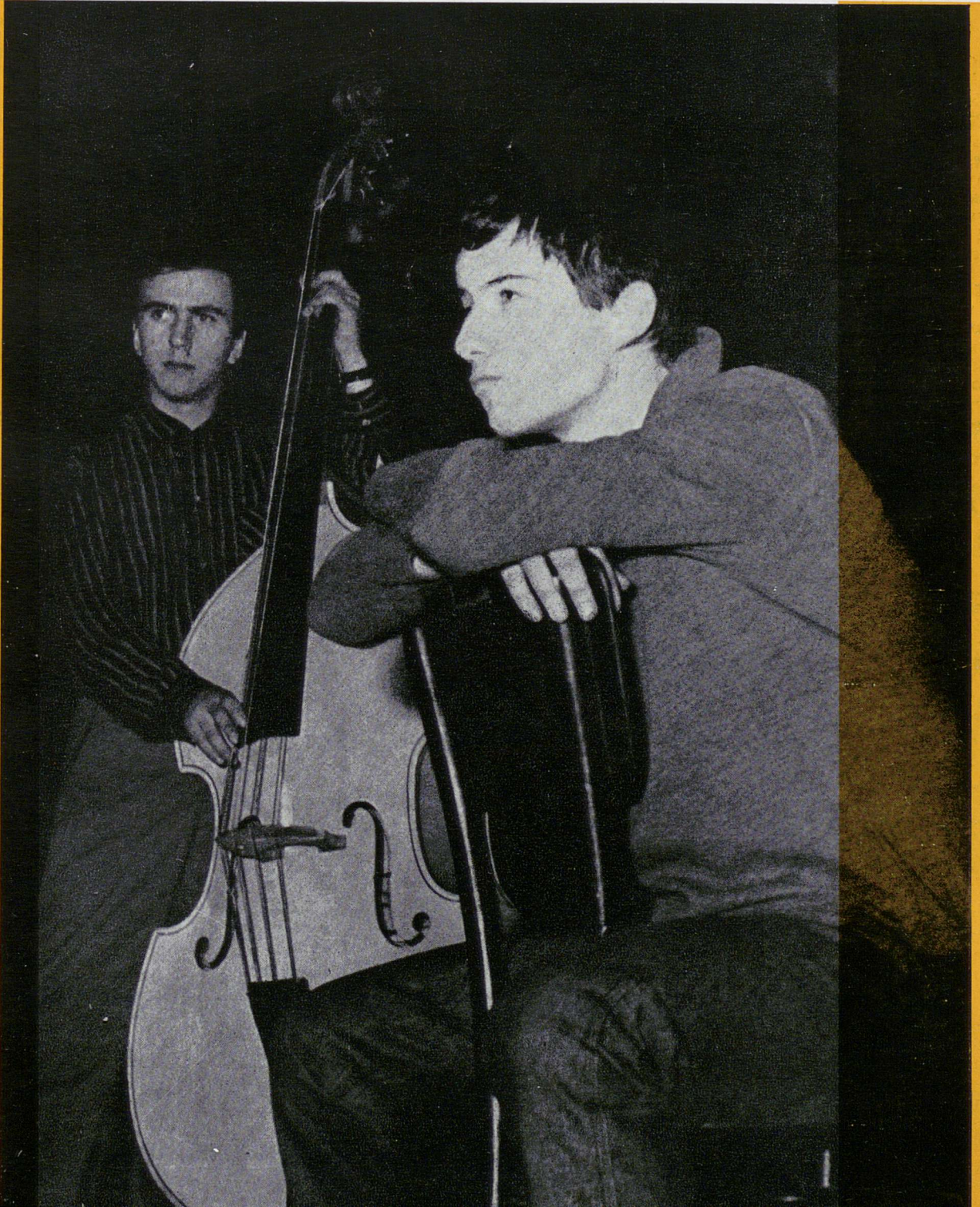


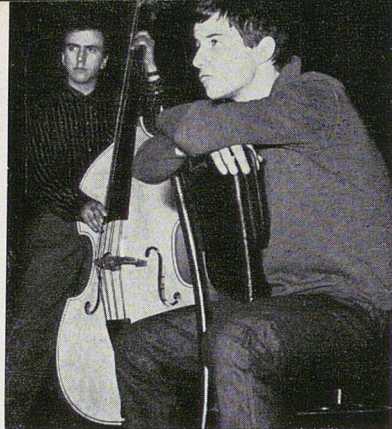
# amaterská scéna

ČÍSLO 3  
BŘEZEN 1964

OCHOTNICKÉ DIVADLO  
ROČNÍK X

AMATÉRSKÁ SCÉNA  
ROČNÍK I





Na titulním snímku J. Pražáka záběr z programu pražského souboru Inkle-mo JAK JSEM HLEDAL PRAVDU.

# amatérská scéna

ČÍSLO 3 / 1964

„Globálně: snad pro začátek by se pro divadlo měl vymyslet jiný název, protože divadlo již není od slova dívati se, jak se stále ještě tak často říká — to jsou cirkusy, revue, špatné muzikaly. Divadlo je (či bude): správně mluvit, cítit, myslit a vyslovovat názor. Je-li třeba, i s poezií nebo absurditou. Avšak ouha! Podaří se (někdy i s vnějším úspěchem) myšlenkový základ — názor třeba Shakespeara, Čapka, ba i Haška vyslovit banálně či komunálně. Pak už ovšem jde jen o to umět rozpoznat!

