

amatérská scéna

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK I

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK X

ČÍSLO 4
DUBEN 1964





Na titulním snímku J. Svobody Paul Scofield (Lear) z pohostinského představení Královského Shakespeareova divadla ze Stratfordu.

amatérská scéna

ČÍSLO 4 / 1964

Anglický soubor si získal pražské obecnstvo i divadelníky svým mimořádným uměním, i pokorou před uměleckou prací, cílevědomou a objevnou tvorbou. Bylo by zname- nité, kdyby zájezd Královského Shakespeareova divadla ze Stratfordu byl podnětnou inspirací pro práci našich divadel. Inspirací, která není bezduchým kopírováním vnějšku, ale inspirací v tom nejlepším slova smyslu — patosem a tvořivostí. Pobídkou k novému umění.

M. Smetana se ve svém článku *Shakespeare anglicky v Praze* podrobně zabývá oběma inscenacemi, které angličtí hosté v Praze předvedli (str. 2). ■ Jaká je situace anglického amatérského divadla, se dozvíte, jestliže s námi strávíte chvíli Nad stránkami anglické Amatérské scény (str. 5).



*

V naší pravidelné rubrice

...*Ze strocha poezie...*...

pokračuje Justlova stať o tvorbě Vladimíra Holana. ■ Kromě ní najdete v čísle některé z ostatních zavedených rubrik a pokračování Flíčkových dramaturgických úvah pod titulem JAK JSEM HLEDAL PRO NÁŠ SOUBOR HRU (str. 16).



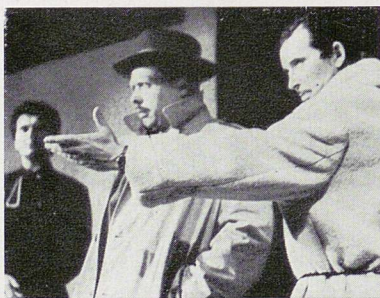
O návštěvě kabaretu *Pfeffermühle* z Lipska v Praze píše O. Kryštofek na str. 6.

*



Italský divadelní měsíčník *SIPARIO* (česky *OPONA*), který své poslední číslo věnoval divadlu malých forem ve světě, za nás prolistoval Jan Makarius.

*



Hledat opak v krajích špatné pověsti se rozhodl režisér Divadla Z. Nejedlého v Opavě Vratislav Spilka, když se po svých zkušenostech z inscenování Thomasovy *Pasti* rozepsal o detektivce na jevišti.

*

Václav Havel, dramaturg Divadla Na zábradlí, hovoří o spolupráci tohoto divadla s amatérskými soubory na str. 14.

REALITA

Drobní hlístové bolesti se ještě vlnili
v průzračném vzduchu,
Chvění uléhalo a
Něco v nás hluboce se sklánělo před
faktem stolu,
faktem okna,
faktem prostoru,
faktem oceli
sedmiřezné.

Bylo ticho neporušitelné
jako zrcadlení.

Ačkoli jsme se chtěli zeptat,
Kam teče krev

A
Jestli jsi ještě mrtev,
miláčku.

Jestliže marně hledáte jméno autora této básně, nejde ani o nedopatření redakce, ani o chybu tiskárny: autora máte právě určit sami; je to jeden z úkolů naší čtenářské soutěže, kterou jsme vyhlásili ve 2. čísle a která v tomto čísle končí. — Zúčastněte se také?

*

Nakladatelství Orbis nahrazuje dosavadní edici Repertoár estrádních uměleckých skupin novou knižnicí *EDICE MALÝCH FOREM*. O prvním svazku, který nese název *ZAČALO TO REDUTOU*, a o dalších chystaných titulech se dočtete na str. 15.

*

O stavu ochotnického divadla na vesnici a příčinách jeho stagnace vyslovují své názory ochotníci ve Volné tribuně.

*

Pernicův snímek je z Casonovy hry *Stromy umírají vstojе*, kterou uvádí brněnské *Dělnické divadlo*.



CO HRAJÍ NAŠE SOUBORY

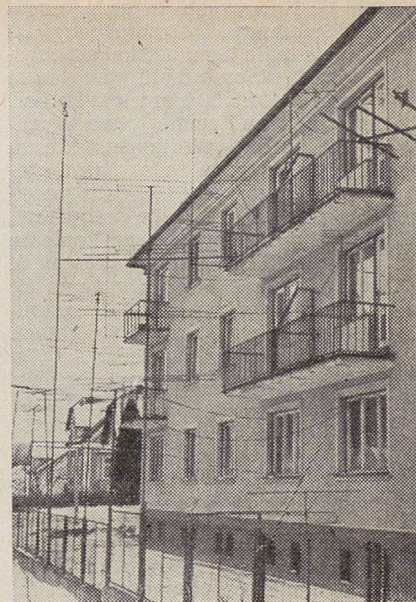
Divadelný súbor A. Sládkoviča PKO v Banskej Bystrici uvádí Aškenazyho komedii C. k. státní ženich a Michal-kovovu hru Pozor, padá listí. Přípra-vuje Mrozkovy Policajty a dramatizaci Sládkovičova Detvana. • Divadelný súbor L. Štúra OOD ve Zvolene stu-duje hru mladého slovenského dra-matika Igora Rusnaka Líšky, dobrú noc. • ZK pri Potravinárskom kom-bináte Trebišov uvádí Palárikovo Dob-rodružství při obžinkách a plánuje Stodolovu hru Bačova žena. • Brněn-ský Monokl uvádí kabaretní hru Po-korného a Riehse Trosečníci na Cid-lině, kterou jsme našli též v drama-turgickém plánu Divadelního studia JKP Třebíč. • Druhý trebičský soubor (ZK Borovina) hlásí Těžkou Barboru a Thomasovu Past. • Olomoucký Mrštík studuje Pavlíčkův Zápas s andělem. • Druhý olomoucký sou-bor, Bezručovo divadlo, uvádí Sha-kespearovy Veselé paničky. • ZK OP Prostějov reprizuje Kruczkowského hru Smrt guvernéra. • Napajedelský soubor ZK Slavia Fatra hraje Děvčata z Brook Valley, tutéž Nashovu hru jsme našli v dramaturgickém plánu známého gottwaldovského souboru, který kromě toho oznamuje jako první amatérský soubor Havlovu Zahradní slavnost. • Divadelný súbor pri Dome kultúry ROH v Prievdzi uvádí v této sezóně hry: V. Stýblová: Mňa súdila noc, J. Kákoš: Na každej ceste križo-vatka, E. Göllner: Súdny deň sa odkla-dá. • Mělnický soubor Vojan přípra-vuje na květen hru bratří Čapků Ze života hmyzu. • Divadlo ZK Adamov-ských strojřen uvádí divadelní lepo-relo J. Bílého a P. Boška Teta v di-vadle. • Příbramský soubor „Diwy“ na-studoval pásmo poezie Hledání mostu. • Vážný dramaturgu, režisére, proč jsi nám nenapsal také Ty?

Z trebechovické inscenace Shakespearova
Večera tříkrálového



• POZDRAV KRNOVU. Zkratku DMK po-prvé použili organizátoři Divadelního máje v Krnově v r. 1959. Za pět ročníků přehlídky hostilo krnovské Divadlo J. Fu-číka na padesát nejvyspělejších amatér-ských souborů, jejichž představení vidělo každý rok kolem 14 000 návštěvníků. Di-vadelní máje se staly opravdovou součástí kulturní výstavby a života této pohraniční oblasti. Pro ochotnické hnutí se staly za ta léta druhým Hronovem. Předčily tra-diční ochotnickou Mekku pohostinstvím, ubytováním, obrovským zájmem místních pořadatelů, společenským významem pro samotné místo a okolí. Jejich pětiletá tradice je věrným zrcadlem nejčerstvější fáze historického vývoje našeho ochotnic-kého divadla. Letos znovu od 2. do 9. kvě-tna ožije Krnov amatérským divadlem, které mu chce dát to nejlepší a současně si ověřit, že je schopno plnit výchovné poslání v nejširších vrstvách diváků, vést je k hlubšímu poznávání divadelního umě-ní. Pořadatelé v čele s předsedou Měst-ského NV Jos. Bačou a ve spolupráci s členy ÚPSd a ÚDLUT vybírají program a připravují řadu akcí pro to, aby se VI. divadelní máj znovu stal opravdovým svátkem ochotnického divadla. Krnovští v době, kdy není právě nejpopulárnější organizovat nákladnou akci tohoto druhu, dávají znovu příklad. Patří jim náš dík a nejsrdečnější pozdravy.

• ZVĚDAVOSTI SE MEZE NEKLADOU se jmenuje cyklus šesti přednášek o dže-zové, taneční a zábavné hudbě, které při-pravila Společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí. Přednášky jsou ur-čeny především universitám mládeže, li-dovým akademikům, zájmovým kroužkům a členům amatérských souborů. Zabývají se prací divadel Semafor, Rokoko a Na zá-bradlí, písničkami v kabaretě, šansonem, taneční hudbou, džezem, big-beatem a po-jmem „slágr“. Pracují s magnetofonovým záznamem diskuse předních odborníků, zpěváků, hudebníků, skladatelů, textařů, kritiků a teoretických pracovníků. Zvukový záznam je doplněn hudebními ukázkami a nejnovějšími skladbami, které připravuje na gramofonových deskách Státní hudební vydavatelství. Účastníci přednášek uslyší názory Jiřího Suchého na kritiku, Karla Krautgartnera na big-beat, diskusi o tom, zda je možno ame-rické skladby zpívat česky, o funkci pís-ničky v kabaretě apod. Besedu doplňují naše i zahraniční hudební ukázky.



Stránské fotografie z Mezimostí na Broumovsku názorně ukazuje počet televizorů na jednu hlavu tamějších občanů, kterým se kultura doslova dere okny do bytů. Je to taková byto-vá zájmová činnost. Trávit volný čas v jiném prostředí (divadlo, kino, klub) se stává přežitkem. Ale... jak říká A. Volkman v poetickém kabaretu Při-jme se bílá paní:

Co si je koupili,
sedí u nich
skoro každý den.
Vědí hned o všem
a znají všechno.
Co si je koupili,
o sobě neví nic.

(Poetický kabaret E. Pergnera Přijme se bílá paní otiskne 4. č. REPERTOÁRU MA-LÉ SCÉNY.)

ZKOUŠKA OHNĚM

Letošní rok čtyřstého výročí drama-tikova narození podnítl divadelní sou-bor Vrchlický v Jaroměři k uspořádání cyklu Shakespearových her. Probíhá od 28. března do 26. dubna.

V Jaroměři by si už jaro bez diva-delní přehlídky snad ani představit nedovedli. Mají tam záviděníhodné publikum, pěstované desítky let a zvyklé chodit pravidelně do divadla. Celý rok jim probíhá předplatné, v kterém se svorně vedle sebe střídají amatérská a profesionální představe-ní, celý rok je v souboru živo, insce-nace stíhá inscenaci. V tomto diva-delním městě tedy letos zažijeme pět ochotnických pokusů o Shakespeara a dvě představení profesionální. Do-mácí soubor nastudoval Komedii plnou omylů, trebechovičtí ochotníci Večer tříkrálový, Rakovničtí přijedou se Snem noci svatojánské, Jičínští se Zkrocením zlé ženy, plzeňská Medika uvede Kuchyňkovo pásmo Můj přítel Shakespeare a profesionální divadla

přidají Jak se vám líbí (Hradec Krá-lové) a Mnoho povyku pro nic (Par-dubice).

Budou to tedy shakespearovské ho-dy, které by však neměly mít mnoho společného s tradičními oslavami. Mě-la by to být spíše příležitost k pro-věrce toho, jak je tomu dnes s reper-toárovými možnostmi amatérských souborů. Konfrontace s profesionální-mi představeními věru neškodí a ma-tiné, na kterém vystoupí Radovan Lu-kavský a Josef Bek s ukázkami a kde promluví dr. František Černý, může být příležitostí k odborné úvaze o těch-to možnostech. Rozhodně by podnětný jaroměřský cyklus neměl být jen sou-hrnem výsledků. Spíš začátkem úvah. Hráť Shakespeara? Nehráť? Kdy hrát? Když si pořadatelé nebudou s hostu-jícími soubory klást tyto otázky, když nebudou docházet k interním rozborům, k hledání poučení, ke kritice — pro-paseme zase jednu příležitost, jak z oslavné akce a z atraktivní divácké záležitosti udělat pro vývoj amatér-ského divadla jistě závažnou záležitost pracovní.

Jiří Valenta

PRVNÍ VEČER svého zájezdu uvedli ve Smetanově divadle angličtí hosté u nás málo hranou Shakespeareovu Komedii plnou omylů, jeho rané dílo, psané po údobí historických her. Na prajednoduché scéně Johna Wychama a Cliforda Williamse, kterou tvořily tři stupňovitě se zvyšující plató, s nejnutejším renesančním ornamentem a s nejnutejším nábytkem, se odehrály všechny scény komedie bez jakýchkoli přeměn a přestaveb. Začátek představení byl překvapující: na prosté a prostorné jeviště nastoupil celý soubor v černých trikotech a obřadně pozdravil obecenstvo. Za okamžik divák mohl pochopit princip inscenace režiséra Cliforda Williamse (premiéra tohoto nastudování byla 20. září 1962 ve Stratfordu), který umocňoval divadelnost celého představení a hlavně jeho antiluzivní charakter: kostýmy (Anthony Powell) byly „přikomponovány“ během další hry k těmto černým trikotům jako k základnímu barevnému podkladu. Tenhle úvod vycházel z celkové koncepce režiséra, který ke Komedii plné omylů připojil — přesněji řečeno: ze smyslu hry vytvořil — řadu pantomimických vlozek.

V programu režisér Cliford Williams

mi svižném tempu, s pohybovou grácií i rtuťovitostí, která sklízela zasloužený obdiv i aplaus. Bylo to představení plné komediální štávy i pohody, bleskurýchlých akcí, fraškovitě vířivé, opravdu temperamentní, strhující geizírem nečekaných nápadů, vtipů, zrovna žongléřských kousků, které z nejnevinnějších narážek domýšlely a dobášňovaly Shakespeareův text.

Vedle pohybové kultury a profesionálního mistrovství mohli jsme na hereckých výkonech tohoto souboru obdivovat jednu vlastnost, kterou bych z nedostatku vhodnějšího termínu nazval „ekonomičností“. Pro snazší pochopení bych tuto znamenitou vlastnost ukázal na příkladu z oblasti velmi odlehle. Angličtí herci na jevišti připomínali prvotřídní hokejové mužstvo, které nestřílí na branku jen tak nazdařbůh, ale uvolněně a jistě vozí touš, navenek bezstarostně, a přitom ostražitě a rafinovaně číhá na každou příležitost, aby vyrazilo k bleskurýchlému útoku a dosáhlo branky. Tím nečekanější, čím navenek ležérnější příprava jí předcházela. Nešťastný soupeř teprve po chvíli zjistí, že branka neinkasuje náhodou, ale že jsou dílem pronikavého odhadnutí situace

„Vidět Krále Leara, jak ho pochopil Peter Brook a jak ho hraje Paul Scofield a ostatní, je hluboký a otřesný zážitek“ — napsal národní umělec Ladislav Pešek ve Večerní Praze o tomto představení. „Pro mne, jako pro herce, je nejobjevnější na této inscenaci to, s jakou odvahou a nekonvenčností, bez vši sentimentality, netradičně a nezvykle před nás Brook postavil toto drama, aniž v čemkoli znásilnil Shakespeara. Jeho ohromná zásluha je v tom, že se v zemi Shakespeareově nebál odhodit všechny návyky a seškrabat všechnu veteš, která se na tuto tragédii za léta nalepila, a že ji přečetl novými očima. Dokázal tak objevit, že tento nevyčerpatelný, gigantický dramatik věděl, jaké bude srdce a duch publika atomové éry.“

Slova národního umělce Ladislava Peška, která napsal bezprostředně po zhlédnutí Krále Leara, nám nejlépe dokumentují hloubku zážitku, jaké provázelo naše setkání s představením, které představuje hvězdu první velikosti současného evropského divadla. Peškova slova nás také upozorňují na objektivnost Brookovy režijní koncepce.

Ze zahraničního tisku jsme byli už předem velmi dobře zpraveni o revoluci Brookova inscenačního činu: referáty Kenneth Tynana nebo Melchingera zasvěceně rozebíraly objektivnost této inscenace; mladý americký režisér Charles Marowitz ukázal v deníkových záznamech, otištěných v Observeru (přetiskl časopis Divadlo v čísle 2/1963) zrod této pozoruhodné inscenace (premiéra 12. XII. 1962). Přesto zážitek byl naprosto ohromující a je velmi nesnadné jej vyličit; rozhodnout se, o čem je třeba napsat nejdříve. Protože představení je naprosto komplexní, symfonické; působí svou jednodušeí samozřejmě a suverénně. Na jevišti to vyhrává zcela jednoznačně Paul Scofield v roli krále Leara (byl za tuto postavu odměněn cenou Evening Standardu a cenou Variety Klubu Velké Británie jako nejlepší herec roku 1962) — je to úžasný herecký výkon, který vyvrací domněnky o nehratelnosti této tragédie. Dvaatřicetiletý herec objevil — spolu s režisérem Brookem — naprosto nový, netradiční způsob interpretace postavy Leara.

Především je snad třeba říci, že Brookův a Scofieldův Král Lear je objevitelské dílo moderního, současného divadla. Inscenátoři se naprosto rozešli se starou tradicí romantického či historizujícího Leara (jakou my často ještě můžeme vidět na našich jevištích při inscenování Shakespeara), nehrají hru o bezmocném staříku, který zaslouží lítost; v jejich hře nejsou v akci rozkacené přírodní živly; není tu jeviště ucpáno starým nábytkem a rekvizitami, ani praporce a vojenskými trubkami. Téměř nic z toho. Jevišť je bezmála prázdná a holá. Tvoří je — na pozadí bílé plochy perspektivní — dvě skoro se sbíhající bílé plochy, k nimž se spouštějí rozměrné pláty plechu. Na podlaže je zvláště zelenavý koberec ve tvaru šestiúhelníku, který přesně vymezuje hrací prostor. Jevišť je maximálně oprostěno a uvolněno pro hru herců, otevřeno pro fantazii diváků. Rekvizity nejnutejší, jediné tehdy, když to situace naprosto nezbytně vyžaduje. (Rozhoř-

SHAKESPEARE ANGLICKY V PRAZE

napsal: „Původně jsme hru museli nastudovat ve velkém spěchu a byl jsem požádán, abych dal úlohy pokud možno největšímu počtu mladších členů »Společnosti«. Uvědomil jsem si také, že hra je krátká. Napadlo mne tedy — použít herců v pantomimických mezihrách.

Proč jsem volil takové neobvyklé zahájení? Chtěl jsem, aby se »Společnost« představila publiku. Tady jsme; skupina herců, vystupujících na jevišti s důstojností, půvabem, vážností. Čekáme, kterým směrem nás hra potáhne. Dva herci zjistí, že se jejich obličej vzájemně podobají, vymění si kostýmy a »jsme připraveni«. Všichni jsme si uvědomovali, že je to jedna z raných Shakespeareových her, že autor byl mladý muž, který teprve začínal, a chtěli jsme to obdobně naznačit mimikou. Ostatní mimické mezihry bud vytvářejí obraz Efesu, města magie, nebo pomáhají objasnit zápletku.“

Pantomimické scény — a ostatně celé představení — odkryly ohromné pohybové možnosti souboru, jež v inscenaci zazářily a oslnily diváky, tím spíš, že se na našem divadle s takovou vynikající, zrovna bravurní pohybovou kulturou setkáváme opravdu zřídka. A právě tato pohybová kultura umožnila odehrát představení ve vel-

a bleskurýchle, překvapující akce. Tedy tak jako ostřílení, chladnokrevní hokejisté pohrávali si angličtí herci s replikami, situacemi, s obecenstvem, aby náhle, nečekaně a bleskurýchle „zaútočili“ a rozehráli právě tu situaci, kdy to divák nejméně očekával.

Není snad nutné ani zdůrazňovat, jak tato schopnost herců nesmírně oživuje představení, přináší neustálé změny rytmu, přináší napětí i překvapení. Tato „ekonomičnost“ je zřejmě vlastní tomuto souboru; je totiž patrná nejen ve výstavbě jednotlivých rolí, ale i v celkové režijní i výtvarné koncepci představení. Vedle barevné zdrženlivosti kostýmů jsou v inscenaci místa, kdy režisér dovolí zazářit barevně okázalému kostýmu, dokonale výtvarně sladěnému s celkem představení; vedle režijně úsporných scén najednou inscenátor připraví nečekanou podívanou. I v tomto ohledu je umění anglického souboru pro naše divadla inspirující: svou ukázněnou, promyšlenou výstavbou celého představení, které se nevěleče jednotvárně, kde nejsou ony nezákonné herecké výkony, určené samolibým temporytmem pohodlného herce, být jde třeba o představení, které se tváří jako — antiluzivní.



Svobodův záběr z Krále Leara v provedení Královského Shakespearova divadla ze Stratfordu

čený Lear, který je odmítnut Goneril — při lovecké scéně — zlostně převrhne stůl. To je signálem pro jeho průvod, aby v okamžiku místnost demoloval; Learovi rytíři převrhnou stoly, židle, rozbíjejí poháry.) Vrcholné scény se odehrávají na prázdném, pustém jevišti, ohraničeném pouze třemi bílými plochami, nazelenalým kobercem.

Brookova a Scofieldova koncepce Krále Leara byla nepochybně ovlivněna a inspirována knihou polského kritika a teoretika prof. Kotta Shakespearu — náš současník, která pozoruhodně rozebírá Shakespearovo dílo a přináší dnešní jeho výklad. Srovnáme-li Kottovu kapitolu o Learovi (přetištěna v časopise Divadlo, prosinec 1963) a Brookovu inscenaci, musíme nutně dojít k tomuto závěru.

