rok to byl několik týdnů Deblín. Po Deblíně v jedenáctátém roce jsem učiteloval v Zidenicích na Tábořské. Měl jsem první třídu a velmi rád jsem dětem dramaticky vykládal pohádky a hrál koncerty na housle. Dělal jsem také při učitelování živého Kaspárka v loutkovém divádku Radost...

[Z druhého svazku Proměn — edice malých monografií Orbisu]

DĚLNICKÉ POSTAVY a dělnické prostředí začaly pronikat do dramatu brzy po osvobození. V roce 1949 k tomu dala podnět Káňova hra Parta brusiče Karhana a dva tři roky po této impulzivní premiéře téměř nesestupoval dělník z jeviště. Jenže toto období tzv. her s výrobní tematikou se většinou spokojilo jen s prostým faktem, že dramatický děj se rozvíjí v prostředí výrobního podniku, že je oživován dělnickými postavami. Méně jsme se už dívali na to, jací lidé takové drama ožívají, oč se tu hraje, nakolik je drama pravdivé a umělecky přesvědčivé. A odtud byl už jen krok k šablonám a schémátům, jež dramatické dílo ještě více vzdálily skutečné pravdě. Často byl hlavní věcí těchto her spíš výrobní problém než lidé. Byly to hry o dělnících a přesto to byly jen zřídka hry o člověku.

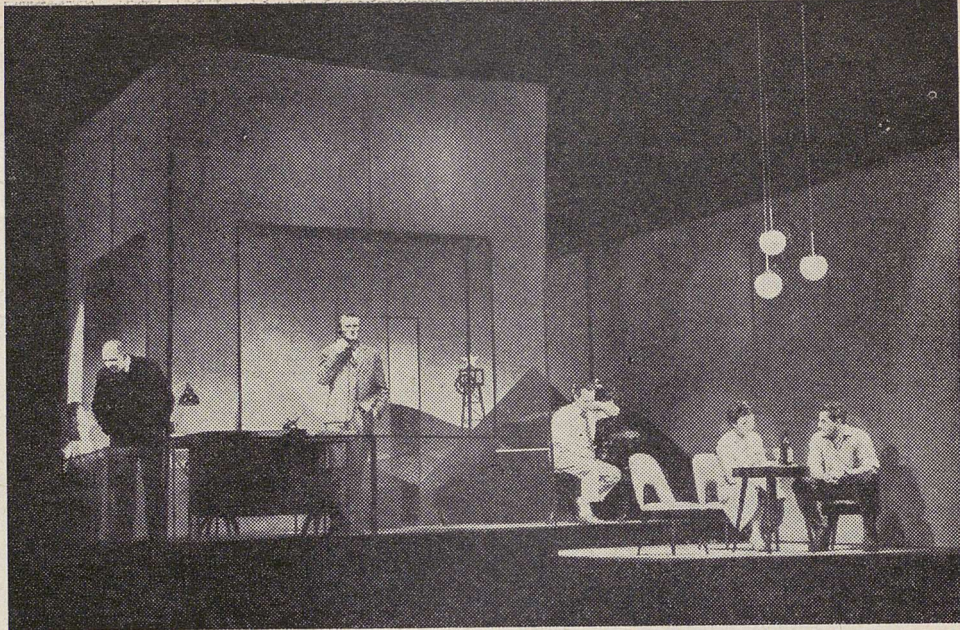
Stehlíkovi Nositelé řádu jsou vrcholem tohoto období a zároveň znamenají jeho konec. Na jejich místo se dostaly hry s etickými problémy. Z jevišť promlouvali hrdinové kvalitativně jiní, hrdinové, kteří se potýkali s otázkami jak žít za socialismu?, kteří prožívali revoluci morálních idejí. I tyto hry znamenají mnoho ve vývoji naší poválečné dramatiky, a nejedna z nich se nadlouho zapsala do historie českého dramatu. Ale jejich hrdiny nebyli nikdy lidé, jejichž dějinnou úlohou je změnit svět.

To si uvědomují v současné době i sami dramatictí autoři. Znovu je začíná lákat téma člověka v pracovním procesu, protože vycitují, že tady lze nalézt živé, specificky dnešní konflikty, že tady někde probíhá první linie našeho boje o budoucnost světa. První díla z této oblasti nejsou bez chyb, autoři jakoby tápali na dosud neozkoušené půdě. Ale jedno těm prvním pokusům nelze upřít: neopakuji postupy padesátých let, snaží se vidět svět práce nově, opravdově a se zkušenostmi posledního desetiletí. Chyby těchto her jsou vším, jenom ne schematickým. To platí o Blechově hře Tisíc schodů, o Mrázových Myších a hvězdách, o Stehlíkově dramatické reportáži O korunu a lásku, a platí to i o posledním díle tohoto typu, jímž je Daňkova hra Máte rádi blázny?

V Daňkově tvorbě se tato hra otevřela naprosto zákonitě. Všechna jeho dramata (Večerní fronta, 1949 — Nad Orebem kalich, 1953 — Steelfordův objev, 1954 — Umění odejít, 1955 — Sklenka krétského vína, 1956 — Čtyřicátý osmý, 1958 — Pohled do očí, 1961 — Svátba sňatkového podvodníka, 1962) i filmové scénáře (Zde jsou lvi, Ošklivá slečna, Tři tuny prachu, Spanilá jízda) se vyznačují výraznou společenskou angažovaností. Dramatik, jenž chce být ve své tvorbě vždy především občanem, musel se v dnešní době nutně dostat k tomu tématu, jež zrodilo jeho poslední hru.

Děj Daňkovy hry Máte rádi blázny? se točí kolem otázek lidského štěstí, jehož zdroje Daněk hledá ve vztazích člověka ke společností, k životu, k okolnímu světu. Snaží se dokázat, že skutečné štěstí může člověk nalézt jen tehdy, odolá-li svodům pohodlnictví, lhostejného zápečnictví a napře-li se celou svou osobností, všemi svými schopnostmi do boje za lepší budoucnost. Lidé, kteří dávají přednost věci socialismu před osobními zájmy, to jsou ti Daňkovi „blázni“ a jsou to titíž lidé, kteří mají odvahu proměnit současnost v budoucnost. Jím patří všechny autorovy sympatie a nepochybně i sympatie většiny diváků, kteří sledují jejich jevištní osudy.

„Bláznem“ je Krapek, ředitel malého dolu někde, kde lišky dávají dobrou noc. Jeho vztah k životu a ke společnosti je ve hře sledován v neustálé konfrontaci s Lošákem, bezpečnostním referentem nadřazeného orgánu, jehož životní názory jsou jakoby opakem názorů Krapkových. Lošákovým ideálem je klidné místo, osobní jistota. Spolehlivě plní svou funkci, je snad i dobrým pracovníkem. Rozhodně to není žádný zloduch, intrikán, nepřítel. Ale není už také z těch, kdo mají hlavní zásluhu na neustálém pokroku naší společnosti. Není z těch, kteří jsou odhodláni o cokoli bojovat, třeba i s rizikem, že to ohrozí jejich osobní jistoty. Je samozřejmé, že tak rozdílná stanoviska musí vyvolat spor



Daňkovu hru Máte rádi blázny? uvádí Divadlo S. K. Neumanna v pohostinské režii Václava Spidly a ve výpravě Vladimíra Synka. Snímky Karla Drbohlava

vždy, kdykoli se naskytne jakýkoli trochu vážnější problém. Proto také dochází ke střetnutí Krapka a Lošáka hned při jejich prvním setkání.

KARLA: Volala jsem kombinát, tak ty lokomotivy dají Armádě jedna.

KRAPEK (postaví víc než pevně skleničku): Jestli jsem si to nemyslel. To se ví! Krapek dělá kravál, tak se mu něco slíbí a on dá pokoj. Jenže to jim teda nesmlčím. (Ukazuje na telefon) Karlíku, prosím tě, kombinát.

LOŠÁK: Neblázni, Stando, dali ti nového inženýra, musíš počkat s lokomotivama, jednoduché počty.

KRAPEK: Co bych nebláznil? Blázen Krapek, to je o mně všeobecně známý.

LOŠÁK: Právě, že až moc. Krapek je blázen, Krapek dělá kravál vždycky, to už se čeká.

KRAPEK: Tak se teda dočkaj. Karlíku...
LOŠÁK (vezme Karle sluchátko z ruky): Nevolej tam, Karlo.

Z inscenace Daňkovy hry v Divadle S. K. Neumanna: L. Šimek (Caska), L. Tokoš (Lošák), J. Tvrzníková (Casková) a J. Němeček (Krapek)



Máte

blázny?

KARLA: Tak se snad dohodněte.

LOŠÁK: Žádný ředitel nemá rád, když se mu nadává do idiotů moc často.

KRAPEK: To já si s Honzou zanádvám rád, on taky nejde pro to slovo daleko. Jenomže tady nejde o Honzu, víš? Tady jde o ty chlapy s rybíma očima, pro který je blázen každé, kdo po nich něco chce. Slíbili ty lokomotivy, nebo ne? Armáda dvě plní na sto deset. To tam má někdo strejčka, že to dávají zrovna jim?