JOSEF CHVALINA v článku TEIRESIAS A HLAVNĚ NĚCO JINÉHO.

\*

Co to je muzikal?

Kudy vede cesta od operety k muzikalu?

Americký originál a jeho historie. Oklahoma — Pal Joey — Street Scene — Pajama Game — How to succeŝe in Bussiness — Lost in the Stars

My Fair Lady  
WEST SIDE STORY

USA — Evropa — my

Čtěte článek M. Marklové MUZIKAL A JEHO EVROPŠTÍ PŘÍBUZNÍ na str. 22.

\*

...*Ke krocha poezie...*...

O prvních sbírkách Vladimíra Holana, o jeho cestě k mistrovství, o vyvrcholení jedné jeho tvůrčí etapy a přípravě na novou cestu píše Vladimír Justl v pravidelné rubrice pod názvem Atonální harmonie I (Holánův pravidelný verš).

\*

V dnešním čísle časopisu se dočtete zvláště o těchto hráčích:

R. Thomas, Osm žen  
K. Waterhouse a W. Hall, Billy Ihář  
M. Uhde, Král — Vávra



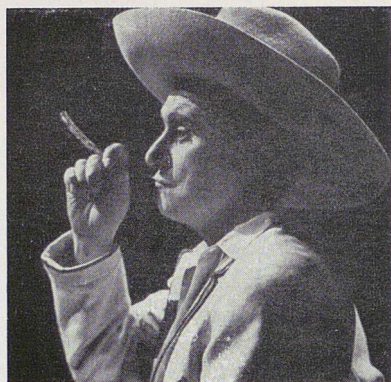
Na str. 19 se Raději bez názvu HLEDÁ — což je povídání kolem jednoho malého divadla, jak je pro Amatérskou scénu zorganizoval J. Černý s P. Veselým a L. Nekudou — autory, hudebníky a protagónními herci ostravského Divadélka Pod okapem.

\*

IVAN VYSKOČIL hovoří v dnešním čísle o textappealech vůbec a my zase o jeho novém textappealovém pořadu Poslední den, který uvádí se svými přáteli a s SH kvintetem v pražské Redutě.

\*

V dnešním čísle Amatérské scény najdete dále kritiky, zprávy, reportáže a další soutěžní otázky naší čtenářské soutěže. — Tento snímek je z divadelního lepopela J. Bilého a P. Boška Teta v divadle v provedení brněnského divadélka Monokl.



Ochotníci kritizují nedostatky v amatérském divadelnictví a hledají cesty jeho další společensky platné existence. Čtete v člancích M. Juráka NEKONVENČNÍ ÚVAHY, V. Vávry O DIVADLE NA VESNICI a Z LETOPISŮ BLÁHOVÝCH na str. 2, 10 a 11.

\*

Náš dnešní pohled na amatérské divadlo ve světě patří oběma německým státům, vlastně jejich odborným časopisům Der Funke (NDR) a Der Volksbühnenpieler (NSR).

\*



# CO HRAJÍ NAŠE SOUBORY

Divadelný ochotnícky súbor NAPRED ZK Vagónka Tatra v Poprade uvedl v lednu pásmo poezie mladých sovětských autorů, 28. února Čapkovu Matku, na březnu chystá Vladislavovu Pohádku z kufru, na duben Gawlikův Portrét. • JZK v Ústí nad Orlicí připravuje na červen Shakespearův Večer tříkrálový. • Studio mladých rakovnického souboru Tyl uvedlo Docela nejmenší pásmo dětských veršů. • Po sedmnácti reprízách Tetauerovy hry Život není sen studuje dramatický odbor při JKP v Jičíně Shakespearovo Zkrocení zlé ženy • Soubor VYSOČINA ZK Kablo ve Velkém Meziříčí připravuje po Goldonih komedii Benátská vdovička Radokovu pohádkovou hru Podivuhodné příhody pana Pimpána. Estrádní skupina souboru chystá nový program pro předvolební agitaci. • Žďárské divadlo ZK Žďas ve Žďáře nad Sázavou reprizuje v březnu v okresním městě i na zájezdech Skálovu-Fuxovu-Pantůčkovu komedii Drak je drak. • ZK Sázavan ve Zruči nad Sázavou uvádí 4. a 11. března hru N. R. Nashe Děvčata z Brook Valley. • Divadlo PRO 116 při MěV ČSM v Českém Brodě reprizuje večer starých trampských a kovbojských písní pod názvem Osado... • Nové divadlo v Mělníce uvede 11. dubna Fuxova Hamleta IV. • Dramatický kroužek ČSM na SVVŠ v Ledči nad Sázavou, který pracuje už patnáct let, uvede letos Lichého Fripiri a Nashova Děvčata z Brook Valley. • Drak je drak se hraje také v Rožnově pod Radhoštěm.