„S fabulí Krále Leara si divadlo nevědělo rady“ — píše Jan Kott ve své knize. „Když s ní zacházelo rea-

listicky, byli Lear a Gloster na tragické hrdiny dost směšní. Když se brala expozice jako báje nebo legenda, stávala se i krutost shakespeareovského světa krutostí vybájenou nebo legendární. Ale tato krutost byla alžbětinskou současností Krále Leara a zůstala jeho současností i nadále. Je to však krutost filosofická. Tuto filosofickou krutost neumělo ukázat ani divadlo romantické, ani naturalistické. Může to ukázat jenom nové divadlo. V novém divadle už nejsou charakter a tragika byla vypuzena groteskou, která se ukázala krutější.

Expozice Krále Leara je stejně nescynalá a stejně potřebná jako příjezd miliardářky Kláry Zachanassianové s doprovodem, s novým manželem, eunuchy, velkou truhlou a tygrem v kleci do Güllenu. (Jde o Dürrenmattovu hru Návštěva staré dámy — pozn. M. S.) Expozice Krále Leara ukazuje svět, který bude zničen.“

Jan Kott ve své knize pokračuje: „Nápadným rysem tohoto nového divadla je grotesknost. Proti všem předpokladům však nová groteska nezaujímá místo dřívějšího dramatu nebo společenské komedie. Volí problematiku, konflikty a témata tragédie: lidský úděl, smysl existence, svoboda a nutnost, rozpor mezi absolutním a vratkým lidským řádem. Groteska je dřívější tragédií, napsanou znovu a jinak. Slova Maurice Regnaulta: z nedostatku tragičnosti v tragickém světě se rodí komika, jsou jenom zdánlivým paradoxem. Groteska se odehrává v tragickém světě. Tragická i groteskní vize světa je jakoby složena ze stejných prvků. V tragickém a groteskním světě jsou situace násilné, nutné, nevyhnutelné. Svoboda volby a rozhodnutí je zapletena do této nevyhnutelné situace. V takové násilné a nutné situaci prohrává jak tragický hrdina, tak i herec grotesky

svůj boj s absolutnem. Pád tragického hrdiny je potvrzením a uznáním absolutna, pád herce grotesky je zesměšením absolutna a jeho desakralizací, záměnou absolutna za slepý mechanismus, za druh automatů.“

Brookův Král Lear je Shakespeare opravdu objevený přes Becketta (Konec hry). Přes všechnu oceňovanou divadelní plnokrevnost, vášnivost projevu, údernost, realističnost — je to dílo divadla absurdity. Totiž základem úhlu pohledu na téma hry, na její výklad. Z tragiky se stává absurdita. Charles Marowitz píše, že Brook vidí Leara v podstatě jako hru o zraku a slepotě. A o pádu, absurditě světa, který je v rozkladu. Režisér, spolu s herci, podivuhodně rozezněl všechny „beckettovské“ myšlenky, které jsou v Shakespeareově Learovi, jež jsme dosud neviděli a neznali! („Není to ani tak Shakespeare po beckettovsku jako spíše Beckett po shakespeareovsku, protože Brook se domnívá, že klíč Beckettova zoufalství a smutku je v neúprosnosti Krále Leara“ — Ch. Marowitz.) Klíčovou scénou Brookova představení je scéna, kdy slepý Gloucester, odhodlaný zemřít, se dá věst po strmé hoře někým, koho považuje za nahého blázna. Strmá hora je ve skutečnosti rovné pole. Nahý blázen je jeho syn. Když dojdou na vrchol hory, jak se slepec domnívá, skočí — a myslí, že spadne do srázu. Spadne asi půl metru...

Tyto scény, umístěné v prázdném a pustém prostoru rozlehlého jeviště, s vysílenými a bezmocnými lidmi, ubohými, oděnými do rozpadávajících se cáků, ztracených a zmarněných, vyvolávaly pocity naprostého osamění a odcizení lidí moderního světa.

Brookova interpretace mimo jiné dokazovala, že neexistuje žádný jiný umělecký přístup ke klasickému textu, než ten, který bere dílo klasika — při vši účtce a pozornosti — a z vnitřku, z podstaty je vykládá a hraje jako *text současný*. Jiný přístup není možný, jakkoli se staromilové a akademicky založení lidé bouří nad takovým „násilnictvím“, protože klasika není možno hrát jako muzeum — ostatně ani to není možné, protože nikdy nemáme sdostatek autentických mate-

riálů, jak byla ta či ona hra hrána, a tedy ve snaze po autentičnosti stejně ji hrajeme, jak si ta předcházející doba jenom představovala, že hra byla kdysi hrána. Ve skutečnosti i takový postup (který končí v bezradné nudě a staříně) je tedy ovlivněn dobou divadelní konvencí.

V souvislosti s Brookovým moderním nastudováním Leara, v němž uplatnil principy současného beckettovského divadla, a koncepčně zvýraznil rysy grotesky, absurdity a osamění, je možno — pro zajímavost — připomenout několik slov z našeho Jindřicha Vodáka, z jeho referátu o představení Krále Leara v Čase 27. III. 1914: „...Shakespeare od prvních svých veseloher a truchloher až do posledních stále si opakoval v rozličných podobách též jediný motiv: *motiv vyloučenosti a osamělosti*. Buď škůdnými a nepřátelskými plitčami nebo bolestným zklamáním, nebo povahou, přirozeností, rodovým příslušenstvím kdosi musil se vidět oddělen od ostatního společenství lidského, nebo přímo vyhoštěn jako psanec, s nímž jeho svět nechce obcovat a ježž vyvrhl ze svého středu... Richard III. jako Koriolan, Othello jako Shylock, Macbeth jako Prospero, Hamlet jako Timon, všichni musili procházet truchlivými samotami, kde přestávala pro ně lidská družnost, a jejich nejpravějším místem byla *pustota, kde slyšeli jen hrozný pád svého osudu*. Tož v Králi Learu Shakespeare zdramatizoval tento svůj *základní životní motiv* v nejuplnějším, nejrozsáhlejším a nejpříkrřejším tvaru.“ (Proložil M. S.)

Vynikající, cílevědomé a na výstost moderní představení Královského Shakespeareova divadla má — při vši své jednolitosti — přece jen dominantní vrchol ve výkonu Paula Scofielda v roli krále Leara.

Scofieldův Lear zaujme od prvního okamžiku, kdy nečekaným způsobem nastoupí na jeviště — lépe řečeno: rozhořčený vtrhne na scénu, nahrbený, rozkřičený, hrubý. Bohatství herecké charakteristiky Scofieldova Leara se brání stručnému popisu. Rozhodně to není — jak často bývá hrán — uvadlý, bezmocný, vetčný stařík, který už na počátku hry stojí jednou

nohou v hrobě. Scofieldův Lear je panovnický: rozhodný, vrtkavý, popudlivý, ale nikoli bezmocný. Má ještě dost síly, aby spořádal všechny své věci podle vlastního uvážení. Jeho výbuchy hněvu — například proti Kordelii — jsou plny vášnivosti a vzteku. Stejně tak — při zmíněné lovecké scéně v paláci vévody albanského (jednání I., scéna IV.) — divoká zloba je provázena prudkými gesty, rozhořčeně převrhně stůl atd. Teprve v dalších scénách vidíme Scofieldova Leara jako starého, zuboženého muže, ale ani tehdy se herec nechyluje k „tradiční“ podobě staříčkového, opuštěného krále s vlnajícím vousem. Rozkacený a svárlivý Lear nám jaksi mizí před očima, v závěru zůstává z něho jenom stín, ale nikdy toho herec nedosahuje naturalistickými prostředky. Scofieldův umělecký velkorysý, moderní, opravdu revolučně novátorský Lear je jedinečným zážitkem uměleckým — strhujícím a podmanivým.

Bude jen spravedlivé připomenout, že také v ostatních rolích bylo vytvořeno mnoho — pro českého diváka překvapujících — koncepcí. Zaujala velmi výrazná podoba dcer Learových, syrově krutá, kdy ani Kordelie (Diana Riggová) není tou přeušlechtilou bytostí, s lyrizující polevou, jak jsme často náchylně chápali ušlechtilé hrdiny Shakespeareových her. Stejně tak Edmund, levoboček hraběte z Glostru (Ian Richardson), není průhledným intrikánkem; jeho statný a přitažlivý zevnějšek jej dobře vyzbrojuje na krutý životní zápas.

Anglický soubor si získal pražské obecnost i divadelníky svým mimořádným uměním, i pokorou před uměleckou prací, cílevědomou a objevnou tvorbou. Bylo by znamenité, kdyby zájezd Královského Shakespeareova divadla ze Stratfordu byl podnětnou inspirací pro práci našich divadel. Inspirací, která není bezduchým kopírováním vnějšku, ale inspirací v tom nejlepší slova smyslu — patosem a tvořivostí. Pobídkou k novému umění. Tím spíš nás mohou těšit slova nepokrytého uznání anglických hostů, která byla řečena na adresu našeho divadelnictví.

MILOŠ SMETANA

● **DIVADELNÝ SÚBOR ZK SLOVAKOFARMA V HLOHOVCI** oslavil 15 rokov svojej činnosti. 30 divadelných premiér, 2 hubodno-dramatické večery, 6 zábavných pásem pre deti, 9 príležitostných pásem, 11 celovečerných estrádných programov, 2 pásma poézie — to je stručný štatistický prehľad podujatí, ktoré videlo niekoľko tisíc návštevníkov nielen v Hlohovci, ale i na mnohých javiskách okresu a mimo neho, lebo s každou hrou a estrádou súbor navštívi takmer 10—12 obcí. K svojmu jubileu hlohovecký súbor usporiadal slávnostnú konferenciu, výstavku archívnych dokumentov a pripravil premiéru novej úpravy veselo hry V. K. Klicperu **HADRIÁN Z RÍMSOV**.

● **DIVADELNÝ SÚBOR ČK MAKYTA V PÚCHOVE** obdržal od odboru školstva a kultúry Slovenskej národnej rady dotáciu, aby s hrou F. Dürrenmatta **FYZICI** navštívil priemyselné a banícke strediská (Karviná, Prievidza, Nováky, Martin a ďalšie), čo súbor i cez značné ťažkosti zvládol; len do konca r. 1963 mal s Fyzikmi 24 vystúpení, keď okrem toho uviedol ešte

10krát hry Březovského **NEBEZPEČNÝ VEK** a Gogolovu **ŽENBU**.

● V **ÚNORU** dožil se sedmdesátky dr. B. Musil, emer. primář v Choceradech. Slaví v tomto roce hned několik jubileí najednou, mimo jiné i 45 let ochotnické práce. Pro Chocerady znamenala osobnost dr. Musila velmi mnoho; stál vždy tam, kde se jednalo o zlepšení života v obci: byl jedním z iniciátorů při výstavbě léčebného ústavu, při elektrifikaci obce, zavádění telefonu a především při stavbě sokolovny s divadelním sálem. Ochotnickému divadlu věnoval veškerý svůj volný čas. Nahlédneme-li do jeho rejstříku, najdeme tu plné tři stovky autorů, jejichž hry hrál a ve většině případů i sám režíroval, a napočítáme za těch 45 let 1056 sehraných představení, tedy v průměru přibližně 24 představení ročně. — Pod vedením s. Musila zúčastnil se choceradský divadelní soubor několika divadelních přehlídek v kraji i mimo kraj, kde byla práce s. Musila v souboru vždy velmi dobře hodnocena. Na Podlipanských hrách Středočeského kraje hostoval soubor úspěšně po tři léta a získal si tu

sympatie pořadatelů i diváků. I tu bylo uděleno s. Musilovi čestné uznání za jeho režijní práci.



NAD STRÁNKAMI ANGLICKÉ AMATERSKÉ SCÉNY

V Anglii je několik tisíc ochotnických divadelních souborů různé velikosti a úrovně i různého zaměření. Jsou to většinou malé místní soubory ve městech, někde jsou i při závodech nebo v klubech mládeže a dost je i studentských souborů na středních i vysokých školách. Pracují většinou izolovaně a často ani soubory v jednom místě nevědí o tom, co dělají druhé. Jsou však i výjimky, kdy jednotlivé soubory spolupracují nebo se dokonce spojují k inscenování náročnějších her, na které by síly jednoho souboru nestačily. V zemi neexistuje žádná instituce či organizace, která by činnost souborů centrálně ideově řídila, organizovala či koordinovala. British Drama League (Britská dramatická liga) se nezaměřuje jen na ochotnické divadlo, nýbrž na divadlo vůbec, a také nemá nějaký ucelený přehled o ochotnickém divadelnictví, i když pořádá festivaly ochotnických souborů, organizuje školení herců i režisérů (zejména letní školy), vypisuje soutěže na hry pro ochotnické divadlo atd. Určitou pomoc v práci souborů (ovšem nijak centrálně řízenou) poskytují Gilda divadelních poradců, Národní asociace dramatických poradců a nedávno vytvořená Národní asociace nezávislých divadelních festivalů. Soudě podle zpráv z tisku, ochotnických festivalů je poměrně dost a značná účast na nich svědčí o tom, že se v souborech něco dělá. Souborům se v jejich činnosti snaží pomáhat radou i měsíčník Amateur Stage (Amatérská scéna), vycházející již devátý rok v londýnském divadelním vydavatelství Stacey Publications jako „jediný národní nezávislý časopis pro ochotnické divadlo“. Z dosti obsáhlých seznamů divadelních her různých vydavatelství je vidět, že angličtí ochotníci nemají žádnou nouzi v tom, co hrát. Ochotnické soubory v Anglii svou činností vyplňují citelnou mezeru v kulturním životě, způsobenou tím, že v zemi není dost stálých divadel a v poslední době klesá

i počet profesionálních divadelních společností, cestujících z místa na místo.

UCHOTNÍCI A SHAKESPEARE

Je samozřejmé, že angličtí ochotníci se budou značnou měrou podílet na letošních oslavách 400. výročí narození Williama Shakespeara. Ovšem hrát Shakespeara je nad síly většiny jejich souborů. Proto také Amateur Stage v úvodních článcích svého lednového čísla radí, aby ke zdolání takového vážného úkolu se případně spojily síly dvou či několika souborů. Kromě toho v témže čísle Harald Melvill v článku nadepsaném Jak na Shakespeara přináší návod, jak upravit Romea a Julii pro inscenaci s pouhými sedmi herci: tři ženy — Julie, lady Kapuletová a chůva — a čtyři muži — Romeo, mnich Vavřinec, sluha a lékárník, přičemž sluha má převzít text Baltazara ve scéně v Mantově. Autor článku uvádí, co všechno má být z textu pro takovéto představení vybráno, a na závěr říká: „Ve výběru uvedených scén ani v navržených škrtech a úpravách není ovšem nic svévolného a nikde není použito jiných slov než slov Shakespeareových. Jsem si však plně vědom, že některým znalcům a milovníkům Shakespeara toto zahrávání si s textem může připadat jako svatokrádež. Ale cožpak půl bochníku chleba není lepší než vůbec žádný chléb a řada více méně na sebe navazujících výňatků není něčím, čemu by se měla dát přednost před tím, že by se hra vůbec nehrála?“ Další pomoci pro ochotnické inscenace Shakespeara jsou dva články v únorovém Amateur Stage: jeden od téhož Haralda Melvilla pod názvem Kostymování Shakespeara a pojednávající o kostýmech pro Romea a Julii a druhý od Richarda Blora, ředitele Leichnerova studia, pod názvem Líčení pro Shakespeareovy hry. K vlastním výročí v dubnu připravuje Amateur Stage vydání zvláštního čísla v rozšířeném rozsahu. BES

SÚŤAŽ NA NOVÉ DIVADELNÉ HRY

Osvetový ústav v Bratislave v snahe zvýšiť úroveň pôvodných hier a rozšíriť repertoár ochotníckych súborov vypisuje dňom 15. februára 1964 súťaž na divadelné hry. Súťaž sa končí dňom 15. októbra 1964. Výsledky súťaže vyhlási Osvetový ústav dňa 15. decembra 1964. V súťaži udelí porota tieto ceny: I. cena — Kčs 8000, II. — 5000, III. — 3000, IV. — 2000 Kčs. Podmienky:

1. Súťaže sa môže zúčastniť každý československý štátny občan. Súťaž je výlučne anonymná. Práce treba zaslať v troch exemplároch pod heslom na adresu: Osvetový ústav, divadelné oddelenie, Bratislava, námestie SNP č. 11. V pripojenej zalepenej obálke, označenej príslušným heslom, treba uviesť meno a presnú adresu autora.
2. Súťažná práca nesmie byť do 15. ok-

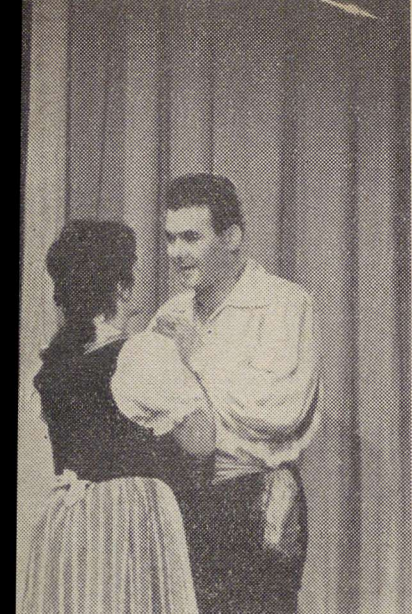
tóbra 1964 ani zverejnená, ani inscenovaná v profesionálnom alebo ochotníckom divadle či súbore.

3. Práce, ktoré prídu do súťaže po 15. októbri 1964 porota nebude hodnotiť.

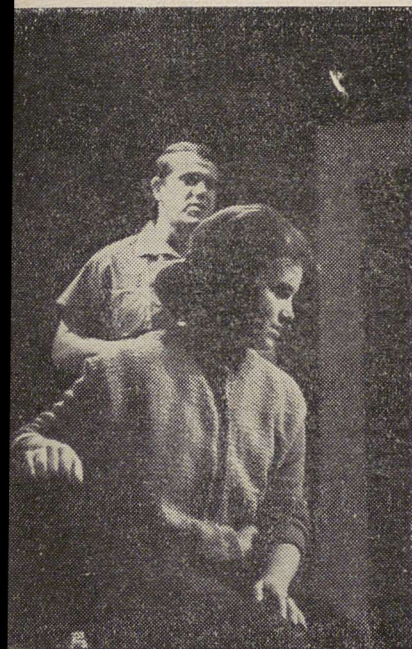
4. Osvetový ústav má právo dať po skončení súťaže ktorúkoľvek hru k dispozícii ochotníckym divadelným súborom, ako aj vydavateľstvám, alebo Divadelnému a literárnemu zastupiteľstvu v Bratislave.

5. Porota tejto súťaže má právo pri nízkej umeleckej hodnote súťažných hier ceny neudelíť a rozdeliť ich vo forme odmen podľa pokynov vypisovateľa súťaže.
6. Vyhlásenie výsledkov súťaže sa oznámi autorom listom a v dennej tlači.

7. Do súťaže sa prijímajú pôvodné práce, respektíve dramatizácie. Rozsah práce musí zodpovedať celovečernej hre.



Goldoniho Treperendy v provedení brněnského divadla Svatoboj. Foto Pernica



Gor Rusnák: Krok do tmy. Šťastného záberu z inscenace souboru ZK Chem. záv. Dimitrova Bratislava



PFEFFERMÜHLE

ILEGÁLNĚ?

V nedalekém Lipsku (jízdenka 2. tř. rychlíku tam i zpět stojí kolem sta korun), přímo ve stínu slavného Thomaskirche — tedy chrámu sv. Tomáše — je dům, obklopený již hezkou řádku měsíců tesařským (pokrývačským, zednickým — volně dosazuj) lešením. Projdeš-li olýsalým průjezdem (podobný má pražská Viola; vidíte, jak jsou si ty malé scény podobné . . .) a mineš-li nevšimavě, jako ukázněný cizinec a taktitní přítel, ohromnou hromadu smetí, o níž tvrdí divadelní program, že *taková není možná snad ani v Praze*, ocitneš se rázem v čistém, bílém, stylovém předzápětí jediného zatím lipského satirického kabaretu, který již deset let pracuje pod příjemným názvem *Pfeffermühle* čili *Mlýnek na pepř*.

Dnes jej tvoří skupina tří herců a dvou hereček, jednoho klavíristy a skladatele v jedné osobě, jednoho výtvarníka a ještě něco drobné administrativy k tomu. Náměty si berou ze života, přesněji řečeno z novin, z prověřených kritických rubrik, mohou tedy být jaksi doslova adresní. Ale ty noviny a ty konkrétní prověřené příbady nejsou z opatrnosti — naopak. Dávají totiž bohatou možnost, chcete-li, typizace, chcete-li, zobecnění, takže postih, dopad, nebo jak se to v hantýrce nazývá, je širší.

Ale pokračujeme v prohlídce sličných bílých místností. V předzápětí, v tapuplných výklencích, do nichž lze nahlédnout jen v hlubokém předklonu, okénky vystříhanými za sklem z papíru, lze — přesněji řečeno bylo lze, neboť výklady se mění — spatřiti *echt natürliche deutsche Kleinbürger-*

lichkeit (tedy pravé, přirozené německé maloměstáctví) v jeho nezakreslené secesní a domácí podobě: kýčovitě akty a poloakty v přírodě i ve fotostudiu, růže řader s papírovými růžemi v pozadí, inzeráty a oznámení, císařská a jiná veličenstva atp.