LOŠÁK: Armáda dvě rozhoduje o těžbě kombinátu. A neplní plán otvírky. Na podzim by to mohlo vzít špatný konec.

KRAPEK (zarazil se): A je to moje vina?

LOŠÁK: To nikdo neříká.

KRAPEK (po chvíli): Tak cos to neřek hned? S tou otvirkou.

LOŠÁK: Jako bys mě pustil k slovu.

KARLA (*s úsměvem*): Sám jsi tenkrát říkal — rád ty lokomotivy uvidím, budu rád, když budou v prosinci. No a je teprv červen.

KRAPEK: To je fakt. Aspoň rozčítit se můžu, ne? (*Taky se usměje*) Blázen je proto blázen, že se rozčiluje.

Z nového inženýra, Burkovce, kterého na dole očekávají, se vyklube — hned při prvním seznámení — stejný blázen jako Krapek. Na otázku, jak se mu líbí na novém působišti, odpoví kritikou technologie a navrhuje, aby se hned začlo s modernizační zařízení. To se ovšem brzy projeví dočasným přerušením provozu. Na dole vypuká nespokojenost a dochází ke krizi. Jednání nového inženýra buď zdání, že on převzal iniciativu a Krapek ztrácí ředitelskou autoritu. Ale krize se ještě víc prohlubuje: nové zařízení má závady a přitom zakolísá i Burkovec. Mnoho je tu v sázce: plán, důvěra lidí, Krapkova iniciativnost, Burkovcova budoucnost. Lošákova filosofie jistoty v tomto ovzduší působí jen rozkladně a ještě ztěžuje kritické chvíle. A přece i Lošákovy argumenty mají své lidské opodstatnění — mluví z něho zlá zkušenost:

KRAPEK: Já mám rád, když se něco děje. A radši si vsadím na něco, na čem si můžu rozbít hlavu, než...

LOŠÁK: Jenomže to bys měl radši sázet do sportky. Tam si taky můžeš rozbít hlavu, tvoje hlava nikoho nezajímá. Zajímavej je grafit pro hutě.

KRAPEK (*po chvíli*): Nedělám nic tak zvláštního. Všecko to bylo v plánech.

LOŠÁK: Ano. Jenomže v roce čtyřiašedesát. S vyzkoušenými mašinami a ne s prototypem, na kterém může být tisíc chyb. Přitom se grafit u nás nikdy neflotoval.

KRAPEK: To je... to si myslí kombinát?

LOŠÁK: To si myslím já. V mý robotě jde o lidský životy. To se hned začne dívat jinak na všelijaký husarský kousky.

KRAPEK: Co se do toho pleše ještě ty? Mám těch starostí dost tady.

LOŠÁK: Staráme se pořád, aby lidem nespadlo něco na hlavu. Ale že se štvou, že se nemají ani čas otočit — támhle je hezký západ slunce, že se ženou do infarktů... to už jako by nebyla naše věc. A za čím se ty teď ženeš? Za slávou?

KRAPEK: Já ti, Petr, nerozumím. Převádět závod na moderní technologii, tomu ty říkáš husarské kousky? Na kombinátě skákali do stropu, když jsme s tím přišli.

LOŠÁK: Co by neskákali? Když se to povede, mají se čím chlubit. To tě dají do novin a budou říkat — podívejte se, jak jsme prima kombinát. Když se to nepovede...

KRAPEK: Tak co?

LOŠÁK: Slyšels někdy o Lošákově vrtný soupravě?

KRAPEK: Ne...

LOŠÁK: To se divím. Byl to před osmi lety pořádný výbuch a byl slyšet dost daleko. Vrazil se do té vrtné soupravy dva milióny — a pak se ukázalo, že je v tom chyba. A já jsem byl... zloděj, který okradl dělnickou třídu o dva milióny. Rozumíš? Vlastní tvoji soudruzi do tebe na jedinou mlátili hlavu nehlava a dělali z tebe příklad neuvažene investovaných dělnických peněz. Já jsem je investoval? Já jsem je neměl! Oni mi je dali, oni už na to nasazovali vyšší plány, ale ten zloděj jsem byl já. A to jsou, kamaráde, zlé chvílky, když z tebe... tvoji vlastní — udělají příklad. — Skončilo to v šupletí. Dokonce ve vznešeném šupletí patentního úřadu. — No co... nelituju toho. Dneska dělám bezpečáka a je mi dobře.

Ale oprávněnost tohoto argumentu nám připadá přesvědčivá jen dotud, dokud se nedovíme, že i Krapek má za sebou podobný nezdár. Mohl by při nejmenším stejně jako Lošák zastávat opatrnické stanovisko. Jenomže Krapek je „blázen“, který věčně dává kůži na trh, protože ví, že jedině tak se pohne světem alespoň o kousíček k zítřku:

KRAPEK: A kde se dělá komunismus?

LOŠÁK: Stando... Karle křivdiš.

KRAPEK (*vstal*): Kde se dělá komunismus?

LOŠÁK: Ona tě má ráda.

KRAPEK: Je dospělá ženská, sama si rozhodne. Ale já jsem se tě na něco ptal.

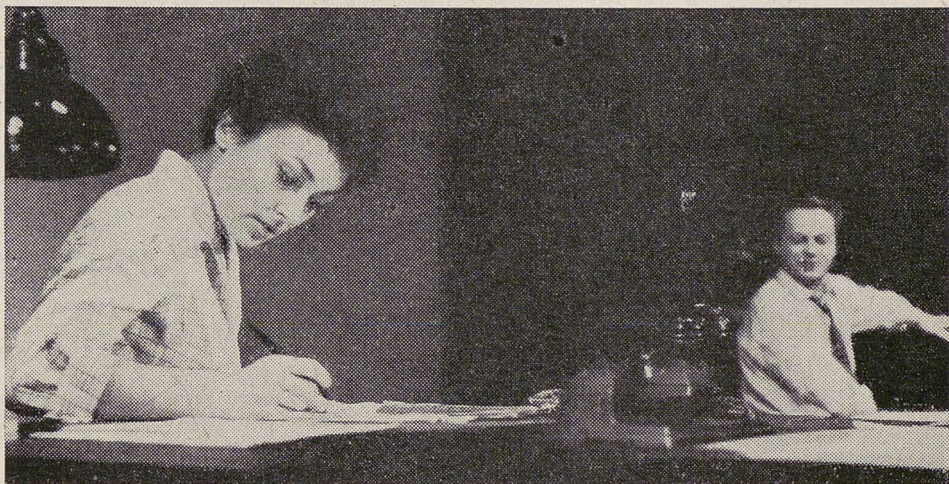
LOŠÁK: Tady o tom nerozhdujem.

KRAPEK: A kde? Ve vládě? V parlamentě? V Praze?

LOŠÁK: Nedělej ze mne primitiva. A ze sebe větší šroubek v mašině, než vůbec dokážeš být.

KRAPEK (*oba stojí pevně proti sobě*): Petr — já vím jedno. Vědět, jak tahle fabrika může dávat třikrát víc — a nezkusit to — je zločin.

LOŠÁK: Ano. A když se ti to nepovede, tak ty jsi zločinec. (*Najednou téměř vybuchne*) A já nechci, aby to Karla zažila podruhé! Já ji mám rád. — Ty nemůžeš vědět, co to je! Nikdo už potom neví, co se vlastně stalo, každý jenom říká — s tím bylo něco tenkrát v grafitárně, na toho pozor! Rok se tomu třeba směješ, ale nakonec... zůstaneš sám. Neříkej teď nic!! Znáš ty pěkný slůvka nazpaměť! Člověk v naší společnosti nemůže být sám... a tak dál. Jenomže potom už třeba chceš být sám.



Jana Štěpánková (Píchová) s Luborem Tokošem (Lošák) v Daňkově hře Máte rádi blázny? v Divadle S. K. Neumanna

KRAPEK: A ty chceš?

LOŠÁK: Pochop to, Stando, já to myslím poctivě. Není teď čas někoho zvedat. Tak není lepší... radši neupadnout?

KRAPEK (*pokýpne hlavou*): Když člověk ví málo o chemii... když ani neví, jestli je šťastnej... Hezký by to možná bylo.

LOŠÁK: Jenomže ty budeš radši dělat hrdinu.

KRAPEK: Budu dělat svoji robotu.

LOŠÁK: Ano! (*Sarkasticky nadnáší*) „Dělám jenom svoji práci a koneckonců nic nejde bez obětí!“ — Jenomže právě tato slůvka já nenávidím. Nic nejde bez obětí! Tak kdy už to sakra bez nich začne jít, když ne v socialismu?!

KRAPEK: Myslíš, že přišly časy pečenejch holubů?

LOŠÁK: Stando, je sedmáct let po válce — a já ti říkám, že nikdo nemá právo obětovat třeba jednoho člověka, i kdyby to byl on sám. A ještě si při tom myslet, že se tím dělá komunismus!

KRAPEK: Nechci nikoho obětovat!

LOŠÁK: To za tebe udělají jiní, spolehni se, to poznáš.

KRAPEK: Proč poznáš? Já to znám.