Soubor X 64 Brno: I. Kundera, Historie Velikého Okresního Kýžala. Foto Stránský

Poučné — Zabuč: Ne!  
Kýžal — žížal  
Owej — jdou vej-  
(-ce na odbyť?)  
Odolen — len (což značí slovensky: pouze)  
Popocatepetl — spletl  
pukl — mukl  
kultu — kolik nul tu?  
Slyšte slavíka! — Krásně kувíká.  
dogma — mnoho dog má  
Ó Lucifere! — Ten si to... hasí!  
kletba — To bylo let, ba!  
br — kábr! — Zábr-dovice —  
Kdo více?

První a druhé číslo letošního ročníku REPERTOÁRU MALÉ SCÉNY otiskuje Ludvíka Kundera HISTORII VELIKÉHO OKRESNÍHO KÝŽALA s písněmi, dokumentárními přílohami, prostocviky a návodem k použití. Přetiskujeme ukázkou z Dokumentárních příloh, nazvanou Z nevyčerpaného zásobníku rýmů k danému tématu.

## 15 km rozhovorem

Poslední tři skoky a mizím v autobusu. Málem jsem to nestihla. Dopadla jsem na sedadlo a pozvolna se mé dýchání stalo pravidelným.

— Aby ses nepřerazila! Odkud tak letiš? Mělas rande? slyším souseda, kterého jsem si v té přistávací rychlosti ani nevyšimla. Byl to jeden ze starších členů našeho souboru.

— Kdepak rande. Letím ze ZOKu.

— Co to zase je, proboha, dneska je to samá zkratka, a nakonec se ani mezi sebou nedomluvíme.

— No, to je základní osvětový kurs o divadle; přeče vši, že jste mi to na výborovce schvalovali, abych tam chodila, ne?

Jo, to si pamatuju a hlavně si vzpomínám, že se mi to zrovna nějak nezдалo. Já si myslím, že takové školení je nanic.

— Náhodou je to moc prima, abys věděl. Scházíme se každých 14 dnů a představ si, že opravdu všichni. A přesně! Začínalo nás 40 a je nás i teď na konci stejně tolik. Kdyby se tam mluvilo naplano, tak tam lidi chodit nebudou. Vždycky v sobotu odpoledne a v neděli dopoledne jsou přednášky o divadle a v sobotu večer jdeme na

představení některého ochotnického souboru na okrese.

— Prosim tě, nepovídej mně, že to ti něco dá. Já dělám do divadla 20 let, nikdy jsem se nikde neškolil a taky to jde.

Trošku škodolibě si v duchu říkám — Ale jak! —, ale povinná úcta ke starším mi nedovoluje tuto škodolibost prohlásit nahlas.

— Moc by ses divil, ale já tam chodím ráda. Když jsem režírovala naše mladé, vážně jsem zkusila uplatnit něco z toho, co jsem na školení slyšela. A vidíš: že dbáme na kulturu řeči a pohybu, o které jsme nevěděli předtím nic, jsi sám na posledním představení pochválil. Řekl jsi to sice jinak, ale je to totéž. A potom, nikdy jsem neměla nejmenší tušení, co se všechno u nás na okrese děje. A teď se znám s lidmi ze všech souborů na okrese a mohla jsem se dovědět, jak to dělají u nich.

— Možná, že máš pravdu, ale přeče jen si myslím, že je to spousta ztraceného času pro nic za nic. Každých 14 dnů sobota a neděle! To si můžeš přečíst v nějaké knížce o divadle a dovíš se to také.

— To je sice pravda, ale nikdy nemohu s autorem knihy diskutovat a ptát se ho na věci, které mne při čtení napadnou. A kde jinde bych se dověděla já i ostatní, kterou knihu si máme vybrat? Kde jinde bych se dověděla základní věci o historii divadla vůbec, o historii divadla našeho, o začátcích kabaretů a o tom, kde se dočtu o všech těchto věcech víc? Kde jinde bych se mohla líp pohádat o svůj názor než v takovém kamarádském kolektivu? Ono povídat si s lidmi, kteří mají divadlo rádi jako práci, kterou dělají po všem, co mají v zaměštnání a v životě, kteří tím žijí a chtějí něco v ochotnickém divadle udělat, ti dá taky moc. A to nadšení, se kterým někteří dělají divadlo v hrozně svízelných podmínkách, ti taky pomůže.

Úplně jsem se rozohnila při představě, jak si může někdo myslet, že to, co jsme v kursu slyšeli, viděli a co jsme si odnesli, je nanic.

Můj soused se rozpačitě zavrtěl a patrně s úlevou si všiml, že už je vlastně doma.

— No prostě, vy mladí musíte mít vždycky pravdu. Tak ahoj, já vystupuji.

Říkám ahoj a přemýšlím o něm. Byla to jen pohodlnost, která jej k tomu vedla, nebo... co?