Za předzápětím je přirozeně vlastní sál, který je zajímavě klopený; diváci sedí ze dvou stran kolem malé scény — a než usednou, nemohou minout abstraktní výtvary, zhotovené z domácích předmětů: masky z pukliček, cedníků, kvedlaček, kartáčků na zuby apod. Má to vtíp i vkus. Prostředí příjemné, vzduch brzy vydýchaný jako u nás, ale nikomu to nevadí. Protože sem se chodí ne za odpočinkem, ale za duševní lázní. Lidská hloupost, omezenost, pokrytectví a všechny ty staré i zase nové a celým mechanismem institucí nově zajišťované pitomosti, více i méně nebezpečné, tu dostávají bezpečně co proto. Filmová módnost zhlížející se v sexu — a na druhé straně bezpohlavní sklerotičnost některých filmů Defy; metodika plánování podle právě dosazené vedoucí „hlavy“; „básník“, hledající inspiraci při dojení u kravské oháňky (neboť „umělci mezi lidem a s lidem“ nebo „kroužky pracujících spisovatelů“ jsou v módě . . .); zpěvačka (každý prý tu ví, jaká), která hleděla tak vysoko, až získala několik aut hloupými kuplety; kulturní rozhlasový autoritář, směle opravující západoněmeckého spisovatele, který se vrátil zase zpátky na východ — tedy J. W. Goetha; Lina Heydrichová coby hospodská na západoněmeckém ostrůvku; pokrytecká morálka mezi

učiteli i cukrárenská žvanírna žen; hanebný poměr některých mistrů k učňům stejně jako dvojí život některých „vedoucích kádrů“. Vedle satiry nejružnějšího druhu mají tu své místo i melancholické songy lidských snů, smutků a toužení — prostě mlýnek na pepř mele a mele; lidé v něm poznávají sami sebe i své nadřizené a podřizené, i to, co jim brání v rozletu. A tak je tady pořad plno, každý pořad má spoustu repríz; a je to kousek od nás, a my o tom nevíme, ačkoliv tahle malá scéna je stará už deset let.

Vlastně — pardon — už o tom víme. Jak? Ale tak. Jeden by si myslel, že takovýhle kabaret — prakticky jeden ze čtyř v celé NDR — se sem dostane už proto, že naše malé scény v NDR známy jsou a vyvolávají i tam zájem, nadšení i spory, a že nás živá scéna z NDR zajímá také víc než třeba bývalá knížecí činohra, byt' z Výmaru, ale se špatnými inscenacemi. Tedy aby bylo jasno: soubor Pfeffermühle v Praze jaksi byl — v lednu tohoto roku. Opravdu byl, i když o tom málokdo věděl. Kulturní a informační středisko NDR pořádalo totiž přednášku šéfredaktora německého satirického časopisu Eulenspiegel; a ten, protože tomuhle souboru fandí, vzal jeho členy s sebou — bezmála jako turisty.

Když už tady byli, doplnili dvě přednášky o Eulenspieglu několika vystupy — a pak jim bylo dovoleno vystoupit v malém sále Radiopaláce na Vinohradech ještě s celým posledním programem, nazvaným *Laterna paprika*. Jenže — sálek je vhodný pro leccos, ale pro tohle ne; hráli bez techniky, v nahotě rekvizit, bez zkoušek — a jestli je vidělo dvě stě Pražanů, tak to bylo moc. Tato neodpovědná technická a organizační nepřipravenost shodila všechna jejich čísla o padesát procent, takže sami byli nešťastní — a diváci, kteří se náhodou dověděli, že je Pfeffermühle v Praze a které přilákala jeho pověst z Lipska, byli právem zklamáni. Ačkoliv šlo o program, který v Lipsku má stále plno, má svou atmosféru, přitahuje a při němž i host je po celou dobu zaujat.

Jestli to byla vina pracovníků kulturního střediska NDR nebo někoho od nás, těžko zjistit; faktem je, že to byla velká chyba a škoda. Nehledě na to, že členové souboru, kteří nikdy v Praze nebyli a toužili dychtivě poznat naše malé scény, se k tomu už jaksi nedostali, neboť mezi příjezdem a odjezdem stačili sotva tak improvizovat svá improvizovaná vystoupení a projít se po Praze.

Nemám nic proti rozšíření turistice mezi námi a NDR, i když už známe až moc dobře její „spotřebitelské stíny“. Ale provozovat kulturní styky formou „pololegální turistiky“ — jak se stalo lipskému Pfeffermühle — to je, myslím, nedůstojné obou stran. Doufám jen, že tento zájezd souboru nebude počítán za umělecký zájezd — a že se s ním naše publikum v dohledné době setká doopravdy.

OLDŘICH KRYŠTOFEK

Snímky Evalda Lederera a Jiřího Pražáka z vystoupení lipského kabaretu v Praze



Vpravo záběry z *Laterna paprika* — úspěšného pořadu lipského kabaretu



O tom, jak jsme našli smysl

Sedělo vedení souboru MÁJ, sedělo dlouho a dumalo o smyslu ochotnického divadla v současné době. Mluvílo se pro a proti, o slavné minulosti a nejasné budoucnosti, o klesajících návštěvách, o omezených možnostech amatérského dramaturga v Praze a pochopitelně i o nešetrných zásazích zřizovatele do věci souboru. Mluvílo se a dumalo, avšak výsledek byl asi stejný, jako když si kočka honí vlastní ocásek, stále dokola a skutek utek.

A tu najednou jeden z dumajících zvedl hlavu a pravil: „Dnes byl v baru (to je trochu neuctivý název pro naše ústředí) voják z vojenské zotavovny, že prý se tam nudí — ale asi z toho nebude nic, nemají tam ani jeviště, tak co s tím“ — dořekl a opět rezignovaně zíral před sebe.

Nastalo opět ticho a do toho ticha hlas: „Mám detektivní veselohru, tři lidi, obyčejný pokoj, jedna scéna, je to věc vtipná, napínavá a pro vojenské pacienty jako stvořená.“

Moc se nevěřilo, ale odhlasovalo se.

Začaly zkoušky, byla zhotovena jednoduchá účelná dekorace.

Premiéra v Praze dopadla slušně, tisk psal o „úsměvné detektivce“ velmi příznivě, ale — no ano, ale hrálo se

na dobře vybaveném jevišti, světla, zvuk, vše bylo k dispozici, a tam, tam nebude nic.

Když nás autobus zavezl den před Silvestrem hodinu od Prahy do zotavovny, nebylo tam skutečně nic — vůbec nic. Malý kinosál neměl jeviště, ba ani pódium, nebyla opona, světla, zkrátka nic.

Tak se postavila scéna do prostoru 3x5 m, zapojily se dvě přivezené stojky, znervóznili herci se nalíčili v kanceláři a začalo se hrát.

A ukázalo se, že tu přece jen něco bylo; obecenstvo, srdečné a vděčné obecenstvo, které sedělo takřka na jevišti. Natažená noha v sádrovém obvaze dokonce zasahovala do hracího prostoru a bylo nutno ji při hře opatrně překročit.

Toto obecenstvo už nebylo beztvárnou masou — taďy jsme viděli a měli neustálou kontrolu, jak který vtip nebo špllec zabírá, jak se představení líbí. A tak z nás nervozita spadla, hráli jsme s náladou — nálada se přenesla na obecenstvo a bylo vyhráno.

Od té doby hrajeme vojákům každý měsíc, a nejen jim, ale i jiným nemocným a zotavujícím se, dospělým i dětem.

Přízpůsobujeme svůj repertoár tomuto účelu, mrzeme v autobusech, dáváme všanc všechen svůj volný čas, ale už nedumáme o smyslu naší činnosti.

Myslíme si totiž, že jsme jej našli.

F. Čulík



• 6. dubna t. r. by se dožil Jiří Frejka šedesátí let. Malým příspěvkem k uctění jeho památky bude zveřejnění některých jeho dosud nepublikovaných názorů na ochotnické divadlo, které přineseme v nejbližších číslech.

• Amatérské divadlo v Havlíčkově Brodě trpí nepravidelností a nesystematičností. Po celý rok se ve městě neobjeví žádná amatérská inscenace a potom jsou naráz v rozmezí dvou měsíců uvedeny 2—3 nastudované hry. Následky (či příčiny?): náhodný výběr her, malá snaha o zvyšování úrovně a výchovu mladých kádru, slabá návštěvnost. Koncem ledna uvedl havlíčkobrodský soubor v režii Zd. Dolečka Scheinplugové Guayanu se stylově nejednotnými hereckými výkony. S civilními projevy ostře kontrastovaly některé přetragédizované a přepatetizované výkony, které románkové sentimentality předlohy určitě neprospěly. —jř—

• Na Přerovsku se pokusil okres. poradní sbor o základní divadelní kurs v šesti střediscích. Jednotlivé lekce byly přednášeny každou neděli dopoledne podle osnovy základního kursu pro pracovníky amatérských divadelních souborů, jak je vydal Osvětový ústav v Praze a přízpůsoben místním poměrům a možnostem. Do kursu se sice přihlásilo mnoho zájemců, ale jednotlivé lekce navštěvovalo jen 6—10 posluchačů. V Dřevohosticích dokonce musela být jedna lekce odložena pro neúčast posluchačů. A v opakované lekci se dostavili posluchači noví, kteří předcházející lekce neabsolvovali. Co bylo příčinou tak malé návštěvnosti? Nedůsledná organizační práce, naprostý nezáměr souborů začínajících, jimž byl především tento kurs určen, a podceňování kursu vyspělejšími soubory. Vždyť kupříkladu z Přerova, kde jsou soubory Meopty, Tyla, Energetiky a Dopravy a spojují a kde se počítalo s největším počtem

zájemců, se nedostavil téměř nikdo. Totéž platí o Lipníku a Hranicích. Nejlépe organizovanou návštěvnost měly Radslavice. Posluchači kursu byli vesměs mladší lidé a to bylo na celé akci to nejradostnější. Napříště bude nutno požadovat od osvětových pracovníků, pověřených organizací, větší odpovědnost. Na úspěchu či neúspěchu by se měli podílet i zřizovatelé souborů, kteří v tomto případě neprojevili dostatečný zájem.

C. Bláha



NO, A DRAMATURGICKÝ PLÁN BY BYL



se — a často dosti hlučně — divadelní akce: zpívá s orchestrem a nečekanými poznámkami „na okraj“ dialogů vstupuje do přímého styku s jevištěm. Obecenstvo tedy s fantazií svých herců skutečně spolupracuje a tvůrčí elektrický okruh spojuje prkna s hledištěm.“

SIPARIO rozvíjí na svých křídových stránkách pestrý obraz současného stavu divadla malých forem v ITÁLII, FRANCII, ANGLII, SPOJENÝCH STÁTECH SEVEROAMERICKÝCH, NSR, NDR a POLSKU. (Škoda, že tu chybí Československo, které jinak je v Bompianiho nakladatelství čestně zastoupeno překlady knih Karla ČAPKA.) Italská revue podává své informace formou ankety s předními autory, herci a kritiky, uveřejňuje celá satirická pásma, písňové texty a doprovází je bohatým materiálem obrazovým.

Procházka touto miniaturní antologií je nesmírně zajímavá. Srovnáváme-li náměty a výrazové prostředky divadla malých forem různých národů mezi sebou a s náměty a výrazovými prostředky našich scén, zarazí nás nápadná shoda. Jak si lze vysvětlit, že například naše mladé scény z Olomouce, Brna, Mostu, Ostravy, Prahy a jiných a jiných míst „jdou na věc“ v podstatě stejným způsobem jako umělecké skupiny mladých Italů, Francouzů, Angličanů a jiných? Odpověď nalezneme v samotné volbě námětů, v textech písní a skečů — odpověď praktickou — a teoreticky nám tuto nápadnou shodu zdůvodňují odpovědi ankety: jestliže divadlo malých forem je dnes již záležitostí světovou, mohlo se tak stát jedině díky jeho vnímavosti, aktuálnosti, pravdivosti a pokrokovosti, neboť všechno, co spí, co se

1

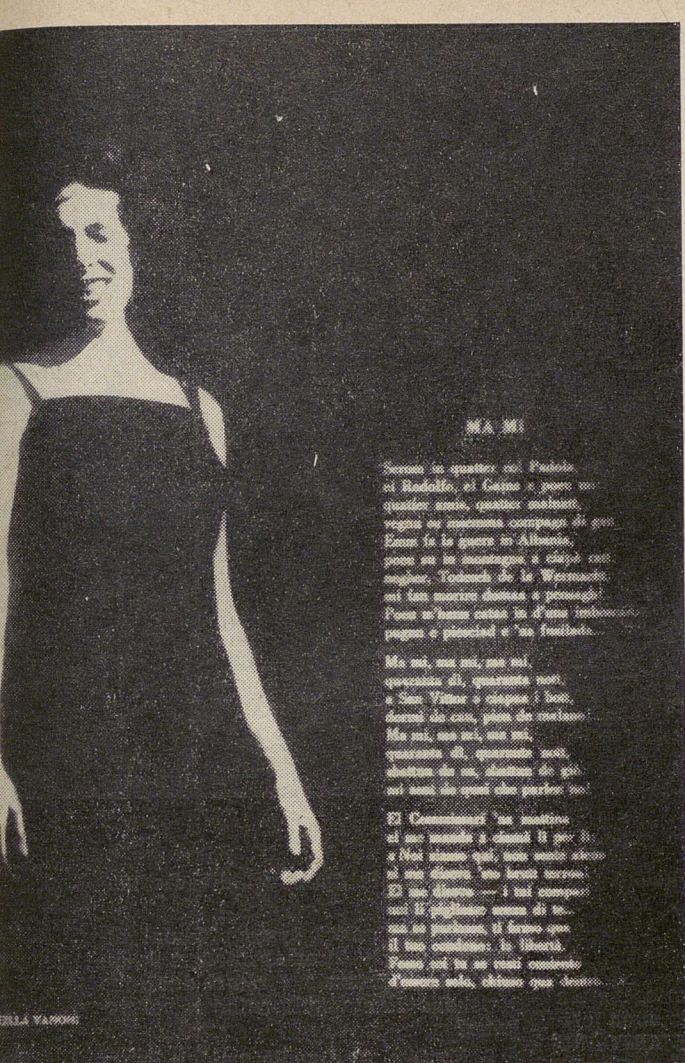
CESTA DIVADLA MALÝCH FOREM

Divadelní měsíčník SIPARIO, vycházející již osmnáctý rok v milánském nakladatelství BOMPIANI (jeho ředitel, Valentino Bompiani, je sám významným dramatikem), věnuje celé svoje poslední číslo (144 stran!) divadlu malých forem. Stačí zalistovat v manifestu „otce futurismu“, Itala MARINETTIHO, z roku 1913, abychom pochopili, že tato pozornost dnes nejvýznamnější italské divadelní revue není náhodná a má svoje dobré zdůvodnění v řádkách, které napsal Marinetti před půl stoletím:

„Autoři, herci a technika divadla malých forem (v Itálii „Teatro di Varietà“ nebo také „Teatro Minore“) mají jediný důvod být a přetrvávat: neustále hledat a nacházet nové nápady a prvky, které zaujmou, vyburcují, udiví. Z toho pak vyplývá ona naprostá nemožnost zůstat stát nebo se opakovat, odtud pramení ona úporná snaha mozků a svalů, aby byly překonány dosažené již rekordy vynalézavosti, nápaditosti, zručnosti, rychlosti, síly a elegance. Toto divadlo je prakticky jediné, které uvádí v činnost nový chór — diváky. Jeho obecenstvo není přihlížejícím statistou, nýbrž zúčastňuje



2

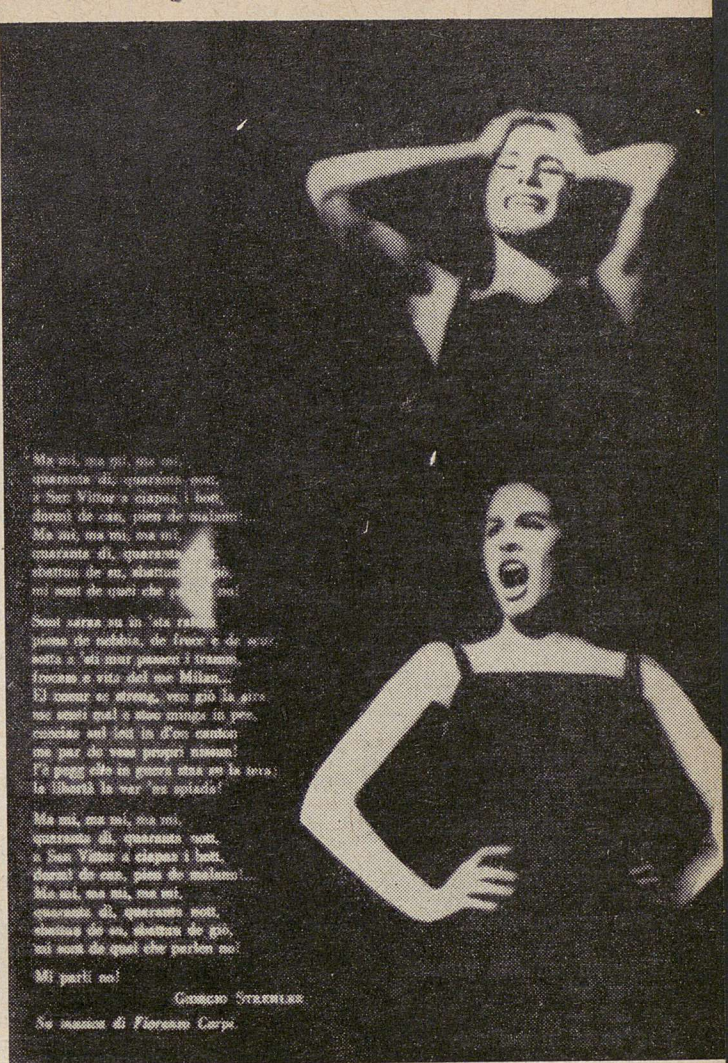


MA MI

Se non la sparterai nel Padole,
al Rodolfo, al Canto e pure un
quattro anni, quattro anni.
Sperai un momento compasso da non
Loro fa la guerra in Albania,
dove se la commedia è stata con
napoli. Torna di la Venezia
mi dai quattro anni e più?
Per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora

Ma mi, ma mi, ma mi,
quattro anni, quattro anni.
Se non la sparterai nel
dove se la commedia è stata con
napoli. Torna di la Venezia
mi dai quattro anni e più?
Per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora

El Commiato, la prima
di un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora



Ma mi, ma mi, ma mi,
quattro anni, quattro anni.
Se non la sparterai nel
dove se la commedia è stata con
napoli. Torna di la Venezia
mi dai quattro anni e più?
Per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora

Se non la sparterai nel
dove se la commedia è stata con
napoli. Torna di la Venezia
mi dai quattro anni e più?
Per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora

Ma mi, ma mi, ma mi,
quattro anni, quattro anni.
Se non la sparterai nel
dove se la commedia è stata con
napoli. Torna di la Venezia
mi dai quattro anni e più?
Per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora
per un anno e mezzo in d'ora

MI parti no!

GIORGIO STABIANI

Se non la sparterai nel

VELKÝM SVĚTEM

JAN MAKARIUS

vydává za něco jiného než je nebo dokonce lže, stává se nutně v soutěži s divadlem malých forem neaktuálním, nezajímavým a reakčním. Je pak zcela logické, že tomuto tvůrčímu jiskření otevřel své stránky právě měsíčník SIPARIO, který soustavně popřává místo pokrokovým tendencím divadelní tvorby i kritiky, ať již italské nebo zahraniční. (Nedávno například vydal BOMPIANI skvěle vypravené číslo SIPARIA, věnované divadlu sovětskému.) Není proto hluchým gestem mezinárodní zdvořilosti, zahájíme-li náš informativní cyklus v rodné zemi Siparia — ITÁLII.

ITALIE

První vlaštovky divadla malých forem (Teatri minori) se objevily v Itálii v letech 1950 a rychle jich přibývalo. (Na snímcích vám představujeme některé jejich zástupce.) Průkopníkům nového žánru nešlo o to „odbourat“ tradiční představení klasická, naturalistická či sentimentální, navrhovali jen nový způsob herecké práce. Herec není již u nich zaměřen nutně k tomu, aby svým uměním stupňoval tradiční napětí textu jako celku, naopak,

rozbiží skutečnost a analyzuje ji v jejích protichůdných prvcích a znovu ji skládá do překvapujících obrazců. Režisér se tu „neprodukuje“ komplikovanými scénickými triky, které umožňuje moderní technika; vystačí s několika jednoduchými scénickými prvky, které úmyslně používá co nejvolněji a co nejpřirozeněji.

Nutno přiznat, že někteří z prvních přešli ze zákopů do zázemí a sklouzli po čase do starých kolejí, jiní podlehlí svodům narcismu a zůstali stát, zahleděni do svých osvědčených interpretací. A svou ošemetnou hru sehrál s prvními průkopníky pochopitelně i čas. Dnes v Itálii, podobně jako v jiných zemích a u nás, vynořují se z kumštýřského podhoubí — které zde často živoří doslovně na dlažbě — nová jména autorů a herců a opět zapadají, nové skupiny nadšenců se tvoří a ochládají, jedno však je pro toto vření typické: mladý člověk hledá v závratí světa pevnou půdu pod nohama a s fanatickou zaujatostí pro pravdu hází svou úzkost, radost i hněv na všechny světové strany hlava nehlava. Typická je v tomto smyslu píseň

BALADA O BOMBĚ NUKLEÁRNÍ (S. Bajini), kterou na naší fotografii č. 7 zpívají Ezio MARANO, Gigi PISTILLI a Roberto PISTONE. Ve volném překladu zní takto:

Spadla bomba nukleární
na cintorín komunální —
jedna pro všechny ...
Cintorín ten býval ...
melancholický.

Teď vypadá veseleji
bez křížů a vrat.
Až tu půjdou děti polem —
kdyby tady děti byly —
nebudou se bát
těch hřbitovních vrat ...

Spadla bomba nukleární
na sídliště komunální —
jedna pro všechny ...
Náš činžák byl vždycky ...
melancholický.

Teď je všady zameteno,
světla, jaký div!
Až se ráno lidi vzbudí —
kdyby tady lidi byli —
vzkřiknou: Stal se div! ...
škoda, že ne dřív ...



6

z největší části italská. Jen snad s tím rozdílem, že to, co se dnes u nás znovu dere k životu jako novinka, bylo potlačeno cenzury 18. a 19. století (mezi nimiž fašismus představuje jen jednu z mnoha variant, třebaže nejhlušnější), a že toto divadlo se dnes představuje jako ryze neformální a důsledně antiaristotelovské. Vládne tu ryzí talent toho, kdo píše, kdo improvizuje hudbu a především toho, kdo hraje. *Proto tvrdím, že jde o žánr prastarý, o „teatro dell'arte“, to jest umění hrát. Jestliže se v takovém divadle divák „opájí“ stylem autora textu nebo se živě zajímá o režiséra, pak to není „pono“.* Ať již improvizováno či nikoliv, kolektivní či individuální, jeviště divadla malých forem musí vzbuzovat dojem, že akce se rodí právě v tomto okamžiku před očima diváka a musí to být skutečně též v jistém slova smyslu pravda, neboť představení, odvedené jako dobré dnes, musí se na obrátku změnit, aby bylo stejně dobré zítra.