LOŠÁK: Jak to myslíš?

KRAPEK: Na Vilemínu se vždycky chodilo z trestu. Já nejsem výjimka. „Na toho pozor, je to blázen, zblbl už něco v Chvaleticích na pyritu.“ — Já to, Petr, znám.

LOŠÁK: Tak na tom pyritu...

KRAPEK: To jsem byl já. Čteš málo v kádrověch materiálech.

LOŠÁK (*po chvíli se rozesměje nedobrym smíchem*): A chceš to zažít ještě jednou. A znova — a zas. Šel jsi z velkodolu do krcálku paní ministrový, kam půjdeš teď?

KRAPEK: Šel jsem. Jenomže jsem se necítil jako oběť. Já na to asi nemám povahu, být oběť.

LOŠÁK: Kam půjdeš teď?

KRAPEK: Kam mě pošlou.

LOŠÁK: No co. Když jsi spokojenej...

KRAPEK: Spokojenej? S čím?! Že se pořád ještě víc vyplácí dělat si jenom to svoje?! Pěkně opatrně, abys nenarazil, aby se to vešlo do kolonek a vyjímalo se to dobře v hlášení! S tím mám být spokojenej?! Já nejsem! A proto jsem možná blázen, ty ne, ty jsi zmoudřel. Mně tahle moudrost nejde k pleti.

LOŠÁK: Dobře. Já můžu taky pokrčit ramena a počkat, jak to dopadne.

KRAPEK: To můžeš, to se teď hodně nosí, krčit ramenama.

Proč se vlastně Lošák tak pře s Krapkem? Z přátelství, proto, že je poji Karla, bývalá milá Lošáka, dnes skoro žena Krapkova, z obav o její příští osud? Ne, Lošák si chce jen potvrdit, že jeho postoj k životu je správný, chce donutit Krapka k podobnému ústu-pu, chce prosadit něco, co je neslučitelné se

samou podstatou našeho života. Tím většího významu nabývá Krapkovo vítězství, které nebylo nijak lehké. To si uvědomíme, budeme-li podrobně sledovat Krapkův vztah k inženýrovi Burkovcovi: Krapek se ujal Burkovcova návrhu, v mnohém mu pomůže svými zkušenostmi, ale sám poznává, že do budoucna už nevystačí jen se zkušenostmi a drínou, že jsou potřeba i nové znalosti, že je třeba se znovu a znovu učit, abychom stačili životu.

Mluvíli jsme na začátku o chybách nové Daňkovy hry. Ano, mnohé je tu jen naznačeno, občas vystřídá dramatický děj diskuse o problému, některé podružnější linie přiběhu nejsou dost spjaty s hlavním tématem, ale jedno je nepochybné. Že tuto hru zrodil dnešek a že nerozlučně s ním souvisí. Proto možná mnozí ochotnější divadelníci pochopí smysl hry i jednotlivé její postavy mnohem snáze a mnohem hlouběji, než se to podařilo kritice. Budou umět číst i ty její stránky, které zevnějšku připadají jen naznačené, ale k lidem blízkým hrdinům hry promlouvají nepochybně jasněji. I to mluví pro to, aby se tato hra stala součástí kmenového repertoáru ochotnického divadla.

Při inscenaci Daňkovy hry Máte rádi blázny? je — víc než kdy jindy — nutné především vědět, proč ji hrajeme. A předem vy-lučme tak pochybný důvod, jako malé obsa-zení a jedna scéna. Bez vnitřního zaujetí myšlenkou hry, bez ztotožnění inscenátorů s životním postojem Krapků a Burkovců je výsledek představení přinejmenším pováž-livý.

Během studia budeme usilovat o to, aby všechny herecké postavy byly co nejpresvěd-čivější. Nelituje času, abychom si vysvětlili všechny i nejdrobnější motivy jednání jed-

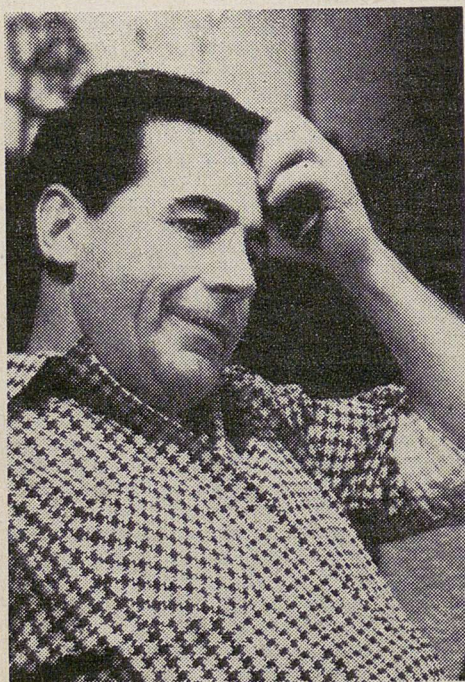
nohových dramatických postav. Každé zjednodušení by jen oslabovalo hru tam, kde je nejsilnější. Nemůžeme třeba Krapka proměnit v jednoznačného „kladáka“, vždy plného optimismu, boдрosti, upřímného rozhořčení nad nepořádky. I on přece prožívá ve hře svou těžkou hodinku, kdy ztrácí perspektivu a nejraději by se vzdal, jako se kdysi vzdal Lošák. A právě v překonání téhle krize je síla Krapkovy postavy. Podobně ani Lošák není prostý protiklad Krapkovi. A jeho představitel musí objevit a ukázat, že i tenhle člověk má ne jeden klad, že jeho kapitulantský postoj k životu je vlastně jeho osobní tragédií. Čím bohatěji vyjádříme tuto tragickou stránku Lošákovu osudu, tím výrazněji nám vystoupí prosté hrdinství Krapkovo. Tím aktivněji zapůsobí myšlenky hry na diváky.

Podobný postup můžeme uplatňovat u všech postav hry. Nejde jen o to, že hlouběji vykreslíme lidské charaktery, budeme-li znát všechny podrobnosti jejich myšlení, všechny i ty nejméně zřetelné motivy jejich slov a činů. Jde také o to, že lépe pochopíme a zobrazíme na jevišti i citový život těch lidí, kteří žijí v Daňkově hře, třebaže z jejího textu se toho o citovém životě hrdinů dovíme jen málo. Daňkův dialog jde především po myšlenkovém obzoru lidí, a všechno citové pozadí spíše jen tušíme, než objektivně poznáváme. Dokonce i tehdy, je-li citový problém vlastním předmětem rozhovoru.

Jestliže klademe důraz na herecké provedení hry, jestliže tvrdíme, že je nutné lidské charaktery bohatě psychologicky a citově motivovat, neznamená to, že jenom tím inscenační proces začíná a končí. Je to spíše hlavní náplň celé přípravné fáze zkoušek, kdy si jednotliví herci shromažďují materiál pro své budoucí postavy. Po této fázi musí nutně přijít další, která bude materiál hodnotit, vybírat a komponovat do výsledného obrazu. Neznamená to tedy, že všechno, co objevíme v životě Daňkových postav, bezpodmínečně uvidí i divák. Ten musí spatřit jen to nejdůležitější, to nejvýmluvnější, jenom to, co posílí a zvýrazní myšlenku hry.

Daňkova hra Máte rádi blázný? je napohled jednoduchá. Ale sami pochopíte, zahloubáte-li se do ní důkladněji, že skrývá ne jedno úskalí. Ale vyplatí se tato úskalí překonávat, protože je to hra, která chce promlouvat k dnešku. Zamyslete-li se nad ní a budete-li ji chtít zahrát na svých jevištích, najdete v ní ne právě lehký úkol, ale také si ji zamilujete, protože jejím poznáváním budete současně poznávat i svoji vlastní skutečnost. A skutečnost vám bude pomáhat lépe vidět všechno to, zač stojí dát této hře síly a schopnosti. OTAKAR BLANDA

Na snímku K. Drbohlava Jiří Němeček v roli Krapka



OBYČEJNÝ SOUBOR



Snímek z naší inscenace Daňkovy Svathy sňatkového podvodníka. Ale než k tomu došlo ...

V době nacistické okupace pracoval v malé obci Prštém, která je dnes součástí města Gottwaldova, poměrně dobrý ochotnický soubor J. K. Tyla. Hrával tehdy na jevišti malém jako dlaň, ale přesto svému publiku odváděl neuvěřitelné množství premiér. Ročně kolem deseti! Ale i tak občas některá inscenace vynikla nad průměr tehdejších zvyklostí. Po převratu prodělal soubor mnohé organizační i kádrové změny. Až teprve v roce 1955 skupinka prštenských ochotníků zakotvila v nově založeném závodním klubu Stavbařů v Gottwaldově. Soubor se stal součástí sdruženého závodního klubu, který spojuje kulturně osvětové zájmy devíti různých stavbařských podniků. Zřizovatelem závodního klubu je závodní výbor ROH Pozemní stavby v Gottwaldově. Činnost závodního klubu a jeho kroužků je ztížená, neboť pracoviště stavbařských závodů jsou v celé naší republice. Od Tisovce přes Ostravu, Prostějov až po Brdčičku.