Z. WALLETZKÁ



Soubor ZK ROH Chem. závodů J. Dimitrova z Bratislavy: Igor Rusnak, Krok do tmy. Na snímku J. Štastného K. Jurík v roli Milana

## NEKONVENČNÍ ÚVAHY

S rostoucí nespokojeností se současným stavem ochotnických scén se množí i úvahy a polemiky, jak jejich kvalitu zvýšit, aby se staly platným společenským přínosem. Je velmi zajímavé sledovat vývoj těchto komentářů a názorů, od někdejšího nabubřelého a v jádře neupřímného hlásání, že profesionálové a ochotníci jdou ruku v ruce za socialistickým uměleckým mistrovstvím, až po daleko skromnější a objektivně přijatelnější současné závěry, že umělecké dílo při amatérské práci vzniká pouze ojediněle a není výslednou podmínkou tvůrčího procesu. Všichni se však shodují v základní nutnosti kvalitativního zvýšení produkční úrovně jako jediného předpokladu udržení ochotnického divadla. Proto se provádí řada akcí od aktivů, seminářů, školení až k pokusným, vývojovým, studijním a snad ještě jiným scénám. Akce dobré a promyšlené i nepřipravené a nezajištěné. Akce, v nichž vedle fundovaných lektorů řekli mnoho zbytečného a někdy i škodlivého lidé, jimž je problematika ochotnické práce na míle vzdálená. Omíláme heslo nutnosti zvýšení umělecké úrovně a zapomínáme, že úbytek představení má celou řadu složitých příčin.

Ochotnické divadlo se opravdu hraje daleko méně než dříve. Dokazují to statistické výkazy DILIA i záznamy okresů. Pokles proti roku 1958—59 činí někde 30 %, někde však je i dvojnásobný. A skutečná příčina? Hovořil jsem o ní se zástupci těch, kdož tvoří nejpodstatnější a nejpočetnější část našeho ochotnictva — se zástupci vesnických souborů a souborů venkovských měst v Jihomoravském kraji. Nebudu uvádět jejich jména — ani na nich nezáleží. Důležité je, že jejich problémy a názory jsou v podstatě totožné s desítkami dalších souborů, které jsem měl možnost poznat.

Otázka byla ve všech případech stejná: proč se dnes hraje divadlo u vás velmi málo, nebo vůbec ne, ačkoliv ještě před několika lety jste byli jedněmi z nejagilnějších? — A pět odpovědí podle magnetofonového záznamu:

„Tož já jsem z vesnice. U nás dřív bývala obec čistě zemědělská. Spojení se světem nebylo, na dráhu máme patnáct kilometrů. Divadlo se hrálo tak od listopadu do dubna. Dvě až tři hry. Dnes k nám jezdí autobusy a řada, zvláště mladých, odjíždí denně do města do fabriky. Pane, teď je úplně vyloučeno u nás něco podniknout. Život se úplně rozdělil. Polovička jich jezdí na ráno a zbytek na odpoledne. U nás dřív nevzkročila ráno do hospody noha. To bylo skoro jako hanba a kdo měl taky čas. No, a teď je tam od devíti do dvanácti těch mladejch plno. Pak jdou na oběd a o půl jedné jim jede autobus. Je to těžký, ale co s tím chcete dělat? A ti domácí se snaží být po nich a do toho města chtějí utíjet taky. Doma je jim všechno k smíchu. Pořádně je dohromady nedostanete a pak dělejte divadlo. Co, jestli to bylo dost umělecký? No, jako v Národním sme nehráli nikdy, ale našim se to líbilo a určitě by přišli zas.“

„Soudruhu, to je těžká věc. Dnes se možná dá ochotnické divadlo hrát ještě tak někde na vesnici, ale v takovém menším okresním městě, jako u nás — to je prostě nemožné. Podívejte se já... , no však mě znáte, já osobně bych rád hrál, až bych brečel. Ale nejde to, z rodinných důvodů. Víte, kluk bude letos maturovat na dvanáctiletce a holka chce jít na průmyslovku. Tak musím být veřejně zapojený, samozřejmě, aby se to uznávalo. A ochotnické divadlo na to nestačí. Já vím, soudruhu, už se o tom psalo a kdesi cosi. Jenomže, je to práce v masové organizaci? Vykazuje ji někde národní výbor? Já už to zkusil sám na sobě.“

Byl jsem v okresním poradním sboru a uvedl jsem to jako funkci. Kroutili nad tím hlavou, co to vlastně je za organizaci. Teď jsem v komisi místního hospodářství a jednatelem tělovýchovné jednoty. To je uznávaný. — Ale jo, lidi by na divadlo přišli. Ptají se, kdy to zase spustíme. No, jen co to bude možný, tak za rok, za dva.“

„My sme se rozešli už před půl rokem. Kvůli penězům. V padesátém roce postavili u nás ze státní subvence nový kulturní dům. Však ho znáte — je nejhezčí v celém okrese. Ještě dnes k nám vodi kdekakou zahraniční delegaci. Na poslední schůzi nás, jako divadelníky, pranýřovali, že nerozvíjíme činnost. Ale ono jim šlo víc o peníze, než o to hraní. Ten kulturňák je tak hezký, že tam tenkrát nepovolili ani kino. Prý to má být jenom pro nůbl společenský podniky, jako třeba divadlo. A my dostali za úkol tam hospodařit. Peněz od MNV jsme dostávali stále míň a dnes už vůbec žádné. Takový barák něco spotřebuje. To ani nemluví o topení. Hrálo se, hrálo, a bylo jedno co a jak, jenom když se vydělalo. Žádná radost z toho nebyla. Dnes jsme z celého spolku zůstali jenom čtyři a funkci nevezmeme ani zaboha.“