Divadlo malých forem musí být provokační, nikoliv však nutně důsledně politické. Vůbec celé tohle hloubání o politice je jakási posedlost mé generace. City a pojmy, které si činí nároky na život běžný, tíhnou všemi silami k tomu, aby se změnilly ve skutečně věcné hodnoty. Divadlo malých forem představuje jakousi „hygienu světa“ a proto trpí chronickou neúctou k ustáleným „hodnotám“ a není pro něho většího nebezpečí, než se dát uspat na zlatém loži úspěchů, protože na zlatě se odumírá. To se stalo i Comedii dell'Arte, když se z náměstí přestěhovala ke dvoru.

A ještě bych rád cosi podotkl: Když se mluví o tomto divadle, myslí se většinou jenom na satiru a komiku. Avšak náplň této „otevřené tribuny“ může být stejně dobře i poezie, ať již tlu-

močená směsí chórů řeckých tragédií a nejmodernější lyriky nebo improvizací krvavě vážné poemy.

PAOLO POLI (představitel tzv. divadla literárního)

Nemám rád definice, páchnou naftalínem. A potom, nezáleží tak mnoho na tom, podle které poučky se divadlo malých forem dělá, nýbrž kdo a jak je dělá. Některé skupiny hrají toto divadlo především jako divadlo zábavné, které klouže po divadelním, kulturním a politickém životě naší země jak voda po kachním peři. Jiní pěstují „závažný žánr“ útočné satiry, jež vyvolává malá zemětřesení. A takové „protřepání“ je nám rozhodně zdravé.

Pokud jde o vztah a působení divadla malých forem k divadlu tradičnímu, řekl bych, že každá divadelní forma prodělává změny pod vlivem umění příbuzných a tak již tím je dán určující vliv divadla malých forem na divadlo tradiční a naopak: první působí na druhé svým mládím, druhé na první svými zkušenostmi.

A získat nového diváka? ... Diváci jsou a jsou stále stejní. Je jenom na nás, abychom jim říkali věci nové a dělali to takovým způsobem, aby nám naslouchali se zájmem. A tu už jsme u jejich výchovy.

VIRGINIO PUECHER

Když vám už jde o to vymyslet si mermomocí pro divadlo malých forem nějaký „kánon“ a najít pro jeho rozličné formy společného jmenovatele, řekl bych, že toto divadlo je satiricko-protestní katalog, namířený proti odvařeným a odstátým myšlenkám, které zastírají pravdu, falšují letopočet svého narození a způsobují tak zlo, při-



7

čemž jsou skálopevně přesvědčeny, že nad ně není.

Pokud jde o vliv divadla malých forem na vytváření nového typu divadla, tu bych byl velmi opatrný. Vždyt toto divadlo má především funkci reagentu, a proto hodnoty spíše zkouší a určuje, než vytváří. Nestačí, že některý herec umí nadprůměrně dobře zpívat, tančit a hrát, abychom mohli již tvrdit „hle, nový typ divadla“. I s autory tohoto žánru je třeba být opatrný. Přenáhlelým a nekritickým obdivem přispívali bychom ke zrodu autorů málo původních a vázaných spíš na určitou módní stylizaci než na skutečně avantgardní obsah. Divadlo malých forem je a musí zůstat, podle mého názoru, především komentář, diskuse.

SANDRO BAJINI (herec, autor)

Myslím, že můžeme definovat divadlo malých forem jako představení, které má odpovídat těmto požadavkům: musí jít o celek, jehož jednotlivé elementy jsou nicméně autonomní, k jejich interpretaci musí být použito prostředků současných a celek musí mít jasnou tendenci satirickou. Ze všech podmínek poslední je podstatná.

Takové divadlo má pak dvojí funkci: eticko-sociální — potud, že podněcuje divákův kritický postřeh pro jevy kulturní, politické a sociální, rozumí se že současné — a funkci výchovnou ve smyslu esteticko-divadelním, neboť tím, že vytváří přímý vztah mezi scénou a hledištěm, má daleko větší možnosti využít scénu pro symbolické vyjádření současné skutečnosti. Je to zkrátka „scéna otevřených dveří“ a antinaturalistická par-excellence.

Divadlo malých forem může samozřejmě příznivě ovlivňovat vývoj divadla tradičního k novým formám: herce vychovává k antinaturalistickým

interpretacím, autory vede k novému strukturálnímu uspořádání textů, režiséry nutí k pokusnictví, které by bylo těžko realizovatelné na velkých scénách, a co je neméně důležité, kritiky i diváky učí zvykat na umělecké kacířství.

Pokud jde o nové diváky, divadlo malých forem buď nezíská nikoho a jestliže někoho získá, pak je to určitě divák zbrusu nový.

LUCIO SALCE

Divadlo malých forem je pohanský malý chrám satiry a dovolenosti, kde je dovoleno vše, kromě — nudy. Čím bude tradiční divadlo povznesenější, oficiálnější, nudnější a domýšlivější, tím více se bude divadlo malých forem bavit parodií — na jeho účet.

(Pokračování)

Na snímcích, které jsme převzali z italského časopisu:

1. Šansonierka Franka Valeriova a autor a herec Vittorio Caprioli.
2. Giancarlo Cobelli, žák slavného mima Jacqua Lecocqa.
3. a 4. Ornella Vanoni zpívá texty známého režiséra Piccolo Teatro di Milano, Giorgio Strehlera.
5. Dario Fo, autor a herec, známý u nás svou fraškou Archandělé nehrají biliár.
6. Paolo Polo, hlavní italský představitel tzv. kabaretu literárního.
7. Zpívá se Balada o bombě nukleární.
8. Gina Negri.

• Poezie začíná pronikat i tam, kde se nikdy neobjevovala — do kaváren, kulturních středisek na nádražích, do závodních klubů na taneční zábavy. V nealkoholické kavárně Central v Hradci Králové se scházejí každý týden desítky mladých lidí, aby si poslechl Holubovy, Šiktancovy a Šotolovy verše a nové písničky, v Havlíčkově Brodě připravují podobné pořady v kavárně, kterou budou mít jednou v týdnu k dispozici, v Turnově tleskalo minulý měsíc více než 120 mladých lidí divadlu poezie, které vede s. Perníčka ze Semil, v nádražním kulturním středisku v Turnově sklídl velký úspěch s. Horáček se svým souborem, který úspěšně krátil čekání cestujících v době obtížného vánočního cestování. Úspěch má i estrádní skupina v Karlovicích na okrese Semily, která nedostatek vlastního sálu a jeviště vyřešila tak, že se svým pořadem vystupuje na valníku. Uspořádali už 17 úspěšných zájezdů. — Začátkem února uskutečnilo Krajské osvětové středisko třídní školení pro 30 lektorů uměleckého přednesu, kteří povedou třídy uměleckého přednesu v jednotlivých okresech. Je tedy vidět, že opravdu poezie nikoho nezabije...

• Divadelní soubor Kulturního a společenského střediska Olomouce po delším odmlčení nastudoval a mnohokrát v Olomouci-Hodolanech úspěšně uvedl pohádku V. Cinybulka Zmoudření ševce Fanfróncha. Souboru výrazně pomohla spolupráce Fr. Řeháka, člena činohry Divadla O. Stibora.

...Křecho poezie...

VLADIMÍR JUSTL

ATONÁLNÍ HARMONIE II

(Od Rudoarmějců k Příběhům)

Devatenáct kreseb Rudoarmějců Vladimíra Holana (poprvé vyšly roku 1947, napsány byly hlavně roku 1946) je devatenáct příběhů-miniatur. Je to poezie epická, ona svěbytná moderní holanovská epika zkratky. Rudoarmějci představují prudkou reakci na tradiční verš, jsou komponováni ve volném verši, silně prozaizovaném. Znaky básně jsou tu na první pohled skryté, některé z těchto příběhů by bylo možno vyprávět jako básnický záznam, tradiční veršové symptomy ustoupily do pozadí. Určující je tu Holanova obraznost a stavba: každá z těchto kreseb je samostatným obrazem-portrétem. Veršovost těchto kreseb je na první pohled určována jen rozdělením do řádků. Kdybychom však toto dělení verše zrušili a přepsali tedy báseň jako prózu, vystoupil by nám markantně další znak, slovosled a stavba věty, její reliéfnost. Ta je závislá právě na veršovém impulsu, pod nímž jsou kresby tvořeny. Na impulsu, který říká, co básník zdůrazňuje, akcentuje; který je tedy určující především pro hlasitou interpretaci.

Obrácení k prozaizovanému tvaru bylo nutné. Vyžadoval to nejen vývoj básníkův, který dosáhl v Tereze Planetové a dalších skladbách (především v Cestě mraku a v Panychidě) mistrovství, nad nějž bylo už těžko jít dál, nýbrž to vyžadovalo i téma a typ básně-záznamu, básně-kresby. Pro tvárný zvrat dovedl si Holan najít výhodný materiál, proměna tvarová byla nutná, jestliže chtěl dosáhnout věrojatné plastičnosti; plasticity kresebné, k níž šel nikoliv svou charakteristikou syntetického obrazu, nýbrž analýzou individuálních osudů, které měly rys příznakovosti, typičnosti. Sděloval typické příběhy, které řekly o podstatě těchto lidí víc, než by byla řekla jiná charakteristika. Představil je v dramatické akci, v zachycení výrazných rysů.

Ocitujme alespoň jednu z nejkratších kreseb, v pořadí druhou:

Kapitán Rudé armády vypravoval: „Desátého května v noci, kdy Praha po sedmiletém mléku ze vzteklých krav a vlčíc hltila svobodu věru bezednou, spatřil jsem na Ovocném trhu dva peroucí se Čechy, kteří přepili. Sám podroušený přistoupil jsem k nim a domlouval. Když nedbali, strhl jsem jednoho z nich k zemi. Při tomto pohybu ucítila pojednou má ruka, že jeho dlaň je těžká jak dřina prastará a samý mozol... Je samozřejmé, že jsem ho dovedl až domů, ale ta dlaň mi stále nejde z mysli a stydím se za to, co jsem udělal...“

I z této drobné kresby cítíme zvláštní patos, má svou filosofii, je v ní kus historického mýtu. Přesné časové určení, s oním výrazným obrazem okupace (2. verš) a s přesvědčením básnickovým o dimenzích svobody (3. verš), evokuje příběh. Drobnokresbu. Nejde v ní jen o to, co se stalo, tedy o trojici na Ovocném trhu, o zásah kapitána Rudé armády. Jde o úctu k mozolnaté ruce, chceme-li: o novou variantu starého tématu práce (něco podobného je výrazně formulováno především v devatenáctém století u nás: Neruda, Čech, Sládek), o nový etos. A jde tu i o pokoru. O pokoru vojáka, který sedm let nasazoval život za život a který ví, co je práce.

Teď bych prosil o dvě odbočky. O vztahu Holanově k práci čteme velmi podstatnou pasáž v Noci s Hamletem (vyšla v březnovém čísle Plamene). Začíná slovy: „Kdo nepracuje, ať nejí! Ano, ale co je práce?“ A básník hned odpovídá: „Být věrný svému zrástnému údělu...“ To, co následuje, je už ironie, teprve závěr tohoto posměšného výkřiku z bolesti se mění zase v oslavu pokory a tedy práce skutečné: „být citem odsouzeným k dřině pod šedou Sibiř starých hlav — ...“ A ještě jeden citát z Noci s Hamletem. Je to pasáž o matce a tedy také o jejích rukou.

Ale ne, byla tu zase maminka a náhle řekla: VÁNOCE! — i když to vlastně říkala po celý rok... A když už přišel onen zázrak, stále se ještě omlouvala říkajíc: zrovna dneska se mi to nepovedlo, polévka je hořká žlučí, ryby jsou cítit bahnem, zavin je kornatý, vždyť, hochu, já už vlastně neumím vařit... A předešla tě, nalévajíc víno, a tehdy poprvé sis všiml jejích rukou, že zestárly, že jsou vráscité a žilnaté,

ty ruce pokorné, ty ruce z řádu minimů,
ty ruce lehounké, jako by pokušení křídel bylo v nich,
ale ty ruce věrné všemu vezdejšímu,
co jako polštář třeba natrástí
pod hlavou syna, i kdyby to byl vrah...

Jestliže v druhé kresbě Rudoarmějců zazněl už náznak oné apoteózy rukou, pak zde zní naplno. Je to Holanova *úcta* k práci rukou, jeho sounáležitost s člověkem pracujícím až do mozolů dlaní, *úcta* ke každé práci, která je věrností nezištnému údělu. A je to ovšem jedna z nejkrásnějších apoteóz matky, jaké česká literatura má (citovaná ukázka je jen částí této pasáže). Neboť matka, to je Holanova jistota všech jistot, jeho centrum securitatis.

A odbočka druhá. Máme zde dvě ukázky, druhou kresbu Rudoarmějců a úryvek z Noci s Hamletem. Obrátme tedy na chvíli pozornost k otázce, jak tyto verše recitovat. Volím úmyslně termín recitovat, neboť to je právě ono, co s nimi nesmíme dělat. (Recitací myslím — zhruba pověděno — ten způsob reprodukce básně, který je skoro *jen* reprodukci, není tedy interpretací, výkladem, alespoň ne interpretací především; tedy takovou reprodukci, která je značně bezpříznaková, byť byla i technicky dokonalá; tedy něco, co je míň než přednes, něco, co má rys staré konvence, historicky vyrostlé ze slavnostně pojímané deklamace poezie). Rudoarmějci jsou, jak již řečeno, miniaturní příběhy. Z tohoto žánrového určení musí nutně vycházet i způsob interpretace. A tím je poloha, již lze nejlépe určit slovem *vyprávění*. Vyprávění vycházející z impulsu metrického, tedy z *vědomí* verše, ze zákonů volného verše, jehož jedním z hlavních příznakových částic jsou obrazy a jejich vzájemná závislost. Holanův volný verš je silně příznakový také tím, že počátek verše je obyčejně akcentován, zdůrazněn — proto často i zvláštní slovosled, který toto zdůraznění nějak usměrňuje, spoluvytváří z veršů vyšší celek. Jednotku a jednotu.

Ukázka druhá — apoteóza matky z Noci s Hamletem — je v lecčems stejná. I zde jde o zvláštní holanovskou epiku, příběhovitost této pasáže má však poněkud jiné rysy. Jde především o část celku a pak o jiný patos, jde víc o charakteristiku výběrem znaků než o charakteristiku volbou typického příběhu. Proti patosu historické chvíle stojí neměnný patos základního vztahu lidského, hodnoty ahistorické. Společná je prostota obou ukázek, ona zvláštní holanovská *složitá prostota*. A od ní — od všednosti povýšené na mimořádnost v případě apoteózy matky a od všednosti příběhu, který má svou hloubku myšlenkovou, třeba vyjít při interpretaci. Rozdílů tu mohou být v citovém zaujetí, neměly by být v základním přístupu, jímž je *prostá sdělnost*.

Vraťme se nyní k nárysu historickému, a tedy k Rudoarmějčům. Dostali jsme se k nim konečně i oním specificky holanovským termínem složitá prostota. Neboť tento termín čteme poprvé právě v předzpěvu ke kresbám Rudoarmějců. (Náznak této složitě prostoty je už v Terezce Planetové, která je „božsky prostá, každodenní“.) V předzpěvu, psaném v pravidelných čtyřverších daktylotrochejského rozměru, které prudce kontrastují s až prozaickým volným veršem kresb. Ta strofa zní:

Aniž jsem tužil v nepokoji,
dali mi víc než kniha stá...
Padala ve složitost moji
složitá jejich prostota.

Nejsou to ovšem jen Rudoarmějci, kde se změnila Holanova poetika. Stejnou podobu má řada básní sbírky *Tobě*, vznikající především v letech 1945 až 1946. I tu jde často o příběhy-kresby, o básně silně společensky a politicky angažované, reagující prudce na denní události.

Toto úsilí tvarové bylo připravováno u Holana už před válkou, zlomem je sbírka *Záhřmotí*, vydaná roku 1940, pokračovalo pak v knize *Ale je hudba* (verše z let 1939—1948; její první díl vyšel pod titulem *Bez názvu*, druhý byl pojmenován *Na postupu*). Nad touto sbírkou svedl Vladimír Holan urputný zápas o sebe, podléhal skepsi, zda jej tento boj nepohlcuje. Dobýval volný verš — vedle toho však pracoval na stále oslnivě zářící Terezce Planetové a jinotajné *Cestě mraku*; volný verš korigovalo mistrovství poezie vázané, přísná řehole schématu rytmu a melodie dovolovala budovat nový systém, vyrůstající na pozadí systému starého. Přestože nebylo jiné cesty, přestože téma i vůle po rozměrné epice nedala jinak, přesto vše Holan nikdy neopouští ani poezii vázanou: překládá formálně náročné básníky, píše dětskou knížku *Bajaja*, cyklus *Strach* (s užitím až říkánkovité formy) a řadu jiných veršů. Cítí tuto nutnou polaritu, ví o ní. Neboť není nic snazšího, než při volném verši sklouznout, přijít na scestí. Tato polarita a její vědomí vede jej k tak světově unikátním výhrám, jako jsou Rudoarmějci, Příběhy, Noc s Hamletem. Ke kresbám-příběhům a k příběhům-dramatům.

Proč o tom všem tak podrobně mluvit? Jistěže nejen kvůli samému typu Holanova verše. Také pro příklad. Neboť bída mladé poezie, která nezná a nechce obvykle znát nic jiného než volný verš, spočívá v tom, že nepodstoupila lehrjahre poezie vázané. Skočila jako neplavec do rozbouřeného moře volného verše. Je to zápas nerovný. Kolik tu bude výher, těžko odhadnout. Ale zdá se, že ti nejnadějnější už tato úskalí cítí. Příkladem je mi např. dětská rukopisná knížka Pavla Šruta, jehož prvotina *Noc plná křídel*, nedávno vydaná v nakladatelství Čs. spisovatel, patří k nejslibnějším debutům posledních let. Neboť jde o stavbu. Volný verš svádí k bezbřehosti, k mnohomluvnosti, k rozvinutí křídel obrazů do takové šíře, že se ztrácí cíl letu. A jde také o jazyk. Jeho zákony jsou přísné. Teprve tehdy, když mistrovství svádí ke klišé, je nutné odejít a pustit se do nového zápasu. A ovšem je tu také a především specifčnost tématu.

Holanův příklad o všech těchto věcech hovoří víc než názorně — jako vůbec hovoří Holanův básnický osud, na němž *vidíš*, že cesta skutečného básníka je krutým údělem. Zápasem se sebou samým a s celým světem. A i potom je ještě otázka, z kolika slov se stanou činy.



Mezi popředné amatérské súbory na Slovensku sa zaraďuje aj divadelný súbor pri Dome kultúry ROH v Prievidzi. Súbor vyvíja bohatú sústavnú a plánovitú činnosť v mieste i v širokom okolí. Jeho zloženie pozostáva asi zo 60 členov, ktorí pracujú v Nováckych baniach a v ostatných závodoch v Prievidzi. Umelecké vedenie usmerňuje a riadi prácu jednotlivých pracovných kolektívov, stará sa o ideový a umelecký rast režisérov a členov súboru. V minulom roku súbor uviedol tri hry: vaudeville od Korostylova *Dve svokry* za réžie Fr. Jonáša, veselohru *Trampoty* s láskou režíroval Milan Kuchárik a *Ostrovského Pozdná láska* naštudoval Fr. Jonáš. S hrou *Pozdná láska* sa súbor zúčastnil na krajskom festivale ako aj na X. michálkovickej divadelnej prehliadke v Ostrave. Všetky spomínané hry dosiahli dobrú úroveň a boli inscenované priemerne každá hra pätnásť krát takmer pred vypredaným hľadiskom i na zájazdoch. Koncom marca súbor uviedol ako amatérsku premiéru hru *Súdny deň* sa odkladá. Napísal ju krajský metodik pre divadlo z B. Bystrice E. Gülnér, ktorý úzko spolupracoval na hre so súborom. Hra je veľmi aktuálna pre jej svieži vtip z prostredia dnešnej dediny. Hovorí o problémoch a vťahoch medzi starou a mladou generáciou, o poľnohospodárskej výrobe. Je to nenávislná satira na nešváry v JRD.

F. Jonáš



1. února 1964 oslavovali občané v Dolní Cerekvi u Jihlavy významné kulturní výročí — sto let ochotnického divadla ve své obci. V pokladní knize se dočteme o výnosu dobrovolné sbírky mezi občany, z které byla před sto lety uhrazena žádost o nejnútnejší zařízení. První představení v obci bylo sehráno dne 31. ledna o nejnútnejší zařízení. První představení svým občanům ve veselohře V. K. Klicpery *Divotvorný klobouk*. Pečlivě vedené doklady o celé činnosti až po dnešní dobu dokumentují záslužnou a dobrou práci. Ochotnické divadlo v Dolní Cerekvi má opravdu bohatou tradici a patřilo vždy k nejlepším na venkově Vysočiny. K jubilejnímu představení nastudovali dolnocerekevští ochotníci veselohru, kterou bylo před sto lety v obci divadlo zahájeno — Klicperův *Divotvorný klobouk* v úpravě A. Radoka.

F. Musil

S VÁCLAVEM HAVLEM

tentokrát nikoli o Zahradní slavnosti

Ačkoliv se ten večer Na zábradlí hrálo o Hrdinech, kteří v Thébách nebydlí, autor Zahradní slavnosti, Václav Havel, byl v divadle. Patří k vedení, je dramaturgem, v divadle je vždycky co dělat, starostí až ke stropu. Přece však si našel čas na kus řeči — o těch druhých. Přesněji: o amatérských kolektivech, jež bývají na scéně Divadla Na zábradlí častými hosty.