Začátky v závodním klubu nebyly nejslavnější. K dispozici nebylo nic, kromě několika starých kulís, jedné místnosti pro zkoušení a pětadvaceti nadšených ochotníků. Nově vytvořený závodní klub mnoho péče souboru věnovat ani nemohl. Sám prodělal řadu počátečních potíží. Avšak nevšední zájem všech členů kroužku, nadšení a píle brzy přinesly první ovoce. Bylo to v roce 1956 úspěšné uvedení Nušičovy hry Paní ministrová na krajské přehlídce bývalého Gottwaldovského kraje v Luhačovicích, které zároveň znamenalo postup souboru mezi nejvýspější skupinu ochotnických divadel. Od té doby se datuje jeho nepřetržitá činnost.

Průměrně ročně byly uváděny dvě premiéry, z nichž první dosahovala nejméně deseti repríz. Druhá, převážně hra pro děti, v průměru mívala pět repríz. Nušičova hra Dr a dosud nejúspěšnější inscenace souboru — Vančurovo Jezero Ukereve — dosáhly po šestnácti reprízách.

Významným mezníkem v činnosti souboru se stal rok 1959. Tehdy umělecký vedoucí souboru a zároveň režisér absolvoval školení Jiráskova Hronova. Nabyté teoretické poznatky si hned ověřoval v praktické činnosti souboru. Znamenalo to zavádění nových pracovních metod a hlavně systému do celkové činnosti souboru. Zpřísnil a zkvalitnil se přístup režiséra k inscenacím, našla se odvaha k úpravě textu i k modernímu scénickému řešení. Všechny tyto podněty byly poprvé uplatněny a vyzkoušeny při uvedení Kubánkovy hry Cena vítězného konce a vzápětí při Jiráskově Lucerně.

Zákonitě došlo i ke změnám v organizačním uspořádání života souboru. Byl vytvořen výbor souboru (někdy až desetičlenný), začal se zpracovávat dramaturgický plán prostřednictvím nově vytvořené dramaturgické rady. Soubor si vytvořil perspektivní plán pro svoji příští činnost. Byly všestranně zvýšeny nároky na práci každého člena kolektivu, byl doceněn význam soustavného studia a vzdělávání v ochotnickém řemesle.

Závodní klub a jeho zřizovatel v minulosti mnoho zájmu o činnost ochotnického souboru nejevil. Prakticky nikdo se nezajímal, co soubor dělá. Když chtěli ochotníci, aby se o jejich práci někdo zajímal, museli na ni vhodně upozorňovat sami. O nějaké zásadní směrnici pro práci souboru nebylo ani zdání. Vůči souboru byla také v minulosti uplatňována směrnice o soběstačnosti klubových zařízení. Pro soubor byl vedením závodního klubu stanoven „plán příjmů“, totiž částka, kterou soubor musel svoji činností vydělat. Stanovený plán příjmů se zpravidla rovnal předpokládaným nákladům na činnost souboru, takže vznikl tzv. „vyrovnaný rozpočet“. Jinými slovy: prostředky, které soubor na úhradu své činnosti potřeboval, si musel sám vlastní činností zajistit. Tedy žádná iluze o neomezeném čerpání otevřeného účtu! Například plánovaný rozpočet souboru na rok 1961 v příjmech i vydáních počítal s částkou 16 000 Kčs. Skutečné vydání však činilo 19 500 Kčs a příjmy 22 000 Kčs. Do vydání se zahrnovaly položky, spojené s veškerou souborovou činností, tedy i včetně nákladů na různé kulturní brigády, třeba k oslavám MDZ, Dne stavbařů apod. Hospodaření souboru bylo od roku 1956 vždy aktivní. (S výjimkou roku 1959, kdy vznikl schodek 1500 Kčs, protože se nesplnil plánovaný počet repríz výpravné inscenace Lucerny.)

V loňském roce poprvé v historii souboru nebyly vedle schválených výdajů souboru předpisovány také plánované příjmy. Náklady investičního charakteru byly dokonce za soubor rozpočtovány ve vlastním rozpočtu závodního klubu. Nebývalou měrou také vzrostl zájem vedoucích činitelů závodního klubu i odborových orgánů o práci souboru a postupně dochází k velmi dobrým vzájemným vztahům. Zkrátka, soubor si již získal dobrou pozici, jeho práce je konečně docenována a počítá se s ním.

Jaké jsou další podmínky pro práci souboru? Ke zkouškám je používán menší sálek závodního klubu bez vhodného jeviště, který slouží mnoha jiným účelům. První opravdové setkání s jevištěm soubor obvykle prodělá až přímo při představení v některé z vesnic okresu. Pak teprve se s inscenací představí svému obecenstvu. To když hraje v pronajatém sále profesionálního Divadla pracujících v Gottwaldově. Zde obvykle uvede dvě až tři reprízy. Potom začíná putování s nastudovanou hrou po obcích, ve kterých mají stavbařské závody svůj stálý patronát. Soubor má zájezdy rád. Jezdí totiž na své stálé „štace“, kde má pozorné a vděčné obecenstvo. Nejbližší patronátní obec Veselá je vzdálena 15 km, nejvzdálenější Vlachova Lhota téměř 60 km. (Jedna cesta.) Občas se zajíždí až na Slovensko, do Púchova nebo Ladce (131 km).

Členové souboru jsou převážně z řad vlastních zaměstnanců stavbařských závodů. Průměrný věk je necelých třicet let. Značně velká je fluktuace členstva. Každoročně se vymění 30–40 %. U žen jsou největším důvodem fluktuace rodinné potíže, u mužů změny pracoviště, což je u stavbařů zvlášť typické. Základní kádr souboru však zůstává bez podstatných změn, takže je možno přibírat nové a nové členy a dávat jim potřebnou výchovu. Jen v loňském roce přišlo do souboru přes patnáct mladých lidí, se kterými byla uvedena hra T. Davidovéh Dódy. Kolektivu mladých se věnuje zkušený režisér a starý ochotník soudruh Mareček. Z těch nových je nejpoctivějším členem mladá žena, zaměstnaná maminka šestileté dcerky, která dojíždí na zkoušky z obce vzdálené 10 km.

Mladí členové souboru prodělávají souborové školení, organizované zkušenými ochotníky. Pro vyspělejší herce bylo v roce 1961 uspořádáno školení v šesti lekcích, které prováděl profesionální režisér Divadla pracujících v Gottwaldově soudruh Skopal. Velmi významné jsou i pravidelné besedy celého kolektivu.

Bez zajímavosti jistě není, že soubor v podstatě nemá žádný technický personál (až na elektrikáře) a veškeré technické práce si provádí sám.

V souboru pracují dva zkušení a jeden začínající režisér. Výběr repertoáru provádí čtyřčlenná dramaturgická rada, která ze širšího okruhu určí několik her, přicházejících po zvážení všech hledisek pro inscenování v úvahu. Poslední slovo má umělecký vedoucí soudruh Stašek. Obsazování rolí provádí pak příslušný režisér v souhlase s ostatními členy souboru. Další postup je takový, jaký je běžným zvykem u mnoha ochotnických souborů. Asi měsíc se režisér připravuje k práci na vybrané hře, potom svolává první čtené zkoušky, při kterých se vysvětluje základní myšlenka hry, provádí rozbor hry a charakterů, vzájemných vztahů postav atd. To vše se děje formou besedy za aktivní účasti celého kolektivu. Potom je ponecháno určité období hercům na zvládnutí textu. Posléze se přistupuje k pohybovým zkouškám určitých částí hry. Zkoušky bývají dvakrát týdně, poslední týden před premiérou i častěji. Hra Cena vítězného konce byla studována devět týdnů a bylo jí věnováno 22 zkoušek. Inscenace Nušičovy hry Dr trvala čtyři měsíce a vyžádala si 40 zkoušek. Nyní hrají Daňkovu Svatbu snátkového podvodníka a chystají Choynowského Základy na písku.

Členy souboru Závodního klubu stavbařů spojuje především upřímná láska k divadlu, uspokojení a radost z dobrých výsledků kolektivní práce, upřímná potřeba sdílet osobní starosti i radosti v kolektivu lidí, se kterými si vzájemně velmi dobře rozumějí. Každý člen souboru cítí morální povinnost vůči svému obecenstvu, jak v Gottwaldově, tak i v patronátních obcích, chce mu odvést solidní jevištní práci. Rozhodně i vzdělávání členů souboru zde hraje svoji roli.

Do budoucna chce soubor podstatně rozšířit členskou základnu o další mladé lidi, kterých je v Gottwaldově — městě mládeže — opravdu mnoho. Vážně se uvažuje o vyzkoušení také jiných forem, než je klasické divadlo, především satirického kabaretního pásma.

MILAN EGNER

BYL JSEM V ŠANGHAJI

Podnět k této reportáži s exotickým názvem vzešel z debaty, vedené v Domě kultury a oddechu města Brna o práci porot. Hovořilo se o tom, jak často bývá obtížné říkat souborům i dobře míněné připomínky, že je mnohdy umění najít vhodnou a taktičtí cestu a takové ty různé bolesti porotnického řemesla.