„Já vedu divadelní kroužek v Sokole. Zajímá mne to a už jsem prošel řadou školení. Víte, že některý byly moc dobrý? A tak jsem začal dělat divadlo podle toho, co jsem se naučil. Zkoušel jsem nejméně tři měsíce, někdy šestkrát týdně. Chtěl jsem, aby to bylo pořádně. Dopadl jsem špatně. Výbor prohlásil, že tak si naši práci nepředstavuje. Je u nás ještě jeden, »starý a osvědčený« režisér. Udělá představení za tři neděle. Z toho prý si mám vzít příklad. Teď má jednota velká vydání. Košíkáři hrají krajský přebor a jezdí na zápsy po celém kraji. Stejně tak volejbalisté. Jsou s tím značná

vydání a příjem skoro žádný. Tož to má zaplatit divadlo. MNV je stejného názoru. Úspěchy jsme měli na divadle docela pěkné i návštěvy, ale mám se stále dohadovat . . .“

„Jo divadlo? Člověče s tím mně dej teď pokoj. Já dělám tajemníka národního výboru. Že to mám tedy podporovat? Hochu drahý, a co mám dělat napřed? Cukrovka, dodávky, zabíjačky, místní komunál, výzdoby na slavnosti, hlášení na okres, postrkovat všechny komise. Kamaráde, já mám divadlo od rána do večera. Kdo chce, ať hraje, ale já jim to shánět nebudu. Stejně ti řeknu, že na to teď nikdo nemá čas. A z osvětového domu u nás už nikdo nebyl nejmíň půl roku. Tak co chceš.“

\* \* \*

Těžko dělat závěry. Možná, že při dalším šetření by se našly i příklady zcela opačné. Rozhodně však poznáváme, že otázka existence dnešního amatérského divadla a jeho soustavného provozování ani zdaleka není výlučnou otázkou jeho umělecké potence. Spíš bych řekl, že mnohem víc se zde projevují současné společenské podmínky a prudký, vyčerpávající rytmus dnešní doby s náročností a zatížeností občanů nejenom v zaměstnání, ale i v době mimopracovní.

Decentralizace státní moci a správy na místní národní výbory předpokládá stále širší účast občanů v komisích a aktivech. Ve venkovských obcích té-

měř ne najdete schopného občana, který by taktó nebyl začleněn. Úkolů je stále víc. Plnění je sledováno, kontrolováno, podávají se hlášení nadřízeným orgánům. Práce národních výborů je základem politického i hospodářského života. Co za této situace s ochotnickým divadlem? Má být chápáno jako žádoucí a závazná společenská činnost, když vedoucím politickým činitelům v obci odlákává schopné spolupracovníky? A třeba právě v okamžiku, kdy nemohou rozhýbat komisi pro veřejný pořádek a sbor pro občanské záležitosti?

Ještě problematičtější jsou dnes okresní poradní sbory. Podle statutu jsou (pouze!) poradními orgány metodiků osvětových domů. Rozsah jejich práce a kompetence jsou určovány pracovní náplní metodiků. Tato místa dnes většinou zastávají mladé ženy. Nepochybují o tom, že mají nejlepší snahu. Zkušenosti však ukazují, že jejich kulturní a společenské uplatnění — míním tím uznání a respektování jejich práce — je vcelku minimální. Všichni víme, jak často jsou pověřovány zcela jinými pracovními úkoly, většinou z oblasti agitace a propagace, a mnohdy právě podle těchto výsledků jsou hodnoceny a oceňovány. To všechno se prolíná i v činnosti OPS, v jejich vztazích k ředitelům osvětových domů, k inspektorům pro kulturu apod. Nejsou orgány zastupitelskými, ale pouze poradním kolektivem pracovníka, jehož pravomoc a možnosti

jsou malé. I sebelepší usnesení poradního sboru může ředitel osvětového domu nebo inspektor zrušit, aniž by byl povinen svůj postup členům aktivu vysvětlovat. Jeho zásah je pouze usměrněním práce metodika. Je možno mít řadu námitek, že tento výklad je nesprávný a jednostranný. Praxe však přesvědčuje o jeho oprávněnosti. To jsou také pravé příčiny, proč činnost poradních sborů stagnuje a jejich úroveň je často velmi nízká, proč pracují stále méně a proč celá řada nejspokojnějších lidí do nich přestala docházet.

Otázka organizační formy divadelních amatérů byla v minulosti již několikrát diskutována. Domnívám se, že společenský vývoj nás přesto nutí k novému vážnému zamyšlení. Dosaďovaná organizační struktura se prokazatelně stále víc stává brzdou dalšího vývoje.