Má vaše spolupráce s amatérskými soubory hlubší základy?

Myslím, že jim rozumíme. Nezapomínejte, že i naše divadlo začínalo původně jako amatérská scéna. Rozhodně s nimi sympatizujeme.

Se všemi?

To se tak všeobecně nedá říci. S těmi, které volí nekonvenční cestu, u nichž je rozhodující aktuální naléhavost textu. Pak s nimi máme hodně společného v tom, že chtějí provokovat otázky, apelovat na diváka neotřelým pohledem na současnost. To je i náš názor — nestavět lidi v hledišti před hotové pravdy, ale počítat s jejich vlastním myšlením.

Nepostrádají pražští diváci u těchto souborů profesionální dovednost?

S tím jsme se dosud nesetkali, i když při jejich výběru pro hostování v Pra-

ze vždycky trochu riskujeme, jsme přesvědčeni, že reputaci nám to nepokazí. Diváci vědí, že uvidí amatéry, nečekají profesionální zázraky. Jde jim víc o novou myšlenku. Záměrně se snažíme uvádět soubory, které ještě nejsou „zavedeny“. Když je uvedeme v Praze, pomůžeme jim změřit síly a poznat názory většího množství divadelních kritiků najednou. Zdá se nám, že to je víc, než kdyby jednotliví členové našeho divadla jezdili ven za amatéry a vodili je při zkouškách za ručičku.

Jsou mezi nimi soubory, které se na vaši scénu pravidelně vrací?

Například divadelníci Domova mládeže z Obořiště. Praha už viděla čtyři jejich představení. Během roku vždy nastudují hru, pak přijíždějí. Jejich autorem je ředitel domova Tax. Divadelní práce má v tomto kolektivu mladých především význam psychodramatu. Chlapci studující záporné postavy se již cítí být nad nimi, stávají se vnitřně lepší, než jsou negativní hrdinové, které představují. Myslím, že je dřív ani nenapadlo dělat divadlo. Proto nemají na jevišti vůbec trému, nesnaží se napodobovat profesionální manýry. Všichni naši herci na tato představení chodí se zájmem. Jsou tak trochu podobná filmu, točného skrytou kamerou. Vidíme u nich naprosto nepromyšlená gesta, ale má to účinek. Prostě přenášejí na jeviště pokaždé kus autentického lidského počínání.

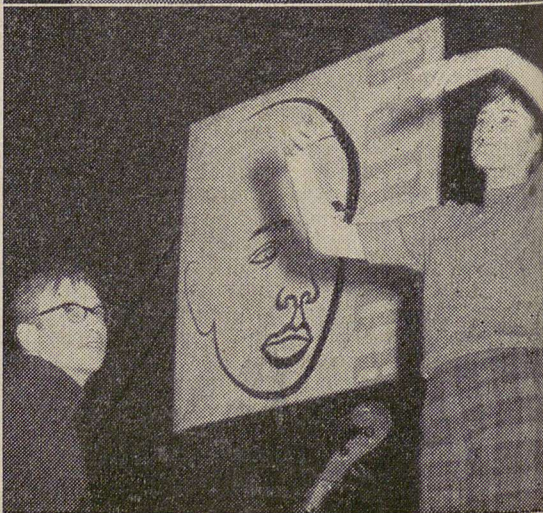
Také brněnská „Ixxa“ byla u nás se všemi svými představeními — s Inzerátem na skrývanka, s Velkým prádlem, Okresním Kýžalem. Jejich první zájezd měl velký úspěch pro nekonvenční přístup k poezii. Každou báseň přenesli na scénu s určitou jevištní metaforou. Od nich jsme přejali určitý impuls při studování Vašíňkovy Vyšínuté hrdličky.

Jak jste objevili Kladivadlo a ty další?

Je nás v divadle málo, tak bohužel nevidíme všechna představení, která malé soubory dělají. Spoléháme se na úsudky našich známých divadelníků, kteří „byli u toho“. Neoficiálně se o výběr stará divadelní kritik Justl. V únoru u nás vystupovala olomoucká Zápalka, vystoupení vídeňských studentů sjednalo naše Černé divadlo, když ve Vídni hostovalo. A připravujeme vystoupení dalších amatérských kolektivů, Divadla Pod okapem, Kladivadlo. Ačkoliv nás těší, že na vznik mnoha těchto souborů mělo naše divadlo spolu se Semaforem značný vliv, máme naopak zase radost, že amatérská divadla hledají svou vlastní cestu. Na zábradlí ostatně už také jdeme dál, zaměřujeme se na činohru, takže se od tzv. „malých forem“ vzdalujeme.

To snad neznamená, že amatérským kolektivům malých forem přestanete držet palce?

Nepřestaneme. Naopak — hledáme možnost, jak uspořádat týdenní přehlídku těchto souborů na jevišti našeho divadla. Aby se mohly navzájem porovnat a zas o kousek pokročít ve svých předsevzetích — jak vyvést diváka z pohodlnického klidu.



EDICE MALÝCH FOREM

Tak se jmenuje nová knižnice Orbisu, která nahrazuje dosavadní edici Repertoár estrádních uměleckých skupin. Dosavadní koncepce už nevyhovovala a také název zastaral. Vždyť estráda je pouze jednou z žánrových oblastí malých forem, zatímco úkolem edice je věnovat se všem jejím žánrům. A do budoucna už nikoli jako zásobárna repertoárových materiálů, které by pak mohly uplatňovat ve svých pořadech amatérské soubory, ale jako edice, která v jednotlivých publikacích vždy řeší problémy určité žánrové oblasti nebo divadel, které se jim věnují, a jejichž repertoár uvádí jen jako dokladový materiál.

Není tedy náhodou, že první svazek nese název ZAČALO TO REDUTOU. Nikoli jako historickým začátkem, ale novou uměleckou kvalitou, ze které vyšlo, nebo jí alespoň bylo podstatně ovlivněno vše, co v současné době patří k vrcholům „maloforemního“ žánru. Kofení dnešního hnutí „malých“ forem je samozřejmě mnohem víc a rozhodně to nebyla jen Reduta, ve které se náhle, z ničeho nic zrodily nové žánry. Ale to bychom se museli vrátit nazpět k mnohem dříve vzniklému divadélku Rokoka a poválečnému Větrníku a Divadlu satiry na Malé Straně, a jít ještě dál, do dvacátých let k Modrým blůzám, Osvobozenému divadlu, Červenému esu E. F. Buriana, Longenově Revoluční scéně, divadélku DADA atd. atd. I k těmto scénám se edice vrátí v jednotlivých svazcích, které jim bude věnovat. V tomto sborníku se však soustřeďuje pouze na divadla s Redutou bezprostředně související: Divadlo Na zábradlí, Semafor a Paravan.

Také literární montáže, pásma z veršů a písniček, a voice-bandy stály u kolébky moderního socialistického

divadla. Není náhodou, že se na jejich vzniku podíleli i tak významní divadelníci, jako E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Antonín Kurš a řada dalších. Dílo jednoho z nich, dnes už klasika právě této oblasti tvorby, je obsahem dalšího svazku edice — DIVADÉLKO PRO 99. Scénická pásma, sestavená Jindřichem Honzlem, tvoří jak v jeho díle, tak v historii tohoto žánru i v dějinách pokrokového českého divadla významnou složku. Už v Dědrasboru a pak v původním Osvobozeném divadle věnoval Honzl pozornost jako inscenátor i lyrické poezii. Systematicky a zcela záměrně komponoval jevištní pásma z poezie za války, kdy bylo možno touto formou méně nápadné a pro užší okruh diváků určené scénické produkce působit na publikum lépe než „velkou hrou“. Pokud jde o kvalitu a záměrnost Honzlovy práce na pásmech, neměl v tomto směru předchůdců. Jeho dílo má v této oblasti jevištní tvorby zakladatelský a objevitelský význam.

Honzl velmi dobře odhadl okupační situaci a pokud mohl, zaplňoval repertoár Divadélka pro 99 těmito jevištně ne tolik okázalými, zato však básnický čistými a důvěrností dýchajícími výpověďmi o velkých českých umělcích a tvořivosti českého lidu. Román lásky a cti sleduje citový vztah Jana Nerudy ke Karolíně Světlé a vyvedá konflikt hlubokého citu s nepřítelí měšťácké morálky; České písně kramářské objevují lidovou poezii a dojmavost tohoto pozapomínaného okruhu folklorní tvorby; pásmo Dvě lásky Mikoláše Alše sleduje výměnu názorů a citových vzkazů mezi malířem a jeho Marinou a odhaluje umělcův zápas o prosazení své umělecké pravdy zejména na slovanském cyklu pro Národní divadlo; ve skladbě Svat-

by konfrontuje Honzl život Boženy Němcové s poezií lidových zvyků, které Němcová pochopila i jako barvitý povrch sociální bída lidu; Lidové balady zase přináší působivou kompozici epických výtvořů lidové poezie. Všechna tato pásma, obsažená ve sborníku, mají však pro dnešek význam nejen jako ukázka dokonalých výtvořů tohoto druhu z minulosti, ale též jako básnické předlohy, jež je možno i dnes s prospěchem realizovat.

Na tuto minulost navazují ČERNÉ HODINKY výběrem scénářů literárních pořadů autorů, kteří se touto oblastí tvorby zabývají v současnosti. Pásma do sborníku zařazená však mají být pro současnost tvůrčí praxí podnětem nejen výběrem toho nejlepšího, ale každé pásmo má vždy v určitém smyslu i objevitelský význam; činem dokazovat, že autor nemusí být i nadále jen pouhým *sestavovatelem* pásma, ale *tvůrcem samostatné a výmluvné koncepce nového jevištního díla*. Jednotlivé scénáře, jejichž autory jsou např. L. Pelikánová, V. Fišar, J. Henke a další, podněcují k dalšímu tvůrčímu procesu a důstojně navazují na tradice podobných útvarů, jež vznikaly v experimentálních dílnách moderního socialistického divadla v minulosti.

Při sledování souvislostí ve vývoji malých forem nemohla edice opomenout ani významnou tvorbu VEČERNÍHO BRNA. Pětiletou usilovnou snahou o specifický typ současného českého kabaretu stalo se našim nejvýznamnějším satirickým divadlem. Na jeho proměně lze dobře sledovat, jak i divadlo malých forem se může ohlasem i uměleckou úrovní divadlům „velkým“ víc než vyrovnat, jak význam divadla vzrůstá s proměnami společenskými, s rostoucí úrovní dramaturgickou, režijní i hereckou. A přispěje i k diskusím o kabaretu, kolem něhož dosud panuje tolik neujasněných názorů.

-Ber

• Sůbor Calex Zlaté Moravce, kmeňový sůbor Stáje divadelnej scény, uviedol nový literárny kabaret PAZÚR A PAZÚRIKY, zaoberajúci sa problematikou mladých ľudí a konfrontovaním ich názoru na súčasný život s názormi staršej generácie.

• V Bratislave sa vytvoril kabaretný sůbor vysokoškolských českej národnosti, študujúcich na bratislavských vysokých školách. Sůbor, ktorý má názov Chaos a pracuje pri FO ČSM Stavebnej fakulte SVŠT, naštudoval a uviedol literárny kabaret MONOLÉCKY, zostavený z tvorby J. R. Picka.

• Sůbor Amfor z Bratislavy pripravuje inscenáciu nového kabaretu pod názvom Psi nehrajú šach, s ktorým sa zúčastní STMP. Kabaret pozostáva z viacerých samostatných dialógov (tematika — etika súčasných dní) skĺbených piesňami. Texty kabaretu si členovia súboru overujú na textappealových programoch, ktoré začali mladí bratislavskí autori pravidelne poriadat v divadelnej miestnosti bratislavského divadielka poézie.

• O rozšírení repertoárovej základny pro soubory se postaral i Ústřední klub zdravotníků, který před časem vydal sborník prací se zdravotnickou tematikou. Obsahuje práce, které čestně obstály v celostátní soutěži ministerstva zdravotnictví. K vydání jej zpracoval a uspořádal Jiří Bílý.

—fs—

• Z iniciativy Krajského podniků pro film, koncerty a estrádu a sůboru Amfor začali sa v Bratislave poriadat pravidelné stretnutia mladých ochotníckych i profesionálnych autorov s mládežou. Na prvom takomto textappealovom programe vystúpili s ukázkami zo svojej tvorby Július Satinský, Milan Lasica, Marián Valnek, Branislav Hlubocký, Ján Szeleppcezy a ďalší. Programy budú poriadat 2X týždenne. Mienia rozšírit okruh autorov a prizývať k hosťovaniu i popredných satirických autorov.

• V Pardubicích se mladí houfují kolem knihovny. Našli tam pod Zelenou věží v historické části města pochození u ředitele knihovny J. Jirsy a narodilo se divadélko mladých LÚPA. Chodí tam studenti z dvanáctiletky, z pedagogického institutu, prodavačka, švadlena a vedoucím je záměrník. Pustili se do studia mladé sovětské poezie. Ne, ještě z nich nevyrostl soubor. Zatím se formují, pokoušejí se, rozhlíží se kolem sebe svými osmnáctiletými očima. Snad to, že kolem nich nechodí houf poručíků a ochránců, že jim do mladých pokusů mnoho lidí nemluví, a že ani vedení knihovny jim do práce záměrně nezahnuje — snad to jsou předpoklady pro samostatný nadějný růst kolektivu. Sami přišli na to, že bude prospěšné pozvat si odborníka — a tak poradila režisérka Východočeského divadla Helena Glancová. Sami přišli na to, že je nutné se vy-

zbrojit před útokem na diváka — a tak se pustili do dechových a mimických cvičení. Ředitel knihovny o nich říká, že svou práci berou strašně vážně, že vědí, co chtějí, že nechtějí dělat lidem cvičené opíčky a že je sympatické, jak stavějí své programy na víře ve slovo. Už mají i své obecenstvo.

• DILIA vydala v poslední době dva nové pořady pro soubory malých jevištních forem — Poškolácký kabaret Josefa Mlejnska a kabaretní hru Jiřího Škory Nováci. První z nich je určen — jak autor sám uvádí — pro soubory, které pracují na základních devítiletých školách. Jednoduché pásmo scének, výstupů, blekaufů a písniček zaplňuje (konečně!) citelnou mezeru, která v poslední době ve vydávání materiálů pro dětské soubory vznikla. Zdá se však, že bude lepší a účelnější použít z pásma pouze některé scénky a písničky. Celek totiž působí strojeným a rozpačitým dojmem — zasloužila se o něj hlavně průvodní dvojice konferenciérů, která v pásmu nemá nic víc, než právě jen spojovací charakter. — Kabaret Jiřího Škory Nováci klade velké nároky nejen na herce, ale i na diváky. Tento „crazzy kus pro dva“, jak Jiří Škora v podtitulku svůj kabaret nazývá, je plný nečekaných slovních hříček, fint a úskoků. Vyžaduje proto při studiu značnou dávku naší ztřeštěnosti a absurdity, kterou autor své hrdiny (celkem šťastně) obdařil.

—fs—

Jak jsem hledal pro náš soubor hru

FIKTIVNÍ KAPITOLKY Z PRAKTICKÉ DRAMATURGIE 4

JIŘÍ FLÍČEK

Můj anděl strážný zmizel tak, jako se objevil. Zanechal mě s nadějemi, ale i s pochybnostmi. Byl jsem opravdu natolik přesvědčen o obsahové a formální novosti Zahradní slavnosti, abych hru prosadil? Není to pro náš soubor, který se musí vynasnažit, aby se zpevnil, příliš nezvyklá hra? Co kdybych, napadlo mě, provedl informační seznámení s hrou a zároveň se snažil zaujmout je natolik, aby sami pocítili chuť se s textem střetnout a inscenovat jej? Mám jim říkat jako ne, ale chci dosáhnout opaku? Ale to už bych byl pomalu jako Hugo Pludek, hrající v Zahradní slavnosti na obou stranách šachovnice. Ale pravda se šíří lží, jak jsem kdesi četl. A Hugo Pludek pravdu nešíří, on se jen přizpůsobuje. Přizpůsobení je ovšem i to, co ve mně počíná hlodat. Přizpůsobení je ztráta sama sebe. A to je zas Hugo Pludek. Přizpůsobení vede k odosobnění. Osudem lidí je však vzájemně se doplňovat. Jak se to všechno srovnává? Mám to vůbec ujasněné?

Na schůzku vedení souboru jsem nesl v aktovce dvě hry, v hlavě jsem měl třetí, s kterou jsem však nemohl operovat, protože jsem neměl text. Proto jsem zůstal u Zahradní slavnosti a RUR. O té první jsem ve stručnosti zopakoval to, k čemu jsem četbou dospěl a snažil jsem se o ni vzbudit zájem. Když však se mě zeptali, jestli hru navrhuji, abychom ji hráli, musel jsem stanout jen na jedné straně šachovnice. Řekl jsem ano. Hlavní režisér mě překvapil námitkou, že hře nikdo nebude rozumět. Zřejmě si ji přečetl. Ostatní, kteří se s ní asi také seznámili, měli podobný názor. Trval jsem na svém, ale cítil jsem, že se jistota pode mnou propadá. Měli zřejmě pravdu, když jsem o tom před schůzkou taky přemýšlel, že bychom přeskočili svůj i divákův vývoj. Ale stál jsem jen na jedné straně šachovnice. „Typ Hugo Pludka,“ tvrdil jsem, „je pro svou přizpůsobivost nesmírně aktuální.“ — „Ale bez východiska!“ řekl hlavní režisér. „Copak existuje v takovém odosobněném vztahu k životu východisko?“ zeptal jsem se poněkud zoufaleji. „Musí! A když neexistuje, je povinností dramatika je najít!“ opakoval naučenou frázi hlavní režisér. „I navzdory životní zkušenosti?“ — „Každý má jnou zkušenost,“ odpověděl kupodivu velmi pohotově. „Jistě, ale tady jde o zkušenost zobrazenou satiricky, určitou nadsázkou,“ nedal jsem se. „A kde je kladný hrdina?“ trumfoval. „V hledišti,“ nerozpoko- val jsem se odpovědět. Hlavní režisér se rozesmál. Pak ustal a zvažněl. Asi se rozpomínal na Gogolova *Revizora*, na onu stále vzněcující satirickou ko-

medii, v níž Chlestakov, vniknuvší do systému, tj. z něho a zesměšňuje je, aby ho obral jako vánoční stromek a nechal ho holý bez pozláték a staniolu trčet na scéně k všeobecné radosti těch, které systém tolikrát skřípnul svou přetvářkou, pokrytectvím a korupcí.

Souběžně s myšlenkami režiséra vzpomněl jsem si na *Vajíčko* Félicie-na Marceaua, které otiskla v lednovém čísle Světová literatura v roce 1959, v němž francouzský autor, tehdy Janem Kopeckým v doslovu ke hře vyložený jako problematický, a proto u nás stěží hratelný, provádí pitvu systému pomocí důsledně uplatněného poznání o opaku toho, co systém hlásá. Hrdinou je Emil Magis, průměrný člověk, který je posedlý jedinou vášní, a to tím, aby se dopídl pravdy. Zjistí však, že žije uprostřed nejistých pravd. Jakmile nabude jistoty, že je produktem systému, dopustí se zločinu, za který ho nemohou stihnout následky. Svým činem obrací celý systém vzhůru nohama, protože ne on, ale jeho představitel v podobě prokurátora osvobozením Magise provedou onu krkolomnost. Stejně jako Chlestakov, tak i Magis, oba bezvýznamní, oba sobě vzdálení, ale oba zároveň si přes časovou propast blízcí, nejsou kladní hrdinové, ale ke kladu, čili k poznání o své době, systému, který dobu ovládá, spějí.

Satira předpokládá východisko v divákovi. Ve své struktuře se satira kladnému hrdinovi brání, a to dosti úspěšně. Vzpomeňme jen na Majakovského Lázeň, satirickou komedii zlobného ražení, navazující v nenávisti proti byrokratismu na takového Suchovo-Kobylna (Proces, Smrt Tarelkina), jak je v ní apelační závěr (i když připustíme poetickou argumentaci) plakátový, protože není přes úpornou snahu autorovu vyhovět dobovému úsilí (a Majakovskij angažovanost nepředstíral!) organicky nezbytný. Všechno chce své, i satira. Nemůže vzkvétat z požadavků, jak by si ji kdo představoval, ale ze své vnitřní ústrojnosti. A tou je určitě (vědomé) zúžení tématu pomocí zvětšovacího skla i určité vyloučení jiných souvislostí, které by nevedly k satirickému cíli. Satira, která jen nešvary, přežitky a neduhy napadá, byla pomocně označena jako komunální. Nazvěme ji užitekovou. Slouží dni a s ním její síla vyprchává, jakmile den odplaví aktuálnost „přežitku“. Tato satira, i když její společenskou funkci není třeba přezírat, spíše glosuje důsledky, než podává *satirický obraz* o své době. Havlova Zahradní slavnost, ale i Uhdeho Král-Vávra, se o tento satirický obraz dosti úspěšně snaží. Kdy se stává dílo satirickým obrazem skutečnosti? Pravděpodobně

tehdy, když se z glosování důsledků přežitků a neduhů přejde k zkoumání příčinnosti toho, co se děje jako nesprávné, protilidské a protismyslné (absurdní). Když se zkrátka spustí sonda do přežitků, které již zmíněným zúžením tématu se stávají určitým systémem, který není potřeba jen napadat (glosa jako satirický prostředek aktuálnosti), ale zkoumáním soudit. Systém je třeba postavit na hlavu, aby jej diváci viděli na nohách. Tak např. Uhde nechce opakovat aktuální, satirickou glosou, že lhostejnost je odsouzená, ale snaží se přijít na kloub oné lhostejnosti, která dovoluje a trpí vzájemnou mystifikací, tudíž idealismus, který je na jedné straně rafinovaně zdůvodňovaný pokroucenou dialektikou a na druhé straně vulgárně materialistickým lpěním na existenciální nezbytnosti uchovat život jako takový. Humor a satira Uhdeho hry má vážné, téměř tragické zázemí. Nesmyslnost — řízení zemské poloosy — je pojata s veškerou pravděpodobností, a proto působí směšně. (To znamená — ne vždy vyzývá ke smíchu!) Jak Havel, který demonstrovuje svou Zahradní slavností zneužívání dialektiky, tak Uhde, jenž provedl v Králi-Vávrovi odmystifikování mystifikace, překonávají v našem satirickém dramatu ustálený typ satiry-glosy (ať už revuální, jako jsou např. hry modelu V a W, či moralistní satiry různých typů Blažkových či Daňkových veselohr) a posunují satiru k satirickému obrazu o naší době, tedy ke hře. Při tom není u obou autorů důležité, kolik svěžího vzduchu satira do diváků vžene, ale kolik špatného z nich vyžene!