„Což se soubory to ještě jde,“ povzdychla si metodická, „ale kdž se do rozboru vehementně vloží i obecenstvo, to potom začne přihořívát. To my jsme zažili v Divišově kolonii, že obecenstvo po představení do jednoho zůstalo v sále a hájilo svůj soubor jako sršání. Pane, to byl nervák a saframentsky jsme se zahřáli...“

Znám dost brněnských souborů, vím, že mnohé z nich mají početný okruh přátel, ale o tak spontánním a bezvýhradném sjednocení jsem ještě neslyšel. Proto nastalo zvědavé vypyptávání, v jehož průběhu jsem byl poučen, že ta Divišova kolonie je za Královým Polem pod cvičákem. Nu, a to už jsem byl doma. Ono je to totiž tak: všude v Brně se té kolonii nízkých přízemních domečků, vystavěných za první republiky, říká Šanghaj a názvu Divišova kolonie se užívá jenom na úřadech nebo v přímém styku s domorodci, pokud prý nechcete utrpět nepracovní úraz. Tak alespoň jsem byl poučen.

A do tohoto nezvyklého prostředí jsem se jednoho deštivého listopadového večera vypravil tramvají, autobusem a nakonec pěšky. Ostatně, tyto končiny nejsou tak docela bez

divadelní zajímavosti. Vždyť svahy pod ex-círákem a údolí U Antonička byly svědky romantických klukovských výprav Karla Högra a k panímám Högrové chodil do Péřáku nakupovat malý Jaroslav Vojta.

Restaurace a kulturní dům jsou až na konci kolonie, tam, kde cesta vchází do úzkého zalesněného údolí. Pouliční lucerna jenom namáhavě proráží houstnoucí mlhu a osvětluje nad vchodem do zadního traktu budovy zpola již zaslý nápis — Kulturní dům. Zkoušíme otevřít — zamčeno. Okna jsou tmavá a naše nálada silně poklesá. Pravděpodobně jdeme zbytečně — soubor dnes nezkouší. Zapomněli jsme, že televize vysílá hokej.

Ale pozor, v posledním okně je slabé světlo. Objevujeme boční vchod a přicházíme na jeviště. Je poměrně prostranné, i když trochu nízké. Rozhodně však působí velmi sympaticky. Jeho technické vybavení, jak je mohu na první pohled odhadnout, předčí mnohé „okresní scény“. Ptáme se po vedoucím souboru. Prý všichni jsou vedle v klubovně.

Tam nás hned při vstupu vítá známé prostředí, typické všem ochotnickým šatárnám. Stůl s řadou židlí, z nichž každá je jiného stylu a společně představují pestrou všehochuť, na skříních potřebné i zbytečné rekvizity a na stěnách tabla, dokumentující minulou práci souboru, Kristina, Selská láska, Pan radní si neví rady, vedle toho zase mini-max a přímo nade mnou visí pravděpodobně nejznamenitější a nejraritnější inventární

číslo — obraz, znázorňující hlavu blahobytného muže s varovným nápisem

13. Kibitz DRŽ HUBU!

Pokud je snad tato výstraha adresována napovědovi, tedy je to výchova bezesporu originální.

To se už ale seznamujeme se členy souboru. Mají dnes zkoušku na Morálku paní Dulské. Na improvizované besedě jsme poznali soudruha Lebedu, režiséra souboru a v civilu důchodce, soudruha Suchnovou — dnes paní Dulskou a jinak v domácnosti. Dělník Královopolské Přemysla Bartůněk představuje Zbyška, studentka Vlasta Hlaváčková a prodavačka Věra Lustigová jsou dnes Hešou a Melou a dále jsou zde svářečka soudruha Bartolčicová a dělnice soudruhy Dudová, Gracerová a Šebelová. Velmi brzo se rozproudivla živá debata.

„Hrajeme divadlo soustavně již deset let. Dříve zde býval takový výletní hotýlek, který měl velkou krytou verandu. Němci ji za války upravili ve výrobu součástek letecských motorů. A v této opuštěné místnosti jsme v roce 1947 měli náš první podnik — silvestrovský program. V roce 1953 jsme již budovu upravili v osvětlový dům, nu a od té doby hrajeme dodnes. Měli jsme vždy 22–30 členů,“ pokračuje soudruh Lebeda. „Divišova kolonie má asi 750 obyvatel a po kulturní stránce jsme vždy byli tak trochu světem pro sebe, protože večer již nemáme žádné spojení s vnitřním Brnem.“

Máte to zde pěkně zařízené.

„To soudruha Suchnová. Je teď kulturní referentka.“

„Tož, to je tak,“ ujímá se slova energická kulturní pracovnice, „já jsem projedla s mužem hezké kus světa. Von byl monterem, a tak sem s ním byla ve Francii, v Číně a bůhví kde ještě. Vono nikdy není dobře nechávat muže moc samotného. A teď su ráda doma... No, vo kulisy se stará soudruh Vondrák a dycky sežene něco vyřazeného z Národního divadla. Ale představte si, že sem asi před rokem zjistila, že barák ještě vůbec nemá kolaudaci a taky že tu ještě není pořádná elektrika. — Cholera, kdo tomu bude rozumět? — Tož letím na Osvětlovou besedu, co tam patříme, a oni, že nějaký peníze sů, ale musíme je rozfofrovat do konce roku. Na komunále mně říkali, že to můžou udělat nespíš za rok. Ale stejně tomu hůby rozumím. Šla sem za městským poslancem Krulem. Soudruhu, povidám, sežeňte mně rychle nějakýho poslance vod divadla. A představte si, za týden už u nás byl soudruh Trdlica — elektrikář z Mahenky, a vo vánocích už budeme mít fungl nový svícení. Eště zbývají schody, vikýře už mám, a potom at přinde kolaudace. To víte — devět roků tu bylo tolik mudrců, a čekali, až to baba dá do pořádku.“

„Hrajeme každý rok od listopadu do dubna,“ pokračuje režisér Lebeda a jeho pravá ruka Bartůněk. „Už jsme hráli Lucernu, Hej, pane kapelníku, Její pastorkyňu, Kristínu a další kusy. Nejlip nám sedí ty starý věci, jako třeba Tyl, tam si zahrajeme. Ale ty nový, jak vidíte, hráme taky. Máme v sále 150 míst a eště se tam můžou nacpat lidi k stání. Taky už se nám stalo, že sme museli opakovat, protože ti, co se do sálu nedostali, nám vyhožovali, že estli to nezahrajem taky pro ně, tak že bude zle.“

Využívám sdílné nálady a rychle kladu další otázku: a kdo je vašim zřizovatelem?

„To jako pod kým hrajem? Pod Osvětlovou besedou Brno 5. No to se ví, že se vo nás staraj. Semtam někoho pošlů, kolik máme vybráno. Esli vpořádku vodvádíme tržbu... Víte, co moc potřebujem? — Instruktora. Dnes se to už hraje jináč, jak kdysi. A tak se snažíme to omrknout v Národním nebo v televizi,“ dodává ještě soudruh Bartůněk. „Naposled sme hráli Dalskábyty. Hrál sem Matesa, režiroval, staral se o 15 lidí — to, sakra, není žádná legrace. Opravdu potřebujem poradit. Moc se nám líbí v televizi děda Potůček. Takový figury sů pro naše lidi. Jednó tu za nama byl režisér Fišer od Mrštíků. To bylo ohromný. Jenomže už potom nepřišel. Šlapat v noci dom se nikomu nechce.“

A co poroty?

„No jo, porota. To všichni kritizují, ale pomoci nepřinde nikdo. My potřebujem rozumy předtím, a ne až potom. To víc člověka dopálí, než mu pomůže.“

Prý máte dobré publikum, které vás brání. „Fandy máme vohromný, to je pravda. Jak přinde podzim, tak už se ptají, kdy budem hrát. Hlavně ti starší. To třeba vo sedmi máme začátek a už vo půl šestý stojíš u dveří. V první řadě dycky sedí Pcháčová a Hudecová. Bez nich by to ani nešlo. A když budeme opakovat třikrát, tak taky třikrát přindó. A jak, pane, zabírají na každý slovo. Když sme hráli Dalskabáty, tak tady Bartůněk, jako Mates, zapomněl před příchodem kováře na stole ocas. To ste neviděl, co bylo za melu a jak lidi volali, aby se vrátil a vodnesl si ho. A jedno se tady dávala hra už nikdy. Tenkrát chtěli o přestávce zbit soudruha, co hrál esesáka, tak na něj dostali vztek.“

A co se vašim lidem nejvíc líbí?

„Veselohry. Němíň mají rádi kusy, co je

tam pořád vo práci. To hned říkají — v rádiu slyšíme vo práci, v televizi — děte nám pokoj. — Naši lidi, když makají, tak makají. Ale po faše se chcó zasmát.“

Dramaturgické plány děláte?