Závěrem ještě poznámka: nemohu se zbavit dojmu, že při hodnocení výsledků ochotnické práce poslední doby jsme zaměnili příčiny s následky. Nejprve by bylo třeba v plném rozsahu a odpovědně vyšetřit, proč počet ochotnických představení v poslední době rapidně klesá a jak za tohoto stavu účinně pomáhat, aby zájem o amatérskou divadelní tvorbu, jehož je stále u nás dost, se mohl proměnit v představení. Nepochybují, že potom i otázka umělecké kvality a společenské účinnosti vyvstane ve zcela jiných souvislostech.

Dr. MILOSLAV JURÁK

## Těším se na pátek

V Klubu pracujících v Milevsku už několik let pracuje dětský divadelní kroužek. Říkají mu dětský, i když v něm účinkuje např. také mladý konstruktér ze Vzduchotechnických závodů, studenti střední všeobecně vzdělávací školy, žák lesnického učiliště. Kroužek v posledních letech uvedl pestrou paletu pohádek i her ze současnosti. Již několikrát se umístil v okrese na prvním místě v divadelní části STM. Letos studuje pod vedením tří režisérů hry Fripiri, Koblížek ve vesmíru a Moudrá paní ševcová. Všechny hry přihlásil do letošního ročníku STMP.

Mohu vás pozvat na schůzku divadelního souboru Klubu pracujících v Milevsku? Říkám zcela záměrně na schůzku, nikoliv na zkoušku. Protože tady nevidíte pobíhat nervózního režiséra, nevidíte děti, které na jevišti ustrašeně a disciplinovaně udělají pět kroků doleva, pak odříkají svojí větu a zůstanou stát, protože si to přeje režisér. Zato tady uslyšíte děti vyprávět si, co viděly v televizi, vykládat anekdoty, recitovat, závodit, kdo déle vydrží křičet „mámo“ na jedno nádechnutí, aniž by se jeho hlas stal křehčivý . . . A když už jsou děti doopravdy na jevišti, dělá režisér všechno pro to, aby vyprovokoval jejich fantazii, event. aby ji zkontroloval (jinak by totiž Saša Lichý druhou půlku Fripiri nepoznal).

Viděl jsem je účinkovat čtyřikrát za sebou v Plecháčkově scéně Estráda v kalamáři. Každé provedení přineslo ve hře něco nového, improvizovaného, ale ani jednou nepřivedlo

„extempore“ druhé herce do rozpaků, správně reagovali v duchu svých postav a logiky scénky.

Většina členů kroužku má ještě jiné zájmy. Kopanou, hudbu, filatelii, ti starší tanec. Až se divíte, že to všechno stačí. Jeden, už starší, ježatý, se mi přiznal: „Víte, kolikrát jsem ze školy šel trénovat kopanou, odtud do klubu na schůzku souboru a učil jsem se ráno od šesti hodin. Divadlo mám hrozně rád . . .“

„A jaké budeš mít vysvědčení?“ ptal jsem se ho. „Bude možná trojka z matiky, ale víte, na tu já doopravdy nejsem . . .“ A já mu věřím, protože jsem se přesvědčil, že vedoucí souboru je v úzkém spojení s učiteli svých

mladých herců a že by se ani trochu nerozmýšlel na čas nepustit do schůzek toho, kdo by si kvůli divadlu zhoršil prospekch.

Šel jsem s dětmi po schůzce domů. Hrály divadlo celou cestu. Tentokrát se umluvily, že budou ráčkovat a zdravily chodce jadrným „Dobrrrrr večerrr!“; vyprávěly si, že Rrenault je prrrima fárrro, říkaly mi provokačně „soudrrruhu Marrrku“. Až potkáte tuhle partu jindy, zjistíte, že mají všichni ohromnou rýbu, že letošní ziba je pitobá. Zjistíte, že ten starší, ježatý není Zdeněk, ale Miky, že Pepíček Fuků není Pepíček, ale Číkuli, že maličká Straková je Barborka Sluníčková, prostě jmenují se podle toho, jakou roli hrají. A víte, protože já patřím mezi ně, přiznám se vám, že už se těším na pátek, kdy budeme mít další schůzku.

V. M.



V. Hodoň (ČK Makyta Púchov) v roli exekutora z Gogolovy Ženithy. Foto Rybár



Rakovnický Tyl uvádí Dietlovu komedii Senohrabské grácie. Foto Koubek



# TEIRESIAS

## A HLAVNĚ NĚCO JINÉHO

Také já patřím k hercům, kteří raději hrají než píšou o své práci. Ale octli jsme se (myslím divadlo a herci) v situaci, kdy je třeba mluvit i psát, a bohuďák již dost herců své názory vyslovuje. Souvisí to s problematikou — jak se říká — celého našeho stávajícího (možný by byl i překlep: *stávajícího*) divadelnictví. Jelikož však „jak hrát a přistupovat k postavě“ úzce patří k „kde hrát, s kým a za jakých okolností“, nezlobte se, že vám budu odpovídat nejen na přímou otázku redakce o postavě Teiresia z Hubalkovy hry *Hodina Antigony*, ale že zaberu širěji, ba i trochu životopisně.