Odmlčení bylo vzájemné. Trvalo déle, než jsem předpokládal. Zatím jsem si urovnal některé nesrovnalosti, které jsem před schůzkou v sobě měl. Byl jsem rozhodnut alespoň osvětlit to, co si nyní myslím, ale byl jsem zaskočen. Hlavní režisér autoritativně řekl: „Už jsem přece tuhle povídal, že náš soubor nebude hrát úpadkové hry!“ Vzpomněl jsem si na jeho výrok, že absurdní má za úpadkové, a byl jsem už raději zticha. Stál jsem na jedné straně šachovnice a prohrál jsem. Bylo to čestnější než na jedné straně vyhrát a na druhé prohrát.

Zvykl jsem si na divadle příliš na to, abychom jen informovali o skutečnosti, a to často ještě ani dost poctivě, zatímco bychom divadlem měli vést diváka k *dešifraci* života, k jeho *pochopení*. Pochopit ovšem předpokládá statečnost, statečnost odvaha a odvaha schopnost rozpoznat mezi zaběhnutou konvencí nové. (A to nejen nové v hrách, ale i v životě! Nové i v hrách, které vznikly dávno před námi a z poctivé snahy pochopit člověka!) Jak praví Cesare Zavattini, člověk, který má strach před poznáním, není socialista, ať je to politik nebo umělec.

Nevím, jak to v kterém souboru chodí, ale u nás existuje jakýsi apriorní nihilismus. Nic proti němu, vždyť rozhodná negace, založená na poznání, pohání k aktivitě, ale apriorní negace je přece jen něco, co člověka předem poněkud ničí.

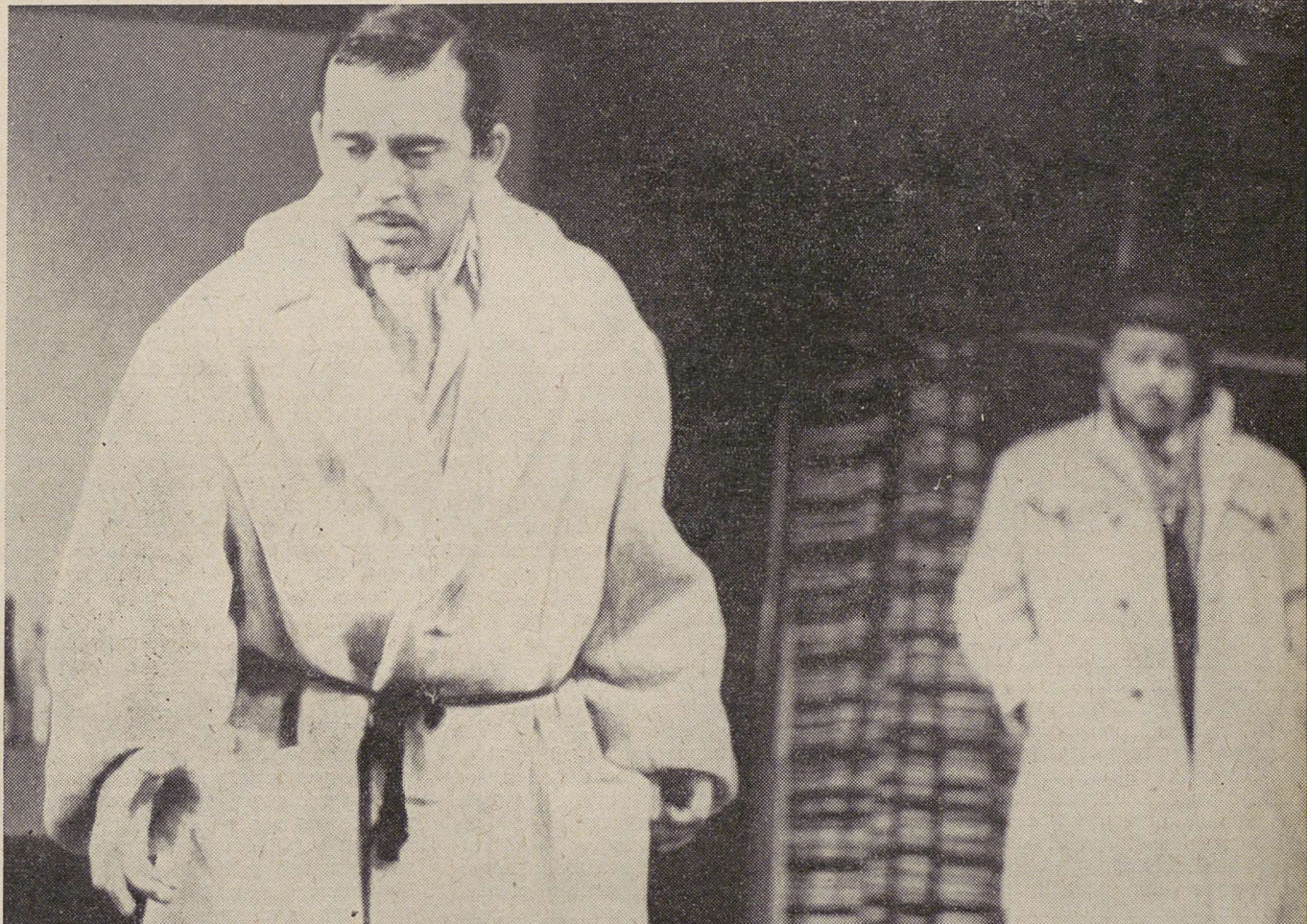
Vytáhl jsem z aktovky hru z údobí mezi dvěma světovými válkami, vlastně hru vzniklou bezprostředně po první světové válce (uvedenou poprvé v lednu 1921), kterou si vedení souboru žádalo, protože „tyhle hry“ jaksi předem zaručují úspěch (jak mi bylo nedávno řečeno). Vybral jsem ovšem hru, ke které jsem měl vztah a o níž jsem už jistou dobu přemýšlel. Bylo to

dílo našeho dramatika Karla Čapka R U R

Rossum's Universal Robots

Sotvaže jsem vyřkl titul, ozval se tenkrát jeden z členů vedení souboru, že jde o hru překonanou, protože Čapkova utopie se namnoze stala skutekem a že tudíž půjde, jestli se pro hru rozhodnem, o retrospektivní nai-

vit. Hlavní režisér se sice nepřidal, ale taky nic nenamítl. Ostatní svým mlčením dávali najevo, že buď souhlasí s tím, co bylo řečeno jako zásadní námitka, nebo že si nemyslí vůbec nic. Nebyl jsem připraven na tak náhlý protiútok, ale přesto jsem byl schopen na místě vyložit svůj názor na RUR ve vztahu k době, v níž bychom měli hru inscenovat.



Dnes večer budete zatčeni. Inscenace Státního divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě

HLEDAT OPAK V KRAJÍCH ŠPATNÉ POVĚSTI

aneb V pátrání se pokračuje

Tak vám řeknu, pane policejní komisaři, když to chcete vědět, že ten váš případ v Chamonix je *úplná detektivka*, jak se vyjádřila ta dobrá žena Bertonová, když se do toho tenkrát zapletla. Víte, že už se o tom hraje v divadle? No ovšem, jak byste nevěděli, vždy jste detektiv; beztak jste to vyprávěl panu Thomasovi vy. Nebo slečna Stéphanyová? No to je jedno.

Protože ten pan Thomas to sepsal opravdu dobře . . . i když jeden kri-

tik si dal kdesi vytisknout, že ne. Možná ho dopálilo, že na to nepřišel, že ho tak hrozně zklamalo řešení — počkejte, tohle už napsal jistý spisovatel, já si rychle nemohu vzpomenout, jak se jmenoval: Čím je záhada napínavější, tím hrozněji zklame řešení; neboť je konec konců tak jednoduché, že se čtenář dožere, shledáváje, že na to by mohl přijít sám; i cítí se jaksi ošizen, uražen a rozčarován.

Je to ale blahoslavený pocit, být roz-

čarován rozuzlením detektivky, neboť věřte mi to nebo ne, to teprve je ta pravá detektivka, když vás hezky dlouho vodí za nos. Prosím vás, co je to za kriminální příběh, kde se detektiv motá jako trdlo okolo evidentních stop a důkazů, které už vidí každé malé dítě — jen on ne. Co je to, prosím vás, za záhadu, když jsem ji už na začátku rozluštil . . . Rozluštil . . . vidíte, to bych málem zapomněl povědět, že detektivka by se taky mohla jmenovat



Thomasova detektivka v provedení pražského Máje, brněnského Svatoboje a profesionálního opavského divadla

luštěnina, kdyby se tak už neříkalo něčemu jinému, poněvadž ona je na světě, aby se *luštila*, to je ono, opravdu, člověk už od kolébky je nadán sžíravou potřebou pochopit, rozpoznat, rozřešit nepochopitelné *něco*, a tak to jde nazpátek přes naše otce až k těm chlupatým prapředkům v jeskyních: snad je to vášně, snad je to pud, ano, určitě je to pud, a určitě je nejsilnější hned po pudu sebezáchovy. A teď si představte, že vám někdo předloží hádanku (a detektivka je hádanka: má své tajemství, jako křížovka má svou tajenku), tedy představte si, že vám někdo předloží hádanku, která je pro malé děti, a zbaví vás už na začátku rozkoše hledat, kombinovat, prohlédávat úskoky a nástrahy nepravých stop — — Zvědět hned zpočátku řešení hádanky je čiré zoufalství pro mozek lidský, který chce *sám* se vydat na výzvědy. Nepřeji nikomu, aby se dostal do situace diváka v jedné anglické anekdotě, který přišel do biografu, když už se odvíjely první metry detektivního filmu, posadil se potmě na sedadlo, uveden bileťákem, a zahleděl se s napjatým očekáváním na plátno, když vtom cítí nějaké vyrušení. To bileťák nastavil dlaň, aby naznačil, že má dostat sprotině. Návštěvník vzal na sebe nevrlý výraz a nedal mu nic. Bileťák chvíli postojí, pak se náhle nakloní k divákovi a praví *mlstivě*: Vrah je šofér!

Celý vtip je v tom, že autor detektivního románu, filmu, hry nesmí být jako ten bileťák, nesmí prozradit do poslední chvíle, *kdo to udělal*. První zákon je: vybudovat logickou konstrukci, která nezkrasí a neřadí fakta, ale právě tím, jak jsou tato fakta řazena v umnou konstrukci, ve které jest se nám proplétat, popřípadě jak nějaká ta informace je chytrě zamlčena (a tu právě zná jen autor či detektiv) — právě tím se stane, že čtenář nebo divák nezůstává v nečinnosti, ale s aktivitou amatérského stopaře sám *pátrá*. Konec pak ukáže, zda pátral dobře, ale jak to obvykle dopadá, to už jsem řekl.

A teď si představte, že před zraky pátravého a pátrajícího diváka, který si vše pamatuje, všeho si všímá a ve všem se domnívá spatřovat právě ten bod, tu malinkou zasutou potvůrku,

kteřá ho dovede k vypátrání zločince — že před zraky tohoto diváka hraje o tom zapleteném zločinu divadlo. Že na místo živě kreslených, ale přece jen *literárních* postav románu, jejichž tváře vidíme jen přes písmenka vysázeného textu knihy, nastoupí živí herci a další autor-režisér; tu se tedy ten režisér musí starat především o to, aby ta umná konstrukce nespadla jako domeček z karet, kdyby snad herec některé větě dal větší význam, některému gestu větší důležitost, některému pohledu větší podezřelost, než je zdrávo. Neboť zde všem podezřelým skutečně vidíme do tváře, známe jejich reakce a všímáme si jich — zatímco v románě jsme byli odkázáni na to, co nám autor uzná za vhodné předložit.

Abychom si rozuměli — náš divák se chová svrchovaně správně, když po rozuzlení zpětně zkoumá pedantsky, jestli mu byla hrána pravda, být třeba skrývaná a určitě skrývaná, ale pravda, pravda chování jednotlivých zúčastněných, určená jejich skutečným postavením vzhledem k zločinu, protože jinak by celá partie, sehraná s divákem, byla bezcenná, *nesportovní*, nebyla by to fair play. Zkrátka náš divák má metodu — a právě *metoda* je to, co je u takového pátrání důležité; ale teď, račte rozumět, pane režisére, páni herci: vy musíte mít, nechcete-li splakat nad výdělkem, *metodu non plus ultra*, a tou metodou, jak už jste asi pochopili, je zásada, že na jevišti bude existovat jen to, co se zaručeně octne v protokolu jako důležité okolnosti zločinu. Vidíte, tohle už tuším taky řekl vzpomenuť spisovatel, však už mám jméno na jazyku, no, já si vzpomenu později: že se skutečnost je brán prostě protokol, že všechny věci v detektivce existují jen pro stopy, jež nesou, a že lidé v ní jsou také jen úhrnem svých vlastních stop. Neří-li to skoro recept, jak hrát detektivku? A není-li z toho jasné, že hrát ji dobře není žádná legrace?

Musíte se mnou souhlasit (a nemám to jen ze sebe), že čistá detektivka — a ta, která podléhá jiným žánrům, už není pravou detektivkou — se zajímá jen a jen o *situaci s motivem tajemství*, a vůbec ne o hluboký etický rozbor lidských osudů. Ne. Jde o věc zločinu; kdo spáchal zločin; vůbec ji ne-

zajímá, co měl včera detektiv k večeři, ledaže by při nalévání vína přišel na nápad, *jak byly vyměněny otrávené číše*, a taky není vůbec důležité, jestli má rád děti, ledaže by mu díky této náklonnosti donesl kluk odnaproti nábojnici, *kteřou bude moci usvědčit vraha*.

Tohle vše musí jeviště respektovat. Injektovat divadlu tohoto typu nějaký realistický společensky důsažný záměr je holá nemožnost. Ptáte se, kde je důvod k uvádění takových případů ze Chamonix, kde je idea, kde výchovný nebo spíše osvětářský (to se vyžaduje) moment?

Sdělim vám důvěrně (nikomu to neříkejte): lidé všech možných povolání a zařazení čtou a vidí rádi dobré detektivky — dělník, úředník i intelektuál. Proč? Pro totéž, proč hraje šachy, luštíme šarády, louskáme hádanky: pro vzrušující potěchu, kterou nám přináší zvědavost, jež může být ukojena, protože nás vede k vášni pozorovací, přemýšlivému a praktickému racionalismu, k ověření schopností analýzy a kombinace, k probuzení fantazie, a tak dále, a tak podobně, zkrátka k nenásilné regeneraci šedé kůry mozkové. Ta náhlá posedlost samostatně promýšlet hlavolam je tak libá, že máte pocit odpočinku jako po nejlepší zábavě, ačkoli to nebyl odpočinek pasivní. Zdá se to někomu málo . . . ?

A pokud jde o tu nastraženou past, *Piège pour un homme*, všechno se na ni hodí, co bylo řečeno. Ta hra velmi dobře snese zaměst všechno zbytečné jevištní haraburdí a dovoluje opravdu moderně, čistě a stručně vybudovat dramatický prostor pro *divákovu pátrání*; nepotřebuje žádný popisný realismus ve výpravě, žádnou skutečnou chatu na jevišti, která by byla *jako živá*, potřebuje pouze určité elementy reálu, uvedené do souvislosti s divadelními zákony prostoru, ne se zákony životního naturalismu. Potřebuje ovšem přesnou práci režiséra i herce v situacích a dokonalé navození atmosféry, která je důležitá pro divákovu napětí. Potřebuje přesná aranžmá, přesná gesta, přesné řemeslo (a to všechno s lehkostí, jsme ve Francii). Ponechme diletantům domněni, že jejich nezávažné nahodilosti, jichž je jeviště plné vždy tam, kde se nedostává talentu, mohou vegetovat v divadelní

detektivce. Jsou na velkém omylu: tento žánr prověřil *tvůrčí připravenost* herců a režiséra, jejich kultivovanost a, chcete-li, rutinu v dobrém smyslu slova. Není třeba ohrnovat nos, spíš povzdechnout: Kéž bychom to všechno uměli!

Spisovatel, co ho tady pořád cituju, napsal: Závěry si učiňte sami. Je jich možno několik, vyberte si; co se mne týče, nechtěl jsem vás o ničem přesvědčovat; ale dělá mi dobře nalézt dobré věci v krajích špatné pověsti.

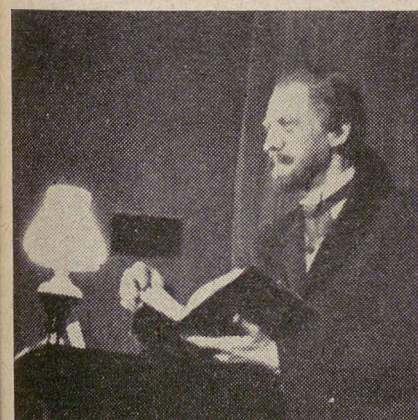
Už to mám, už jsem si vzpomněl: ten spisovatel se jmenoval Čapek a řekl toho o detektivce mnohem víc a zajímavěji, než jsem vám mohl říci já. Přečtete si to.

Víc už toho nevím, pane policejní komisari, víc už vám opravdu neřeknu. Snad jen to, že pátrat po tom dobrém v krajích špatné pověsti je teď věci také těch dalších...

Ostatně — v pátrání se pokračuje.

VRATISLAV SPILKA

● Málokrterý okres se může pochlubit tak bohatou divadelní tradicí jako Semily. Pět souborů zde dále rozvíjí tradici dlouhou 100 let, dva více než 90 let. Nejstarší ochotnické divadlo mají ve Vysočém nad Jizerou, kde jsou už v padesátých letech 18. století doloženy biblické hry a jen o málo později světské. Pevný základ ochotnické činnosti zde položil r. 1786 písmák a kantor Jan Petruška — a od té doby se zde hraje nepřetržitě, jen s několika krátkými přestávkami. Podobná tradice je v Bozkově u Semil. Steho výročí nepřetržité ochotnické činnosti vzpomínají letos v Horní Branné a v Benešově u Semil a konečně v samotných Semilech, kde byl Spolek divadelních ochotníků založen r. 1864. Semilští ochotníci plánují k jubileu bohatý program vlastní (Tylova Strakonického dudáka, Karvašovu Antigonu, Ostrovského Pozdní lásku, Mussetovu hru Se srdcem divno hrát), pohostinská představení dvou profesionálních divadel a oblastní přehlídku. Kromě těchto stoletých souborů jsou na okrese ještě dva čili devadesátníci — v Jilemnici a Lomnici n. Popelkou. M



● Známy bránický organizátor kulturního života a pracovník pražského ochotnického divadelnictví Václav Kasal se dožil šedesátky. Snímek ho zachycuje ve večeru, věnovaném A. P. Čechovovi.

VOLNÁ TRI → BUNA

CO MĚ PÁLÍ

Stav v organizaci a v současném hnutí čs. ochotnictva. O jeho organizovanosti lze jen s velkými obtížemi hovořit v okresním měřítku, v krajském a celostátním jen v domněnkách. O jednom však můžeme být přesvědčeni všichni: že ochotnické hnutí pomalu, ale jistě zaniká a počet souborů je rok od roku menší. Myslím, že utvoření nového ochotnického souboru budeme v budoucnu označovat za fantastické.

Organizace našeho hnutí je dnes — nebo správněji řečeno není dnes žádná. Okresní poradní sbory a osvětové domy zpravidla ani nevědí, kolik mají souborů, nebo dokonce ochotníků. Registrační čísla patří přece již dávno minulosti, a styk s ochotníky? To je, myslím, již skoro výhradně záležitost „profesionální pomoci“ profesionálů. Palčivost otázky je také v lhostejnosti nejvyšších kulturních míst. A to je podle mého názoru nepochopitelné. Nebo že by to bylo až příliš pochopitelné? Nepůjde jen o prostou likvidaci klasické formy ochotnictva, které má být nahrazeno něčím, čemu se říká „malé jevištní formy“?

Často slyším, že smysl ochotnické práce se v dnešní době změnil. Ano,

NEJVÁŽNĚJŠÍ PŘEKÁŽKA

Podle mého názoru tkví stagnace ochotnického divadla, zvláště na vesnici, především v hesle, které se teď obecně razí [poroty, recenze ochotnických představení na stránkách tisku, poradní sbory, Amatérská scéna]: „Máme jen jedno divadlo, dobré, nebo špatné, ať se jedná o profesionální soubory, nebo o amatéry.“ — Nesouhlasím, stále se s tím nemohu smířit, nikdo mne dosud nepřesvědčil, že např. ve Špičkách budou či mají kdy hrát tak jako v Olomouci. Aby bylo jasno, dobré divadlo i ochotnické ano, ale co je to dobré? Odpověď se v praxi zúžila na jakési absolutní srovnávání výkonu ochotnických souborů, jejich inscenace, režie s vyzrálým uměním herců z povolání. Zapomíná se, že ochotnické divadlo má své specifické rysy, které je činí nejen půvabným, přitažlivým, ale také vysoce hodnotným.

doba obrození je již dávno za námi, ale já myslím, že **oprávněnost** naší práce nás určitě přežije. Situace v ochotnickém divadle vyžaduje nekompromisní funkcionáře. Tichošlápkům a bubákům (kolik jsem jich poznal na Jiráskových Hronovech!) je nejvyšší čas odzvonit. Těm, kterým se v pravé chvíli chvějí hlas a ruce, je třeba otevřeně říci, že jsou stejně trapní jako špatně připravení herci.