„Ale jo, plány děláme a nahoře nám je měníjő. Chtěli sme hrát Šaldovo Dítě — a prý taková hru už dnes není třeba uvádět. Nám se to zrovna tolik líbilo. Nebo si taky myslíte, že je to pro nás moc těžký? Tak sme to vyměnili za Morálku paní Dulské. Podíváte se, vy byste nám nemohl něco šikovnýho poradit? S tó Dulskó máme náramný potíže. Měla být v prosinci, ale bude až v lednu. Dnes je teprve třetí zkouška. Máme starosti se směnami a teď ještě ta pracovní doba. Jeden týden se sedeme všichni a druhý jenom polovina. Ale nechat toho nemůžem. Proč to hrajem? Chceme ukázat, jak to kdysi

bývalo. Nemyslete, že naši lidi vo tom nepřemýšlíjő, a to potom musí ten kus sedět a taky se to musí pořádně podat. Jenom kdyby byl nějaký ten instruktor...“

Jdeme ještě na scénu a zatímco paní Dulská začíná svůj úvodní monolog, zvědavě nahlížíjő do sálu. Doporučuji vám: přijďte se sami podívat, jak je vkusně upraven a udržován v téměř úzkostlivé čistotě. Mnohé velké soubory by v tomto směru zde dostaly příkladnou lekci. Ale je čas k rozloučení. Odcházíme do sychravé noci. Tož, nashledanou, přátelé. Ať se vám, soudružko Suchnová, podaří dokončit vybavení jeviště. Ale vy to určitě dokážete. A vám, oběma režisérům, přeji hodně radosti v další práci. Věřím, že Věra a Vlasta si již odbyly svůj divadelní křest na výbornou. Držím vaši Paní Dulské palec.

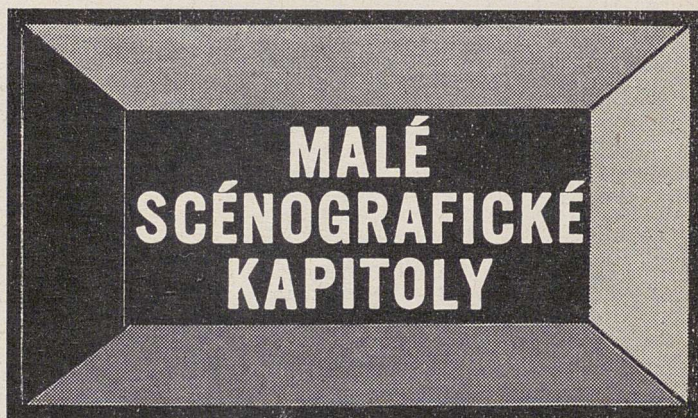
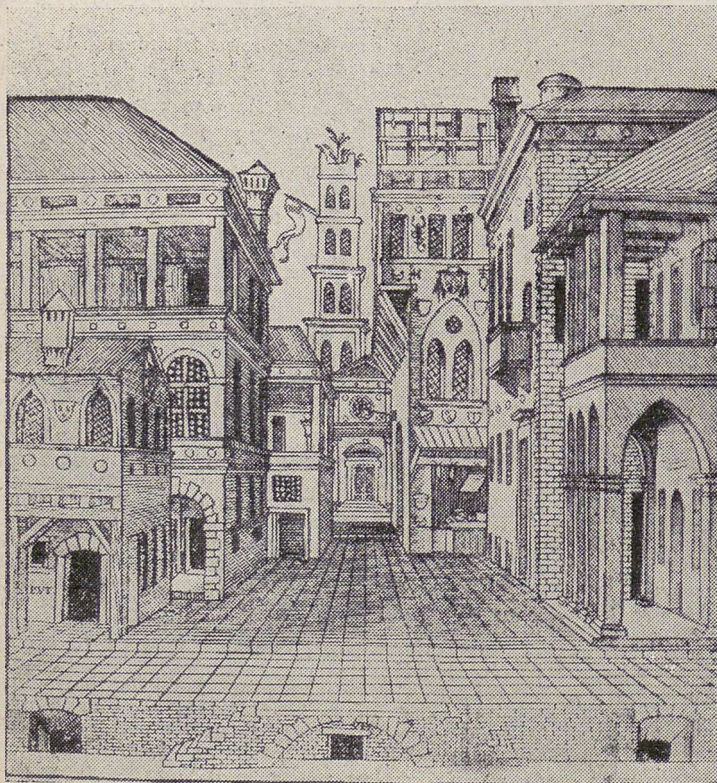
MILOSLAV JURÁK

TROCHU HISTORIE

2.

Opravdovým zakladatelem *renesanční scénografie* jako teorie jevištního výtvarnictví je Sebastiano Serlio (narozen 1475 v Bologni, zemřel 1554 ve Fontainebleau). S divadelní praxí i teorií se seznámil patrně v Římě, když předtím poznal divadelní dění v Urbinu s vynikajícím působením scénografa Gengy. Serlioovo mohutné dílo o architektuře, vydané roku 1545, obsahuje část, pojednávající o stavbě divadel, jejich zařízení a využití perspektivy při vytváření jevištní výpravy. Serliovou zásluhou je teoretické vyjádření renesanční snahy o novou organizaci divadelního prostoru na základě osobitého renesančního výkladu antiky. Nejde o pouhou kopii antických vzorů — tehdy vlastně ještě většinou neznámých, neboť archeologie je objevila ten-ve mnohem později — nýbrž o tvořivou aplikaci antických zásad, poznanych ze spisu Vitruviuva, na soudobé renesanční poměry divadla. Na tomto základě je vybudován i Serliův názor na utváření jeviště, na němž je kromě vlastní, poměrně úzké hrací plochy ještě další zvýšené dekorační jeviště, určené k postavení plastických nebo reliéfních či malovaných dekorací. Tato dekorační část jeviště má být podle Serlia sešikmena, aby se zvedala do výše o jednu devítinu své hloubky. Dekorace měly být budovány tak, že úběžný centrální bod jednoúběžníkové perspektivy nebyl položen do míst zadního prospektu, nýbrž teprve za hlavní stěnu sálu o vzdálenost této stěny od počátku dekorativního oddělení jeviště. Protože prospekt, uzavírající zadní dekoraci, nebyl nikdy postaven přímo na zadní stěnu sálu, avšak asi 60 cm od ní, aby herci mohli přecházet a při-

Renesanční divadelní dekorace pro veselohru podle Serlioova návrhu. Vpředu úzké jeviště pro herce, vzadu jeviště dekorační



pravovat se v tomto zákulisí na další své vystoupení, docílilo se tak nejvhodnějšího horizontu divadelní dekorace.

Divadelní dekorace v té době vrcholného rozkvětu renesančního divadla vznikala nejčastěji spojením plastického provedení divadelních architektur, prací sochařských, štukatérských a malby. Serlio zcela ve smyslu soudobé renesanční praxe kladl největší důraz na pravděpodobnost divadelní iluze scény. Podle zásad římského architekta Vitruvia, který vydal v roce 13 př. n. l. dílo *De architectura* (O architektuře) s partii o divadelních stavbách, stanoví Serlio tři základní typy dekorací, tragickou, komickou a satyrskou; jejich podrobné uspořádání je patrné z rytin, připojených k Serliovu dílu. Pokud jde o vytvoření dekorace satyrské, zamítá stavění opravdových stromů a poučuje, že se dekorace mohou dělat uměle z hedvábí. Doporučuje také — opět k posílení iluzivnosti scény — vytváření malovaných a z tuhého papíru vyřezaných figurek hudebníků v pozadí dekoračního jeviště a jejich pohyb, spolu s provozováním polohlasné hudby v zákulisí. Pro charakter této scénografie je zvláště důležité, že se v ní objevuje programová snaha vytvářet iluzi skutečnosti. Jistě na to mělo značný vliv především teoretické propracování objevené geometrické perspektivy, avšak mnohé lze vyložit i specifickým příklonem renesance a jejího umění ke skutečnosti, k realitě; není divu, že její maximální nápodoba na jevišti stala se cílem i jevištního výtvarnictví.