Odcházím totiž právě asi po třinácti letech z oficiálního velkého pražského divadla. Dobrovolně. Na vlastní žádost. Ironií snad je, že zrovna v letech tzv. nastávající zralosti, kdy by normální herec ze zapuštěných kořínků vyrůstal v štíhlý či korpulentní strom a měl dávat zralé plody. Já si však uvědomil (pojednou), že třináct let jsem spal v příjemně vytopené místnosti a nechtěl cítit (byť trochu již přiotráven) ucházející uhelný plyn; až najednou jsem se přece jen prudce probudil, rozbil okno a vyskočil na zdravý vzduch, riskuje fraktury, ale zachraňuje život.

Proč?

Oficiální divadla ve velké většině

(nedívá-li se člověk jen uzoučce herecky, když našel již svou určitou jistotu, která vzbuzuje oblibu diváků i spolupracovníků a vede k osobním hereckým vítězstvím); tedy: oficiální divadla se ve velké většině podobají *pohostinstvím*, kde se za účelem akumulace podávají další lihoviny i opilý, a to ještě ke všemu tak neodborně, jako třeba po pivě (byť pilsenském) víno a k vodce griotka. Navíc opilý hospodští (vedoucí) i personál sami pijí nad míru a rovněž alkoholy, které k sobě nepatří, což ani řádný „správný alkoholík“ nedělá, není-li čuně. A když je člověk opilý, nemá většinou co říci, kromě několika fórků, a pak už jen plácá, vytahuje se a lítá ode zdi ke zdi. (Paradoxní je, že toto vás ne napadá ve *Viole*).

Jak se tento průměr vztahuje k Antigoně, k Teiresiovi a divadelní práci? Inu, jednak je Hubalkova *Antigona* také průměrem, a pak:

Musí se přesně vědět, co se chce říci. Dramaturgií, inscenací i herectvím. Ano, i herectvím. Jednou se snad i pozná (to je ovšem skoro pohádka), že herecké umění (je-li to umění) nemůže být jen námezdním pracovníctvím, čekáním komediantů (nebudou-li to komedianti) na to, co jim bude přiděleno, s kým a na čem budou nuceni vzhledem ke své mzdě spolupracovat.

Dle mého názoru např. Hubalkova hra nemá po literární ani dramatické stránce nijaké vynikající kvality, ale lze na jejím mravním a humanistickém příběhu (stojí-li nám mravnost a humanismus opravdu za to) říci mnoho a tak sugestivně, že nic nemůže vyjít rozpačitě. A o to právě šlo Na zábradlí režisérovi, dramaturgům i hercům. Nastal-li by takový přístup (spojený ovšem ještě s uměním) k vytváření divadelních představení, přestanou být divadla pohostinstvími, ať I. či IV. cenové skupiny. Umění se ne daří bez tvůrců fundovaných mravně, humanisticky, bez lidí nadaných (ale i čestných), vzdělaných a samozřejmě ve svém oboru profesionálních. (Berou-li za to peníze.)

Tato moje „velká“ a asi snadno se říkající slova měla by, myslím, přesto stát na úvodních deskách spisů o reorganizaci divadel (aspoň pro svou prostou lapidárností).

Zapovídal jsem se. Chci vám také konkrétně odpovědět na vaše přímé otázky o mé práci na Teiresiovi.

On byl a je totiž napsán skoro úplně jinak. Není charakterem (myslím divadelním) a nemá linii a přesnou stavbu. Drolí se na konferenciéra, komentátora a roli lázeňského lékaře. Jednou Antigonu upřímně lituje a pak z donucení a se „srdcem krvácejícím“ ji odsuzuje a ničí. Chvilu je dobráčkem a pak pouhým vykonavatelem vyšší moci. Takhle hrát roli by také šlo. Nabízela by se „psychologická studie“ a bylo by to dost snadné. Krejča však na to šel zcela jinak a dost jsme se vzájemně přesvědčovali (ovšem mimo pracovní dobu) o tzv. pojetí. Když jsme se dohodli, nemyslím když jsem jeho pojetí pasívně přijal, ale ztotožnil



M. Málková v roli Antigony. Inscenace Divadla Na zábradlí, foto Červený

# NĚMECKÉ ŘÁDKY

Bratrským časopisem Amatérské scény v Německé demokratické republice je *Der Funke* (Jiskra), pětadvacetistránkový čtrnáctidenní, který vydává jako svůj odborný orgán Ústřední dům lidové tvořivosti (Zentralhaus für Kulturarbeit) v Lipsku. Šéfredaktorem časopisu je Hans Maasen. Vypsali jsme pro vás několik zpráv z jeho posledního ročníku.

V ROCE 1962 bylo v NDR 123 dělnických divadel s 3884 účinkujícími. V těchto souborech pracovalo 329 profesionálních umělců — instruktorů. Vedle toho ovšem pracovalo ještě několik set dalších méně úspěšných souborů. Amatérská divadla celkem uvedla 2446 představení, která zhlédlo 673 tisíc diváků.

V NEDELNÍM STUDIU MEININGENSKÉHO DIVADLA studuje 150 ochotníků. Ve třinácti třídách se po tři roky učí ochotničtí režiséři, herci, výtvarníci a maskéři. Ochotníci z celého kraje Suhl se zde scházejí každou druhou neděli. Kolektiv divadla byl za vynikající instruktážní práci odměněn cenou I. třídy na 5. dělnických hrách.