Spolupráce s profesionály musí nést ovoce. Je však třeba rozvážně volit, ne všichni naši práci znají, dovedou ji ocenit a ne všichni mezi nás patří. A co hlavního — ne všichni nám opravdu chtějí pomoci.

Pro zlepšení současného stavu bych navrhoval vybudovat ochotnickou organizaci, prozkoumat znovu organizační zásady DDOČ a ÚMDOČ a nebát se přiznat chyby, kterých jsme se v dobách překotného reorganizování dopustili. Navrhují provést širokou prověrku naší práce, zhodnotit ji současně s vedoucími pracovníky našich kulturních zařízení a nebát se — obrazně řečeno — uřezat ty větve, které na ochotnickém stromě překážejí. Co na tom, že budeme muset poděkovat mnohým, kteří se k nám hlásí, ale jejichž práce nebyla přínosem, nýbrž v mnoha případech brzdou. Snažme se na příslušných místech prosadit, že naše hnutí si zaslouží stát v jedné úrovni s tělovýchovnou organizací, Svazarmem nebo Červeným křížem. Dokažme, že jsme schopni vést organizaci podléhající přímo ministerstvu školství a kultury. Jen už nechme zbytečných řečí a řečiček a začněme pro ochotnictvo opravdu něco dělat.

EMIL SMĚKAL, *Divadlo pracujících, ŽK Železáren P. Bezruče v Olomouci*

Zkrátka, zapomíná se, že je zde co činit s jistým druhem naivního umění. Jde mi o to, abychom po vesnických ochotnících marně nechtěli totéž, co třeba od městských. Když je k tomu nutíme — a my to děláme, nedivme se, že si vesnice pomáhají všelijak, třebaš angažováním profesionálních herců pochybné úrovně, lidí zcela vzdálených mentalitě vesnic a jejich obyvatel. Z takového cizoložného poměru nemůže vzniknout nic než kýč.

Z toho vyplývá asi toto: zájem o vesnické soubory, které jsou stále základním pilířem hnutí, je malý nebo žádný. A souvisí to nejen s výše uvedenou úvahou, ale i přímo s dnešním řízením ochotnické práce. Je bezesporné, že by si ochotníci zaslouhovali vlastní organizaci, a pak by se mohly i teoretické otázky daleko lépe vyjasnit.

VIKTOR LANGER, *režisér souboru v Teplicích n. Bečvou*

V příštím čísle začneme otiskovat mezinárodní anketu o situaci a smyslu ochotnického divadla ve světě.

O DIVADLE NA VESNICI VÍCE TYPICKÉM

Se zájmem jsem přečetl článek Vl. Vávry O divadle na vesnici ne právě typickém v posledním čísle Amatérské scény a ihned jsem si v duchu srovnával „typicky vesnické podmínky“. Straně blízko Prahy s našimi většími vesnicemi na severní Moravě, ať již je to Ruda n. M., Vel. Losiny, Bludov, Horní Libina a jiné. Zde se nikdy nestalo, že by členové požádali významného divadelníka o režii nebo výtvarníka o návrh scény. Pravda, někdy někdy u nich zasáhl profesionální výtvarník, ale výsledkem byl nápadný rozdíl mezi kvalitou hereckého projevu a výpravou, kterou nedovedli venkovští ochotníci dobře využít. Pak samozřejmě více překážela, než pomáhala.

Plně souhlasím s názorem, že jen dobře udělaná ochotnická představení mohou přispět k překonání krize, kterou naše amatérské divadlo prožívá. Většina nejen vesnických souborů na severní Moravě stagnuje proto, že nemá schopného režiséra — a bez něho, postaru se už dnes divadlo dělat nedá. Někde takový režisér je, ale tak zaneprázdněný různými funkcemi a vlastním zaměstnáním, že mu na divadlo nezbyvá čas. Byly doby, kdy jsme se nemohli po zkoušce rozejít a donekonečna rozebírali studovanou hru, novinky v divadelních časopisech, premiéry našeho oblastního divadla. Dnes mnoho členů zkouší se stálým pohledem na hodiny, stává se, že některý člen jde po zkoušce ve 22 hod. obědvat a večeřet zároveň, jiný spěchá na autobus. Také mi řekl jeden bývalý ochotník, že mu článek uveřejněný v závodním časopise vynesl víc sympatií než práce v souboru. Některé soubory přímo odmítají pomoc poradních

sborů. Hrají divadlo stále jako za doby obrozenské. Stalo se, že soubor souhlasil s přidělením instruktora z našeho oblastního divadla s podmínkou, „že jim do toho nebude moc mluvit“. Není to vtip.

Nemohu s Vávrou souhlasit v tom, aby se sešla parta dobrých herců, sešla představení a rozpadla se. Vnitřní život souboru, to je hnací síla úžasně do-
sahu. Vytváří vztahy mezi jednotlivými členy, dokáže překonat všechny potíže, které dnes ochotnická práce přináší. Chceme přece vychovat ochotnickému divadlu mladou generaci — a to se nezdaří za jedno představení.

V našem šumperském souboru jsme zvali profesionální herce co nejméně k hostování — vždyť tím vlastně vznikají návštěvnícké taháky, diváci nejdu na představení, ale na známého hosta! Stojíme o profesionální pracovníky jako o poradce a kritiky, ale především máme tížďost uplatnit v amatérském divadle vlastní amatérské tvůrčí síly.

Často slyšíme z povoláních úst slova: než špatné divadlo, tak raději žádné. Dobrá. Ale v některé vesnici dostanete mladé lidi kromě tanečkářky jen na divadlo. Chtějí divadlo dělat, žádají si instruktory, jsou jim vděční za každou radu. Výsledek těchto snah není často úměrný námaze i snaze účastníků. Umělecké dílo začátečnické síly také nevytvorí. Tak co? Má se to zakázat? Nebo to práce jen má z hlediska celospolečenského na vesnici nějaký význam? Já si myslím, že má, pokud takový vesničtí ochotníci vytvářejí, získávají další zájemce, vzdělávají se, vytvářejí kolektiv, mají vůli dělat stále líp.
J. PASOVSKÝ

DIVADELNÍ HODOKVAS ?

V Hradci Králové se najednou roztrhl pytel s představeními pro děti. Dlouho nic — a najednou v lednu a únoru premiéry a představení jako máku.

PARK KULTURY A ODDECHU zve děti každou neděli dopoledne na Reflektor, ve kterém si s nimi povídá jednou člen Národního divadla Miloš Nesvadba v roli Všudybda, jindy zase strýček Jedlička nebo Štěpánka Haničincová ve svých televizních pohádkách, nebo zase vojáci a vědci, sportovci a umělci a k tomu nádhavně vidí ještě vystoupení dětských souborů a film. Jsou to taková pestrá nedělní dopoledne, naplněná v dobrém slova smyslu populárním programem typu pražských Zkratk v Divadle Jiřího

Wolkra. Dětský divák si tu může na jevišti zrovna tak dobře popovídat s letcem nadzvukového tryskáče, jako se zaposlouchat do vyprávění pohádek a historek, jako si vyslechnout, co všechno dovedou spolužáci ze sousední školy. To se ví, že semtam do programu prolouzne i něco falešného, nedocvičeného i nevkusného. Ale pořadatelé dovedou přimnout kritiku a znovu se pokoušejí o něco nového, hodnotnějšího, svěbytně hradeckého.

KULTURNÍ DŮM ROH zase připravil celý seriál pohostinských vystoupení amatérských souborů — pardubické Tesly a pražského Máje. Tak hradecké děti uvidí hry: Fripiri, Poklad na ostrově, Budulíněk třetí, Pinocchiova dobrodružství, Zlatá nit a Drak.

ZÁVODNÍ KLUB ROH ZÁVODŮ VÍTĚZNEHO ÚNORA věnuje mládeži také hodně pozornosti. Jeho divadelní soubor hrál v lednu dvakrát Lichého Cínového vojáčka. Představení nastudoval Jiří Paukert (před lety představil Roháče v hronovském představení). Laškují tu lehoučce v dovádě moderní hudební pohádkové komedii, hrají ji v hezky řešené barevné scéně a po všech stránkách se pokoušejí účtovat s nánosem starého pohádkového tyátru. Dokáží to tehdy, když jim text přímo napovídá takový postup. Ale je zle, když se stejnému souboru dostane do rukou méně výrazný text, jako se to stalo ve chvíli, když režisér Václav Válek s dětmi hradeckých škol nastudoval svou didaktickou hru Kosovy kresby. Vzal historku ze života školáků a věrně podle života ji přenesl na stránky hry. V představení nejsou děti vedeny k nefalšovanému výrazu, který by mohl mít tolik půvabu. Text se hemží poučeními, dějová linie je chudoučká, o stavbě hry snad ani hovořit nelze. Tak zbydou jen strnulé křečovitě, naučené projevy dětí, ve kte-

řích přirozenost a půvab zůstávají skryty pod nánosem starobylých divadelních konvencí. Prorážet ten kruh se daří jen J. Semerákoví, klukovi náramně kurážnému, jehož talent neudusí žádný režisér.

DIVADLO VÍTĚZNEHO ÚNORA v tom dětském divadelním hodokvasu nezůstává pozadu. Nastudovalo Pavlíčkova Slavíka v režii Richarda Mihuly. Představení se vážností přístupu vymyká „brigádnickým akcím“, ve kterých kdysi narychlo divadlo plnilo svou „povinnost“ a vyhovělo věčnému nátlaku provozovatelů hrát také pro děti.

Když v této řadě přičteme ještě Tři volavčí pera, která hraje VÝCHODOČESKÉ LOUTKOVÉ DIVADLO pro školy, je naplněn divadelní hodokvas hradeckých dětí.

A teď: rozhlasové hry pro děti, televizní inscenace, filmové programy...

Ne, neříkejme, že nikdo nic pro děti nedělá.

Začneme problém hledat v kvalitě onoho „hodokvasu“!
JIRÍ VALENTA

ZLÝ CHLAPEČEK V OLOMOUCI

Olomoucká Skumafka změnila zřizovatele a přestěhovala se z centra Olomouce na předměstí do sálku ZK ROH n. p. Železáren Petra Bezruče v Hodolanech. Hned první představení v novém působišti prokázalo, že soubor zůstal věren svému programu: být totiž kolektivem plně společensky angažovaným, pro který je socialismus organickou součástí smyslu života.

Viděl jsem pořad dvakrát. Při premiéře v listopadu 1963 se podařilo v naplněném sálku vytvořit výbornou atmosféru. Kontakt jeviště s mladými hledištěm, kterému základní téma kabaretu bylo velmi blízké, byl bezprostřední. Diváci výtečně reagovali, představení mělo spád a všichni si dobře rozuměli. Postřehnutelné nedostatky jsem spolu s ostatními v této atmosféře s radostí promíjel. Důležité bylo, že Skumafka opět žije a v nových podmínkách dobře pracuje.

Pro další vývoj souboru by však nemělo smyslu zastírat problémy, které poslední inscenace kabaretu Zlý chlapeček má. Je tu především otázka kompozice celého večera. Dalo by se to vyjádřit asi takto: Co je to hlavní, k čemu se vyjadřuji, co odmítám, co především kritizuji, zsměšňuji a s čím nesouhlasím? Tyto otázky plynou z toho, že všechno, co se hraje a zpívá, je jaksi v jedné rovině a tím se pochoptitelně ztrácí zacilení celého kabaretu. Do značné míry tuto situaci zavinuje koncepce a herecký výkon Pavla Dostála v postavě „Zlého chlapečka“. Tato postava je ústředním bodem, kolem něhož oscilují základní a hlavní myšlenky kabaretu. Pavel Dostál zůstal značně na povrchu a zdá se, že neměl jako současný režisér večera dost času na oba úkoly.

Další otázka, která ostatně souvisí s tím, co už bylo řečeno, je zapojení hudební a pěvecké složky do pořadu. Mám konkrétně na mysli režijní práci se zpěváky, kteří nedovedou zapojit písničku do kontinuity toho, co se hraje před písničkou a po ní. Chybějí pointy.

Myšlím si konečně, že inscenace Zlého chlapečka ukázala velmi výrazně na určitý směr, kterým by se měla práce Skumafky ubírat. Skumafka totiž původně začala s montáží v pravém slova smyslu tohoto pojmu. Tak tomu bylo zejména v úspěšném pořadu Kaleidoskop 61. Později koncepce montáže byla opuštěna a soubor spíš inklinoval k revuálnímu typu malého divadla. Ve Zlém chlapečkovi je patrná snaha jít cestou angažované myšlenky po smyslu toho, proč kabaret hrají. Je to cesta za novým poznáním, k němuž má být divák provokován. V tom také vidím přes dílní nedostatky základní úspěch nové inscenace olomoucké Skumafky.
ZDENEK KOKTA



KUŘE, KUŘÁTKO

Je zakořeněn tam, kde se několik opršalých činžáků Prahy už dívá přes pustá pole. Přesvědčí tě ve vstupním obrazu, že ho tam všechny ženské znaly, umí se postavit, přitochit, zalichotit, v pravé chvíli zaútočit, stupňovat naléhavé ve-mlouvání, až se Ančí vzdá, protože s jarním větrem se nedá bojovat. Herec spolehlivě vládne svým tělem a umí řemeslo. Nezneužívá toho. Nehraje periferijního šviháka, ale pozoruje, odhaduje a myslí tak přímočaře a jistě, jako ti, kdo se z periferijní pavlače dívají na špinavá smetiště.

Jádro postavy poodhalí v následující scéně s kamarády, za které si odseděl rok, kterým chce zle vynadat, že si na něho ani nevzpomněli, když mu bylo zle, že mu propili frak — vlastně výrobní prostředek..., ale nedokáže to. Jako by se chtěl mračit a spouštět hrůzu, ale obličej se mu nechce podvolit pro takovou pitvornou masku, roztahuje se stále víc do širokého úsměvu radostí, že zase vidí lidi, že žije, že má plány... a pak už tu skrývanou radost nedokáže maskovat, je sám malým klukem, když drží Ančí v náručí a jásavě pokřikuje: Klucí!

Následují hluché scény. Franci nešťastnou náhodou zabíjí hnusného měšťáka, odnese ho na staveniště a zorganizuje celou věc tak, že vypadá jako neštěstí, při němž „vrah“ získá zásluhu počestného nálezu. Herec tyto scény hraje, ale neříká mně, divákovi, nic o tom, co Franci cítí, co je v něm. Zapomínám na člověka Franciho a vidím ochotníka Laboutku, který mi jen pasívně tlumočí autorův děj a v duchu si říká, aby už měl tyhle scény za sebou.

Až teď opravdu začíná. Nachází gestické a mimické výrazy pro širokou škálu stupňujících se duševních zmatků, nejistot, výčitek a jejich stále méně úspěšného překonávání. Ten dříve tak vyvážený, harmonický pohyb se stane nervóznějším, trhanějším, gesta jsou prudší, oči jakoby pohnutější, začínají tékat kolem sebe, dlouhé ruce jakoby stále něco hledaly. Z tohoto stavu se vytrhuje na okamžiky šťastí. Jeden z nich mi pevně utkvěl: scéna, kdy po veselé vdově zavražděného dostane frak. Už při nesmělé otázce po fraku se zalýká nadějí, pak

se zachvěje štěstím, celý zvroutí, když o něj žádá, pokorně a nekonečně jsou vteřiny, než jej konečně tiskne k sobě a mazlí se s ním jako s milenkou, je to na chvíli zase starý Franci.

Červ v duši hlodá dál, výbuchy se stupňují, bolest přerůstá v hlad po tom někomu se svěřit, vykřičet do světa svůj čin. Jako by pohubl, zhrubl, oči dostávají výraz nevyspalého štvance, chůze se stává nejistou, celý se nahnrbí. Pak sedí s kamarády v hospůdce a už je z toho laskavého člověka zlé zvíře, svírající křečovitě sklenici a s položenými očima vykřikující bolesti.

Franciho doznání společnost nevěří. Nakonec se ušvané zvíře doplácí k bývalému soudci. To už z posledních sil vykládá, jak zabil člověka. Starý soudce mu naznačí jedinou možnou naději. Ušvané zvíře se napřímí, pak hluboce předkloní přes stůl a upírá na soudce pohled poslední prosby o život. Uslyší: „Zabte ještě jednou!“... Zůstane v předklonu, nejdříve nechápe, pak jej požadavek přimocvrhne zpátky, v očích svítne pocho- pení, děs z něho, i klíčící naděje.

Silným hercovým místem je pokus o za- bití ředitele baru, pokus, k němuž není sil, zvláště pak následující doznání Anně, že vraždy není schopen, on, kuře, ku- řátko. Zabití Anny je zatím mimo oblast sdělných výrazových možností herce. — Nebýt trapný! — tak asi zní v těch chví- lích jeho vnitřní monolog. Až zase sa- motný závěr mne zaujal. Tady už se ne- hraje vůbec nic. Trochu stranou stojí a opravdovým slzám už se nebrání „lidský tvor, který byl dlouho štván, potácel se a zmítal v bludném kruhu, až nakonec došel k místu, kde se kruh rozlomil, a on mohl vyjít z něho s důstojností, ale ovšem i s břemenem člověka.“

Hru národního umělce Františka Lan- gra Periferie uvedlo Divadlo Tatra ZK Vagonky Tatra Smíchov poprvé 8. února t. r., v roli Franciho Otokar Laboutka. V ostatních rolích bylo dost premiérového tápání, vnějškové charakteristiky i míst, kde herecká technika nestačí provokovat divákovu fantazii. Představení má ještě velké mezery i možnosti. Režisrovat po- hostinsky Karel Pavlík, nositel vyzname- nání Za zásluhy o výstavbu, člen Měst- ských divadel pražských. Hrál se ve výpravě člena téže scény Adolfa Weniga.

TEXT: JIŘÍ BENEŠ / FOTO: JIŘÍ ČERVENÝ

ODVÁŽNÝ ČIN

Jméno pražské nealkoholické kavárny Luxor nemělo v minulosti příliš dobrý zvuk. Objevilo se, dokonce několikrát, v hlášení veřejné bezpečnosti o různých výtržnostech a nepřístojnostech mladist- vých. Některé party mívaly v kaváren- ských místnostech svůj hlavní stan. Až donedávna.

Začátkem února tu totiž zahájil činnost Miniaturní kabaret pod vedením Eduarda Pergnera. Představil se premiérou Půjme se Bílá paní. Tím se Luxor přiřadil, jako druhý v Praze, ke známé Viole. Počátky každé novinky jsou těžké, zvláště v tom- to prostředí. Obecenstva tu sice na první představení zůstávalo poskrovnu — před začátkem se většina stálých návštěvníků vytrácí. Ale u těch, kteří zůstanou, si po- řad pomalu, ale jistě získává příznivce a vytváří z tohoto podniku v centru Prahy dobrou příležitost k příjemnému posezení.

Druhou premiérou je poetický kabaret Ptačí schody. Tady už nové prostředí na- lézá svou tvář. Malý soubor Miniaturního kabaretu prorazil a pokračuje ve svéráz- ném hledání vlastního výrazu a svým druhým pořadem si získává stále větší přízeň diváků. Sedíte u stolu a na chví- li zapomenete, že jste jen v kavárně na Václavském náměstí, tu a tam se obje- vuje úsměv, který si vmlouvavý tón Eduarda Pergnera přímo vynucuje. V rychlém, spádném textu, dobře sevře- ném režijním vedením, zaměstnává mozek i bránci diváků zároveň. Ptačí schody

jsou dobrým pokusem o krok dál od Bílé paní. Malý soubor Miniaturního kabaretu se propracovává k plnému uplatnění své mladé angažovanosti:

Myšlenka, ta je chlebačná tou učíme se koukat...



7

Úvodem poslední série soutěžních úkolů vám předkládáme tři fotografie. Prohlédněte si dobře zejména kostýmy, a podle toho se rozhodněte, do kterých her kterých autorů byste mohli jednotlivé postavy zařadit. Možností je víc, ale po jednom bodu získáte už za každý obrázek, k němuž správně uvedete jednu hru jednoho autora.

8

Na druhé straně obálky otiskujeme báseň autora, jehož jistě poznáte, jestliže se alespoň trochu zajímáte o moderní poezii. Navíc vám prozradíme, že jiná báseň ze stejné sbírky téhož autora vyšla v jednom z posledních čísel Repertoáru malé scény.

Napište:

1. jméno básníka (1 bod),
2. název alespoň jedné jeho sbírky (1 bod),
3. čím je pro vás charakteristická jeho poezie (1 bod).

9

S předposledním soutěžním úkolem pravděpodobně nebudete mít mnoho práce, zvláště sledujete-li pozorně náš časopis.

Se jmény, která najdete v dolejších třech sloupcích, jste se jistě už setkali — ne-li dříve, tedy určitě v dosud vydaných třech číslech Amatérské scény a v čísle, které máte právě před sebou.

Angelo	Bílá nemoc
Anita	Drak je drak
Bertonová	Faust, Markéta, služka a já
Franci	Fyzikové
Galén	Hrdinové v Thébách nebydlí
Hugo	Komedie plná omylů
Jindřich	Konec masopustu
Liběna	Křišťálová noc
Magis	Měsíc nad řekou
Slávka	Past
Struna	Periférie
Teiresias	Vajíčko
Tekla	West Side Story
Vágnerová	Zahradní slavnost
Zahndová	Ženitba

Bernstein
Čapek
Dürrenmatt
Gogol
Havel
Hrubín
Hubalek
Langer
Marceau
Shakespeare
Skála-Fux-Pantůček
Šrámek
Thomas
Topol
Vyskočil-Suchý

Není snad ani potřeba uvádět, že máte najít ke každé osobě příslušnou hru a jejího autora; při tom můžete získat:

- za minimálně pět správných odpovědí — 1 bod,
- za alespoň deset správných odpovědí — 2 body,
- za stoprocentní rozřešení úkolu — 3 body.

10

V závěrečném úkolu naší soutěže se s vámi chceme poradit o našem časopise. Budeme vám vděční, když nám třeba stručně, ale upřímně odpovíte alespoň na tyto otázky:

1. Co vám v Amatérské scéně chybí?
2. Co se vám zdá v Amatérské scéně zbytečné?
3. Co navrhuje pro zlepšení obsahu i grafické úpravy časopisu?