O využití světla a o zvukových a mechanických efektech v renesančním divadle si ještě povíme při vhodné příležitosti. Zde připomeňme ještě dalšího významného renesančního teoretika Andrea Palladia, tvůrce první samostatné novodobé divadelní budovy Teatro Olimpico ve Vicenze z roku 1580. Jeviště u Palladia je také rozděleno na dvě části; přední část není však již jen úzkým pruhem jako u Serlia, nýbrž mnohem rozsáhlejší, s třemi vchody vzadu a po jednom z každé strany. V středním se otvíral pohled do tří ulic v pozadí a dvou po stranách, v nichž byly provedeny perspektivně městské ulice s paláci a domy. Z díla Serlioova, Palladiova, Scamozziho a dalších je patrné, že v renesanci převládla reliéfní celková dekorace nad starší středověkou tzv. simultánní dekorací, jak jsme ji poznali minule na příkladu z Valenciennes, která leckde, například ve Francii, přežívá ještě dlouho do poloviny 17. století. Avšak tato reliéfní dekorace se jevila jako poměrně těžkopádná a neposkytovala v dostatečné míře možnost změny, která je podstatou inscenačního umění. Proto se během 16. a ještě více v 17. století zavádí a ustaluje scéna proměnlivá. Tyto změny, v nichž také dospěl vrchol vývoj soudobé jevištní techniky, bývají spojovány s divadlem ve Florencii, kde vykristalizovaly počátkem 17. století ony tendence v díle

architekta Buontalentiho a jeho žáků Guilia Parigiho a Agostina Migliariho, zvláště však v divadle G. B. Alleottiho v Parmě z roku 1619. Zde byl již zcela opuštěn typ jeviště s plastickou nebo architektonickou neproměnnou dekorací v pozadí v podobě prospektu a zadní část jeviště byla zařízena řadou prospektů, přední část pak určena k postavení plochých kulís po stranách. Tak vznikl vlastně kulísový systém dekorace, který se v podstatě udržel až do nové doby. Na tyto snahy navázal německý architekt Josef Furtenbach, který poznal italské renesanční divadlo z vlastního názoru a pokusil se ve svých spisech, zvláště v knize *Architectura civilis* z roku 1628 (*Veřejná architektura*) a *Architectura recreationis* z roku 1640, o svérázný jeho výklad. Jako teoretik pozdně renesančního divadla, navazující a rozvíjející osobitým způsobem Serliovy myšlenky, přispěl i k technickému pokroku na divadle, zvláště v oboru světelné techniky vytvořením systému osvětlení. V dekoraci přiklání se k malovanému zadnímu prospektu a trojbokým otáčivým kulísám, jež nazývá *telari*, asi v té podobě, jak jsme se s nimi setkali v antickém divadle starého Řecka. Ve francouzské oblasti, zvláště v Paříži, kde vzniklo roku 1548 divadlo zvané *Hôtel de Bourgogne*, dvorské divadlo Jindřicha III. v zámku Petit-Bourbon z roku 1574, divadlo v *Palais-Royal*, otevřené roku 1639 a další, která již patří baroknímu období, můžeme ve vývoji renesančního jevištního výtvarnictví sledovat jen velmi pozvolný přechod od simultánní dekorace středověkého mysterijního typu k novým způsobům. Francouzský jevištní výtvarník a technik Laurent Mahelot používal kompromisního řešení v podobě látkových dekorací, jakýchsi uzavíracích opon, které v malířském náznaku představovaly vždy nějakou dekoraci, a jejichž odhrnutím byla odhalena skrytá náročnější dekorace. Pokud jde o složku kostýmní, byla jí v období renesance v Itálii i ve Francii věnována mimořádná pozornost a na jejích návrzích se podíleli umělci tak vynikající jako Leonardo da Vinci a jiní. Podrobněji se s ní seznámíme ještě v samostatné kapitole o kostýmu.

V renesančním divadle anglickém se vyvinul osobitý typ divadelní budovy, o němž si pohovoříme v další kapitole o divadelním prostoru. Pokud jde o dekoraci tohoto období v Anglii, můžeme sledovat očividný nezájem alžbětinského divadla o bližší výtvarnou charakteristiku dějiště na jevišti, které je takřka zcela bez dekorací. Pokud jde o některé detaily výpravy, byly stavěny postupně na zadní oponu, kde byly připraveny pro příslušnou scénu. Scénický detail, zvláště nábytek, byl přinášán na jeviště teprve tehdy, kdy ho bylo zapotřebí a po skon-

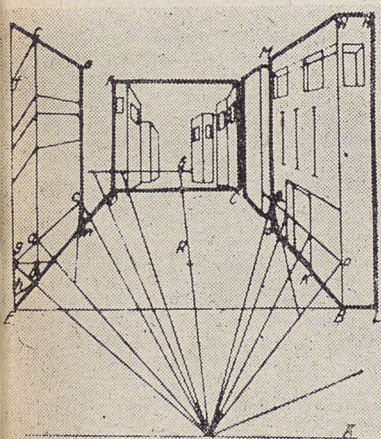
čení výstupu byl zase odnášen. Jen některé rekvizity, například královské křeslo, a jiné, jež nebylo možno odnášet pro jejich velikost nebo váhu, zůstávaly na jevišti po celou hru. Hlavně však je spoléháno na přesvědčivost dramatikova slova v hercově projevu, nanejvýš je dějiště vyznačováno v podtextu. Setkáváme se tu i se zajímavým zjevem, že se dějiště mění i v průběhu jednoho výjevu, aniž je to jakkoliv vyznačováno změnou dekorace. Otevřené divadlo s denním světlem, jak ukazuje Wittova kresba londýnského divadla „U labutě“, kladlo takové nároky na diváka, že bylo nutné, aby si za bílého dne představil noc, líčenou dramatikem. Stalo se to běžnou věcí a nikterak to nerušilo u diváků přesvědčivost inscenace.

V barokním divadle 17. a 18. století jsou zřetelně rozvíjeny základy, položené v jevištním výtvarnictví renesancí. Na rozdíl od dekorace s architektonickými články a plastickým reliéfem vyjádřením perspektivistického pojetí přiklání se jevištní výtvarnictví té doby stále více spíše k plošné malované dekoraci kulísového typu. V teoretickém spise mantovského architekta Motty z roku 1676, nazvaném *Trattato sopra la struttura de Teatri e Scena* (Pojednání o struktuře divadla a scény), klade se důraz na správné postavení herce v jevištní výpravě na rozdíl od soudobé praxe, která přeceňovala vizuální a výtvarnou stránku výpravy na úkor herecké akce. Přesto však po celé 18. století iluzivní jevištní výprava převládá a je rozvíjena tímto směrem v dílech vynikajících barokních jevištních výtvarníků. Jeden z nejznámějších a nejslavnějších teoretiků a jevištních výtvarníků tohoto období, Andréa Pozzo, který k dokonalosti vypěstoval hlavně jednoúběžníkovou perspektivu,

místo staršího stavění kulís na scéně rovnoběžně s šířkovou osou scény zavádí nový tzv. italský způsob stavění kulís šikmo k této ose. Kromě Lodovica Burnaciniho, který působil ve Vídni a je známý například pozoruhodnou výpravou Sharrovy slavnostní hry „Zlaté jablko“ z roku 1667, ovlivnil vývoj středo-evropské oblasti nejslavnější příslušník rodiny Galli-Bibieniů, Josef, první divadelní architekt vídeňského dvora. Byl například autorem výpravy k inscenaci korunovační opery Constanza e Fortezza (Vítězná ctnost) z roku 1723 na Pražském hradě a je známo, že pracoval pro hraběte Jana Adama z Questenberka v Jaroměřicích. Památkou svého druhu v celé střední Evropě unikátní (druhá zachovaná památka tohoto druhu je barokní divadlo v Drottningholmu ve Švédsku) je divadlo v Českém Krumlově s dochovanou iluzivní výpravou dekorací a kulís od malířů Wetschela a Merkela z Vídně z roku 1766 a další, pozdně barokní divadlo v Litomyšli z roku 1797 s dekorací vídeňského dvorního divadelního malíře Josefa Platzera, pražského rodáka. V jeho díle a v pracích saského architekta K. F. Schinkela vyznívá klasicismus, aby se brzy v divadelní dekoraci přihlásil romantismus a historismus. V jejím zpracování převažuje stále více malba, ústící v souhlase s tendencí ve výtvarném umění v druhé polovině 19. století do akademického realismu a posléze naturalismu; prostorové tendence v té době v divadelní výpravě zcela vymizely. Teprve v díle *moderních reformátorů evropského divadla*, anglického teoretika a malíře Edwarda Gordona Craiga (narozen 1872) a švýcarského teoretika a výtvarníka Adolfa Appii (1862–1928) setkáváme se opět se snahou obnovit prostorovost scény a s úsilím zbavit ji přílišné popisnosti a naturalismu a dát jí monumentálnost jednoduchosti a funkčnosti. V dalším vývoji se k těmto tendencím přidávají snahy o soustavné rozvíjení dalších výrazových prostředků na scéně, jako světla (forma Teatergraphu, vytvořená Burianem a Kouřilem v polovině třicátých let; Laterna magika v pojetí A. Radoka a J. Svobody, 1958; polyekran a zrcadlové divadlo) a scénické kinetiky. O všech těchto tendencích jevištního výtvarnictví, malovací, architektonicko-prostorové, světelné a kinetické si však pohovoříme v samostatných kapitolách našeho malého scénografického přehledu.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK

Ukázka z představení italské komedie dell'arte na renesanční scéně Serliovského typu s malovaným prospektem a reliéfními architekturami v podobě kulís zv. *telari*



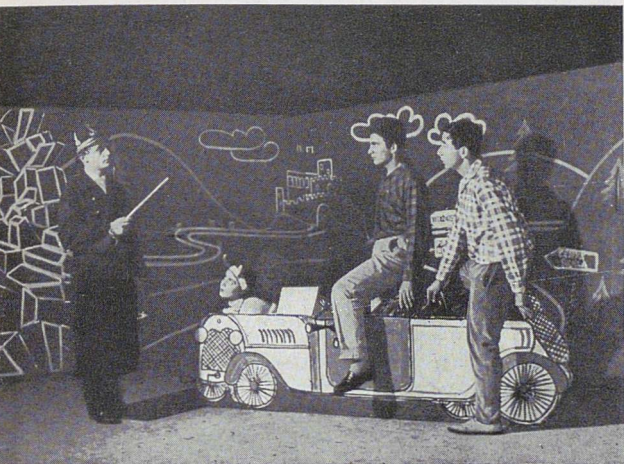
Perspektivní základ renesanční scény podle návrhu geometra Abalda (1545–1607)



V. Marek



Z Afinogenovovy Mášenky v provedení kutnohorského souboru OD J. K. Tyla

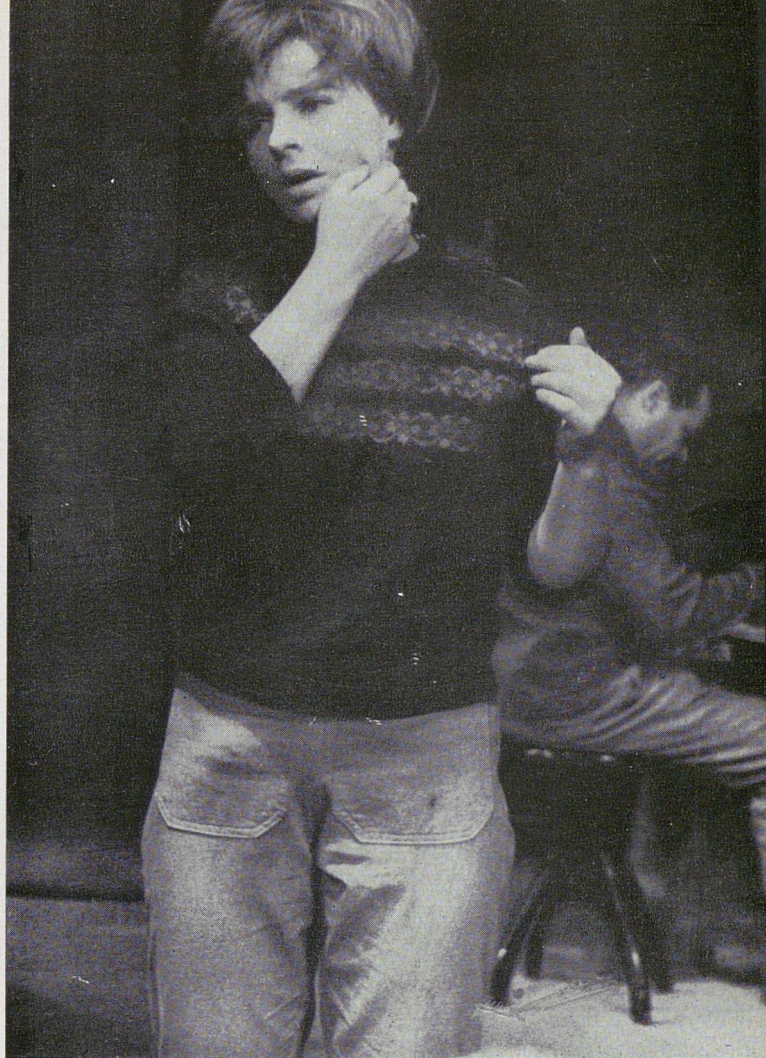


Žižkovská Malá scéna uvádí Radokovu pohádku Podivné příhody pana Pimpipána



Pražský soubor Polygrafia uvádí hru D. Cussackové Ráj v Tichomoří

Hudrala (F. König) a Hinakaga (T. Traxlerová) ve Třech bílých šípech — soubor Máj, Praha



Jaroslava Tvrzníková z Divadla S. K. Neumanna jako Jana Casková v Daňkově hře Máte rádi blázny?

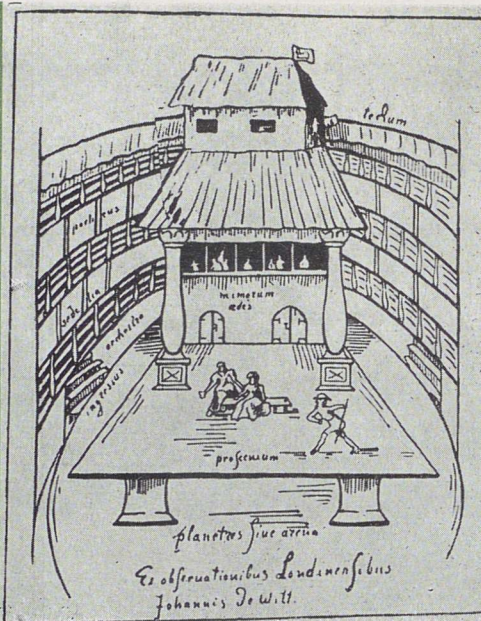
*hra
Máje*



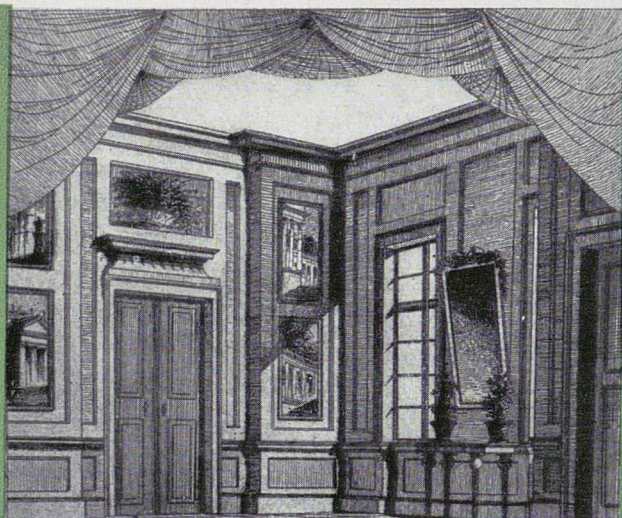
V těžce inscenaci hrají v dalších rolích Jana Štěpánková, L. Šimek, R. Brzobohatý, L. Tokoš a J. Němeček

J. Štěpánková s R. Brzobohatým a J. Němečkem v rolích Píchové, Burkovce a Krapka. Fotografie Karla Drbohlava

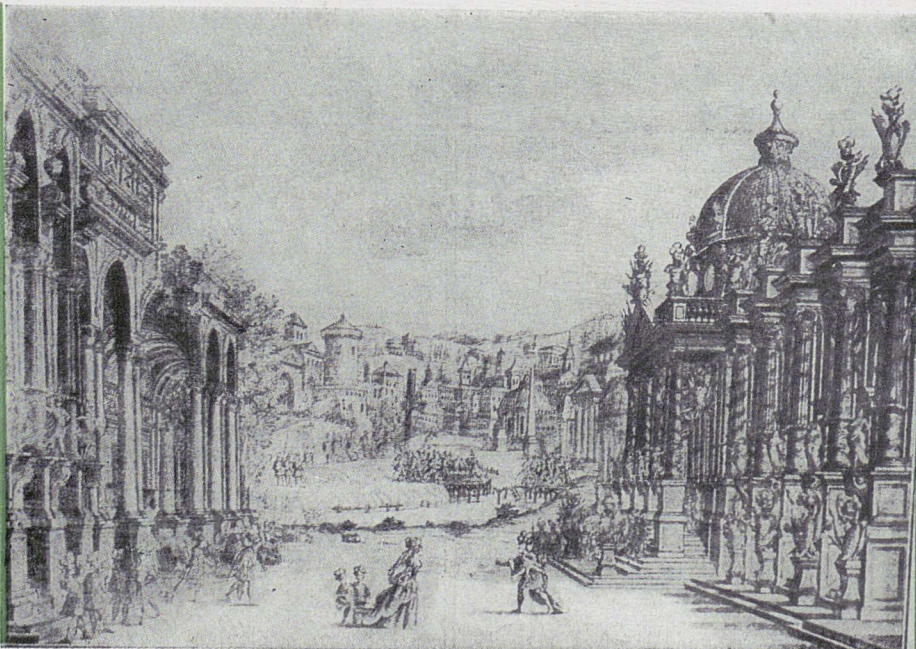
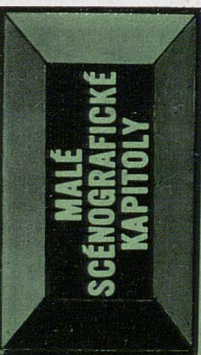




Buontalentiho (1536—1608) původní kostýmní návrhy pro dvě představitelky florentských intermedii. — Na kresbě vpravo londýnské renesanční alžbětinské divadlo U labutě, na němž byly provozovány hry Shakespearovy; zachytil je koncem 17. století ve svých cestopisných poznámkách holandský politik Jan de Witt



Vlevo návrh Platzerovy dekorace měšťanského pokoje z počátku 19. století v dvojúběžníkové perspektivě. — Vpravo Burnaciniho výprava Sharrovy slavnostní hry Zlaté jablko, uskutečněná ve Vídni roku 1667. Scéna s Paridovou vilou, nad níž se zjevuje Zeus na orlu a Juno na oblaku



Dekorace Josefa Galli-Bibieny ke korunovační opěře Vítězná ctnost, provedené na Pražském hradě r. 1723