Také odpovědi na tyto otázky jsou bodovány.

(Samozřejmě jenom uvítáme, když nám čtenáři, kteří znají i náš druhý časopis, napíší obdobně také o Repertoáru malé scény.)

Odpovědi na dnešní otázky od vás očekáváme nejpozději **do konce dubna**; do té doby nám také můžete zaslat souhrnné rozřešení všech deseti soutěžních úkolů, které vyšly v č. 2—4. V příštím čísle si pak můžete ověřit, zda jste odpověděli správně.

Přejeme vám, abyste vydrželi až do finále, a těšíme se na shledání s vítězi soutěže v Hronově nebo v Písku.



NOVÉ MATERIÁLY, TECHNIKY A TECHNOLOGIE VE SCÉNOGRAFII

V našich scénografických kapitolách bychom se chtěli zmínit kromě technologických postupů též o jevištní technice a zařízení. Probereme postupně strojní zařízení jeviště, prostředky k členění jevištního prostoru — praktikáky, zařízení pro vertikální a horizontální pohyb —, osvětlovací park a jeho příslušenství, výrobu dekorací atd.

Při úvahách o správném technickém vybavení divadla je nutno si nejdříve ujasnit pojem, co je technika a co divadlo.

Ať si již pojem techniky vykládáme jakkoliv, má vždy funkci převádění, a to jak v dimenzi prostoru, tak i času. V divadle rozeznáváme techniku jevištní, osvětlovací a dekorativní. Podle toho, zda slouží pohybu nebo změně jevištního obrazu (proměnám), viditelnosti (v některé části jeviště) v různém stupni intenzity pomocí osvětlení, anebo konečně k výrobě různých částí výpravy. — Zde bychom se chtěli zabývat jevištní technikou v užším smyslu tohoto slova.

Divadlo je klasickou institucí, v níž působí společně všechny čtyři druhy umění, tj. básnictví, hudba, výtvarné i reprodukční umění. Od svých mladších sourozenců, filmu a televize, se liší divadlo tím, že vtahuje do svého okruhu živoucího diváka, kdežto ve výrobním postupu filmu a televize se s divákovou přítomností počítá pouze teoreticky. I za předpokladu technického zdokonalení, při němž by šlo o barevnou, plastickou i více-rozměrovou reprodukci, která by diváka obklopovala ze všech stran, nemohl by se ani film, ani televize uzpůsobit rozličným reakcím diváka, takže žádným způsobem by nemohly divadlo nikdy nahradit. Je proto zapotřebí, aby se divadlo nejen v umělecké tvorbě, ale i v technice soustředilo na toto své specifikum.

Jak ve filmu, tak v televizi je směr divákovy zraku řízen okem kamery a divák tedy vnímá vždy jen to, co potřebujeme k vyjádření myšlenky, kdežto v divadle oko každého diváka bloudí po celém divadelním prostoru, takže vnímá celé prostředí, v němž stojí herec. V televizi a filmu se mohou některé části právě nepoužívané dekorace ponechat ve studiu, pokud nejsou zrovna v zorném poli objektivu, v divadle se takové části dekorace musí před zraky diváka schovávat. Již proto zde má pohyb zdvihem, posunováním nebo tahem a používání světelných kontrastů mnohem větší úlohu než v sesterských institucích divadla.

Zaměření divákovy zraku se musí především řídit hereckým výkonem, neboť herecký projev musí herci umožnit, aby překonal hloubku divadelního prostoru až k nejvzdálenějšímu divákovi a mohl se přizpůsobit jeho reakcím. Stejným účelem by měla sloužit i veškerá jevištní technika.

Tomuto požadavku se bude mocí jevištní technika přizpůsobit tím lépe, čím větší bude v daném okamžiku její přizpůsobivost hereckému projevu. Velká a těžkopádná jevištní zařízení, jak se vyvíjela počátkem našeho století, nemohou tomuto úkolu náležitě sloužit, neboť fungují nezávisle na herci a vyžadují proto spíše, aby herec přizpůsobil svou hru předpokládanému výkonu technického vybavení. V poslední době se mnoho divadelních pracovníků snaží o odstranění předsedu mezi jevištěm a hledištěm. Čím více bude stavba divadelních budov a divadelní technika přihlížet k pásmu, kde se tyto dva prostory stýkají, a budou brát zřetel i na živé kontakty, které se

právě v tomto pásmu rodí, tím více bude divadlo odpovídat svému poslání.

Kromě toho se v poslední době stále častěji setkáváme s požadavky, aby divadlo bylo vybaveno pohyblivější a pružnější divadelní technikou, kterou by tvořily řady standardizovaných a různě kombinovatelných jednotek, což ovšem předpokládá i hlubší specializaci jevištního personálu. Profesionální divadelníci si velmi často stěžují na nedostatek kvalifikovaných jevištních techniků. Daleko hůře vypadá situace u amatérských souborů, které jsou většinou odkázány na dobrovolnou spolupráci svých členů a výjimečně na jednoho, nejvýše dva techniky, jejichž hlavním úkolem bývá údržba divadla. Málokterý technik (s výjimkou osvětlovačů zaujímajících mimořádné postavení) má bezprostřední styk s tím, co se děje na jevišti.

V oboru dekorativní techniky došlo již k pokusům o specializaci a prohloubení kvalifikace jevištních profesí. Souvisí to s přechodem k používání nových surovin a vůbec s velkým pokrokem, doclelým za minulá léta na cestě k jevištnímu výtvarnictví, jež by více odpovídalo povaze divadla.

Při vytváření scény vycházíme z člověka a z toho, co se děje kolem něho a jeho prostřednictvím. Nevyrábíme proto jevištní obraz, ale vytváříme prostor, v němž lidé prožívají určitý děj. Mezi prostorem hry a prostorem diváka je vzájemný vztah sahající od úmyslné konfrontace až k absolutnímu prolínání, od hry, rozvinuté do hloubky prostoru, až k široce koncipované, frontální hře po celé šířce jeviště. Dramatičnost si vyžaduje určité napětí mezi oběma prostory. Již proto je zapotřebí, aby se v pohybovém pásmu jeviště nepomýšlelo na stavební a technické uspořádání takového rázu, aby se tím umožnila co největší míra variability. Toto pohybové pásmo určuje vedle součinitele viditelnosti a akustiky v podstatě také tvar prostoru. Pro předscénu platí dnes téměř stejné technické požadavky, jako pro vlastní jeviště, neboť technika se zde stala pro vytváření předsunutých hracích ploch právě tak důležitou, jako je důležitým prostředkem k rychlé proměně vlastní scény.

Proces změny divadelního prostoru a jeviště v něm probíhá jen pomalu. Lze tak soudit podle nových divadelních budov, v nichž hledání nových cest a výrazových forem divadla se projevuje jen málokde.

Dosavadní získané zkušenosti v jevištní technice možno shrnout do několika požadavků:

1. Členění půdorysu ve spojitosti s umělecky tvůrčím osvětlením vystupuje u moderního divadla stále silněji do popředí.

2. Rychlé proměny a hraní bez přestávek, při němž lze provádět změny dekorací jen tehdy, je-li dán předpoklad pro přestávku dramatickou, si vyžadují místo zdoluhavé ruční práce použití technických zařízení.

3. Variabilita hracího prostoru, zaměřená na zvýšení napětí, si vyžaduje technická zařízení použitelná v celém prostoru jeviště včetně předscény.

4. Propadla, šikmy, točny potřebné v moderním divadle musí být snadno ovladatelné a mnohostranně použitelné.

5. Ruční tahy s protizávažím zůstávají dosud jedním z provozně nejspolehlivějších a nejvíce používaných technických zařízení jeviště. Jejich nevýhodou je však neměnitelná poloha. Z toho důvodu se

na moderních jevištích montují bodové tahy přemístitelné nad kterékoliv místo jeviště.

Mnohostrannost vytváření scény, její potřebná variabilita a rychlé provádění proměn nutí k tomu, aby se těžká fyzická práce zjednodušovala a omezovala na minimum. I přitom však musíme počítat s tím, že i v budoucnosti bude nutno některé části dekorace sestavovat a ovládat ručně.

I na jevišti se musíme snažit o normalizaci, přičemž můžeme v nejširší míře používat prvků všeobecně vyráběných, pokud se dají uzpůsobit potřebám divadla. V současné době je však již v platnosti řada norem určených výhradně pro potřeby divadel a kulturních domů, jejichž dodržování značně prospěje technickému i uměleckému provozu divadel. K jednotlivým normám se postupně vrátíme v dalších článcích. PAVEL HORA

● **ROZPAČITÁ KOTVA** — Šesté Pondělky v kruhu — večer autorského kolektivu ZK Kotva v Praze poprvé porušil dobrou tradici živých setkání hlediště s jevištěm. Diváků tu tentokrát bylo poskovnu. Při autorských večerech poezie a aforismů bývalo v tomto sálku dobrým zvykem, že se po skončení textappealu diskutovalo s autory o programu. A po prvním únorovém Pondělku zůstalo rozpačité ticho, obecnost ze sálku rychle zmizelo. Proč?

Výběr básní i aforismů nebyl tentokrát nijak pečlivý. Přidal se k tomu navíc i nedobrá přednes autorů, doplňovaný snahou dostat z rozladěného pianu alespoň pár rozdělujících tónů mezi jednotlivé básničky. Nepomohlo ani to, že vedle pěti „místních“ autorů (Břehovský, Horák, Machulíková, Samohel, Zeman) se objevilo jméno Vladimíry Čerepkové, jejíž verše přednášela Inka Machulíková, která sama do večera přispěla dvěma dobrými (bohužel už publikovanými) básněmi. O experiment v citu a slově se ze svého úhlu pokusil mladý Jan Samohel, ale nepodařilo se mu. I na tomto večeru hostoval s malou výstavkou mladý výtvarník — tentokrát to byla začínající Květa Černá se svými portréty.

Snad by se organizátoři příštích Pondělků v kruhu měli trochu důkladněji zamyslet nad jejich přípravou a obsahem a splnit konečně svůj slib, že doplní večer hudbou, jak to už několikrát na plakátech oznamovali. Jinak by asi příjemný večer s básničkami, polemikou a vtipem, na který jsme byli v Kotvě zvyklí, ztratil své diváky úplně. —sk—



● **Rakovnický „Tyl“** uvedl Docela maličké pásmo veršů českých básníků pro děti jako dárek rakovnických ochotníků dětem k 15. výročí Pionýrské organizace. Foto Koubek

SCÉNA
A SCÉNICKÁ VÝPRAVA

Není pochyby o tom, že slovo scéna je nejběžnějším divadelním pojmem. A přece: známe jeho prvotní význam? Víme, že se tím slovem, v řeckém tvaru skene, označovala původně ona část starořeckého divadla, která zahrnovala celou jevištní partii divadelní budovy, nikoliv snad jen plochu, na které uskutečňuje herec svůj výkon. Zdá se, že se tato část starého řeckého divadla vyvinula z původního stanu na ose orchestru, v němž se herec připravoval na své vystoupení a odkud vycházel. Se snahou zlepšit slyšitelnost a viditelnost hereckého výkonu došlo během času v řeckém divadle k zvýšení herce, zpočátku patrně jen na podium, jež se zřizovalo zprvu pro každý jednotlivý případ. Ve snaze docílit dalšího zvýšení herecké akce a prostorového a akustického uzavření divadelního prostoru je možno spatřovat i původ oně starořecké skeny. V širším smyslu to byla zprvu dřevěná, později kamenná budova pro šatny herců a chóru, jež sloužila jako pozadí herecké akce. K ní přiléhala další stavba, nižší než skena, nazývaná proskenion (předscéna, nikoliv ovšem v dnešním smyslu tohoto slova, nýbrž horní plocha tvořila vlastní obdélné jeviště, kterému se v Řecku říkalo logeion (řečnické). Stará řecká skena dala tedy jméno jevištní části divadelního prostoru.

Někdy se ovšem označení scéna používá i poněkud užším smyslu tohoto slova, pouze pro vlastní hrací plochu a mluví se pak v tom případě o příchodu herce na scénu apod. Jestliže však je slova scéna používáno naopak v širším smyslu, rozumí se tím vlastně celé divadlo. Je pak jasné, píše-li se např. o přední naší scéně nebo o všech pražských scénách apod., že se míní divadla jako ústavy, uskutečňující uměleckou formou své kulturní poslání.

Ale je ještě jeden význam slova scéna, kterému chceme věnovat na tomto místě svou pozornost. Vztahuje se na scénickou výpravu, tedy na výtvarnou stránku divadelního představení. Je to soubor výtvarných složek inscenace dramatického díla a patří mezi ně jednak dekorace, dále oblečení herce (kostým s maskou a vlásenkou, doplňky oděvu jako obuv, pokrývka hlavy, hůl, deštník, případně zbraň atd.) a konečně nábytek a vůbec vnitřní zařízení místnosti, rekvizity a další hmotné mobilní doplňky scény. A tak nás nepřekvapí, dovíme-li se v divadelním referátu mimo jiné, že scénou navrhl ten či onen výtvarník, neboť si pod tím představujeme scénickou výpravu jevištního provedení dramatického díla.

Dr. Antonín Bartušek

Posledně jsme mluvili celkem všeobecně o hlavních zásadách správného přístupu k divadelnímu portrétu, dnes se pustíme poněkud do podrobností. Rejstřík postav, které se objevují před naší kamerou, je velmi široký — od Petra Voka ke kosmonautovi, od čerta Marbuela třeba až ke dvěma twistovým konferenciérům estrády. Každá figura má určením režiséra nebo i z vlastní fantazie určité specifické znaky odpovídající jejímu zařazení historickému i dramatickému. Je na fotografovi, aby si je ujasnil a zachytil.

Jak budeme portrétovat. Základní způsob je dvojitý. Buď tzv. herecký portrét, zachycený teleobjektivem během hry — nebo nahráný portrét, provedený s větším či menším vtipem podle schopnosti obou zúčastněných. Dobrý herecký portrét, to je již vizitka schopnosti autora, nesmí to být dryádnické zachycení postavy za každou cenu v nějak vystupňovaném projevu, ale opravdu výtvarně i dramaticky emotivně působící snímek. Můžeme jej vytvořit i při prvé zkoušce, kterou sledujeme, ale to je pak více méně náhoda. Nejlépe je vybrat si momenty a očekávat je pak s jistotou. Nadto herecký portrét vám pomůže u těch jednotlivců, kde dodatečná nahrávka dělá potíže (ostých, nedostatečná herecká schopnost atd.). Zachytíte si herce podle svého výběru, kdy chcete a kdy předpokládáte, že je opravdu rozehrán — že na snímku nebude patrna diletantská snaha „něco“ předvést. Fotografujeme dlouhým ohniskem, abychom přimmo dostali velký detail, a sledujeme herce v hledáčku v určený okamžik jako lovec svoji kořist v dalekohledu pušky. A v pravé setině vteřiny stiskneme spoušť. Portrét můžeme ještě dramatizovat záběrem např. části hlavy spoluhráče, která se nám zjeví v měkké neostrosti, či můžeme záběr výtvarně doplnit jiným výtvarným elementem, třeba detailem výpravy apod.

Druhý způsob portréту je zastavený, naaranžovaný. Má také svoje velká úskalí. Aby to nebyl opravdu jen portrét „od Langhansa“, je nutno mít předem ujasněnou myšlenku a obsah: nefotografuji slečnu Komárkovou, ale je to nyní Gruša z Kavkazského kruhu, nebo starosta ze hry Drak je drak, nebo třeba konferenciér — ale musí to být především Gruša, starosta nebo konferenciér! Musíme vycházet z týchž představ jako režisér a určit sami herci, který asi okamžik z jeho role si představujeme (tak jako jsem v posledním čísle mluvil o snímku Jindřicha ze hry Konec masopustu). A pak musíme herce dále vést a jeho výraz provokovat, abychom z jeho představy stvořili základ dobrého snímku. Fungujeme nyní zároveň jako fotograf a režisér.

Jako příklad nahráného portréту máme na zadní straně záběr nár. umělce Z. Štěpánka jako krále Leara. Portrét ve velmi jednoduchém osvětlení působí jen silou výrazu očí šilného krále. Na č. 2 je nár.

umělec Zd. Otava jako Laminger z opery Psohlavci. Ostré světlo a ostré stínující rysy obličeje, prudký pohled očí zdůrazňuje dramatické postavy. Č. 3 je portrét B. Karena jako kardinála ze hry Jan Hus, kde jsem se pokusil umístěním hlavy, pohybem očí a osvětlením (mimo zadní svět-

KAPITOLY
O DIVADELNÍ
FOTOGRAFII
4.

O DIVADELNÍM PORTRÉTU,
ČÁST 2.

lo) připomenout gotické podobizny své doby. Měkce nasvícený portrét č. 5 — Jitka Frantová z divadla Rokoko v jedné z polských povídek.

Herecké portréty se vyznačují ostřejší bezprostředností, často světelnou zkratkou, působivost je zato mnohdy silnější. Na čísle 6 W. Matuska, umocněný širokou střechou kovbojského klobouku, č. 4 Möbius, dramatický snímek bez pohledu ke kameře, odpíchnutý v prostoru zadním rozostřeným oknem. Na posledních snímcích konečně Miloš Nedbal v jednom z monologů z inscenace Hrdinové okamžiku a Marie Tomášová z Racka v nekomplikovaném osvětlení — důvěřivý a čistý divčí pohled.

Každý záběr je celkem jiného charakteru, nechci vám je předkládat jako vzorové snímky, ale jako ukázky, kolik možností lze na několika málo obrazech využít při snímání portrétu herce.

Dr. JAR. SVOBODA

amatérská
scéna

ročník I (Ochotnické divadlo, ročník X), číslo 4, duben 1964

Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Fíček, Pavel Hora, Dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, Dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Vladimír Semrád, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Josef Šrámek, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Walleitzký — Grafická úprava: Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; tel. 221054 — Tiskne Knihotisk, národní podnik, provozovna 2, Praha 2, Slezská ulice 13 — Rozšiřuje Poštovní novínová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem února 1964.

F-09*4188

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1964

ŠUMPERSKÉ
DIVADÉLKO 99

Stagnaci dramatických kroužků vidím také v tom, že mládež nechce hrát jenom Hadriány a Roháče, ale tihle zcela přirozeně k malým formám moderního divadla, odpovídajícího soudobému životnímu tempu. V Šumperku vzniklo Divadélko 99 většinou z žáků průmyslovky a děvčat ze zdravotnické školy. Představilo se pořadem nazvaným Text-appeal, v němž se střídala dříve, přednes moderní poezie a kabaretní výstupy na texty režiséra Zd. Nováka v hudebním aranžmá R. Rottera. Program byl nadšen přijat zvláště mladými diváky, protože nic podobného nenacházejí ani u místních ochotníků, ani u profesionálů nebo souborů, hostujících v Šumperku. Myslím si, že mnozí z vystupujících mají nesporné nadání, smysl pro děz, zalíbení a pochopení pro moderní poezii. Jsou při své trochu přepjaté

touze po originalitě, výstřednosti, furiantství a legraci na hony vzdáleni nějakému chuligánství. Volba jejich výrazových prostředků je ovšem poplatná pražským vzorům, ale není to bezmyšlenková kopie. Jejich program je angažovaný, kritický, satirický. Sympatické je, že se nepouštějí do kritiky průmyslu nebo zemědělství, jejichž problémy neznají. Z úst šestnáctiletých by taková kritika nutně zněla velkodušně. Ale ve škole, v jejich mládežnické organizaci, v poměru k rodičům a učitelům i v jejich vlastním chování je toho dost, čemu lze a je třeba nastavovat kritické zrcadlo. Do slibného nástupu je jim třeba přát, aby si uvědomili nebezpečí diletantismu, nedostatku průpravy. Při trvalé nízké technické úrovni hudebních a recitačních výkonů by ani sebelepší záměry nepomohly.

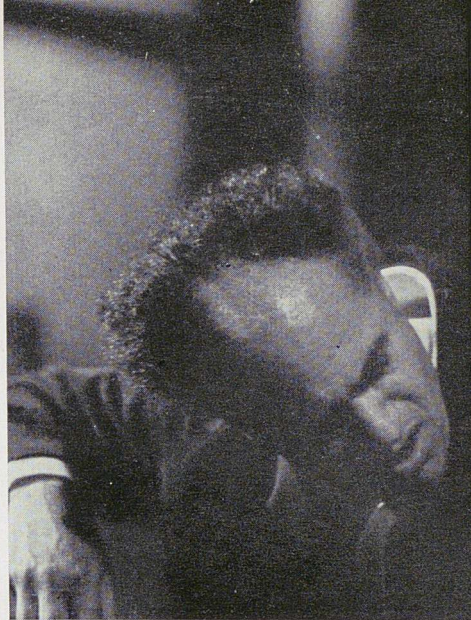
P. L.



2



3



4

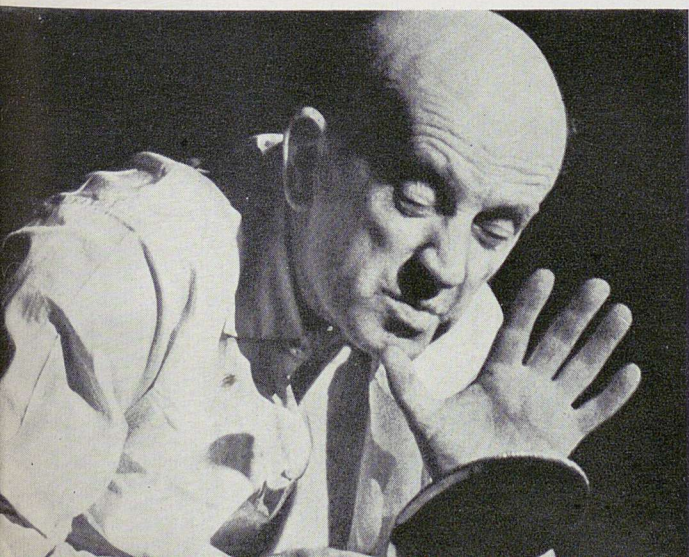


5



6

7



8