V OKRESNÍM OCHOTNICKÉM DIVADLE V HEILIGENSTADTU měla premiéru Blažkova komedie Příliš štědrý večer. Na základě úspěšného představení byl souboru propůjčen titul Dělnické divadlo. Ve 12. čísle časopisu *Der Funke* je otištěn rozbor představení od Katrin Triebelové, členky představení krajského poradního sboru.

DĚLNICKÉ DIVADLO okresního domu kultury Maxe Dietela v Mišni uve-

dló Stehlíkovou dramaturgií Makarenkova románu Začínáme žít.

HERBERT KLEYE uveřejňuje své poznámky k významné publikaci, která vyšla v nakladatelství Henschelverlag v Berlíně pod názvem Německé dělnické divadlo 1918 až 1933. Dílo napsali a rozsáhlý materiál zpracovali Ludwig Hoffmann a Daniel Hoffmann-Ostwald.

PIONÝRSKÁ ORGANIZACE ERNSTA THÄLMANNA bude propůjčovat nejlepší pionýrským souborům v NDR titul Pionýrské divadlo. Vedení organizace vydalo pokyny o úkolech dětského divadla.

ZÁKLADNÍCH DIVADELNÍCH KURSŮ se v NDR zúčastnilo v r. 1963 1700 členů souborů, z toho asi jedna čtvrtina z kabaretních souborů.

DIVADELNÍ ODDĚLENÍ (Sector Wort und Spiel) lipského Ústředního domu uveřejnilo závěry z konference o lidové tvořivosti pro ochotnické divadlo pod titulem Parádní kusy a průměr.

DER FUNKE PŘETISKL ve zkráceném znění z 5. čísla loňského ročníku našeho časopisu článek Niny Dlouhé Šanson a otiskl článek Ingeborg Steleroové Zajímavé novinky z Prahy o zkušenostech, které autorka získala v divadelním oddělení ÚDLUT.

ZMÝLENÁ NEPLATÍ! Pod titulem „Bulharští studenti získali cenu v Parmě“ otiskuje časopis zprávu, že studenti divadelní fakulty z Bratislavy získali na Mezinárodním festivalu uměleckých vysokých škol v italském městě Parma zlatou medaili za inscenaci Kohoutovy Cesty kolem světa za 80 dní.

Západoněmečtí ochotníci pokrokového „bochumského“ svazu dali svému časopisu »Der Volksbühnenspieler« novou kabát a zároveň se pustili na novou cestu i po obsahové stránce. Opustili přemíru organizačních informací a snaží se řešit problémy náplně práce členských souborů. Annemarie Sternová, jedna z členek redakční rady, se zde například pustila do boje proti tzv. lidovým hrám, které zamožují repertoár západoněmeckých souborů. Odhaluje techniku práce autorů-rutinerů-fabrikantů, kteří po desítky let stejně vyrábějí podbíživé hry a zaplavují jimi knižní trh. Autorka vyzývá členy souborů k přemýšlení, které problémy jsou v dané situaci důležité a jaké hry na ně odpovídají. Soubory by měly apelovat na ty, kdo trpí, aby jako vši v kožiše se drželi na významných místech nacističtí vrazi, např. hrami Erwina Sylvana Korčák a jeho děti, Thomase Harlana Nejsm žádný anděl, Joachima Wichmanna Není čas na svatě, Bertolta Brechta Strach a bída třetí říše, Ericha Kästnera Škola diktátorů, Maxe Frische Andorra aj. Balustu je v činnosti souborů zřejmě stále dost. Proto vyzval režisér Heinz Bastian ze Solingenu k tomu, aby bylo založeno i v západním Německu dělnické divadlo.

I činy už tu jsou. V Dortmundu nastudoval Karel Gajewski Pušky paní Carrarové a připravuje Hanse Pfeiffera Lampionovou slavnost, v Mnichově zase založili kabaret se zajímavým názvem „Mnichovský spolek ochránců satiry“



a mají za sebou už řadu vystoupení. Velký úspěch mají se satirou „Rusové jsou všeho vinni“.

Že se něco významného v bochumském svazu děje, dokazuje i časopisecká diskuse na téma Má lidové umění budoucnost? Odpověď příliš přesvědčivá nebyla. To spíš mladí, kteří se sjeli v září minulého roku v Hamburku, jsou bližší reálnému pohledu na skutečnost ve Svaze, který až příliš prokevel funkcionářskými šedinami. Mladí se najednou hlásí ke slovu nejen na scéně, ale i svými filmovými kamerami, pochopitelně kabaretem a také přípravou vystoupení při velkonočních mírových pochodech. Cítí šilenný rytmus doby, kterou v diskusi charakterizují takto: Médiem naší doby je publicistika, televize a fotbal. Těm devatenáctiletým Manfredům, kteří se hlásí o slovo, se zdá časopis příliš suchý a čtyřadvacetiletý Werner volá po další výměně názorů.

Zdá se, že bochumský svaz vzali útokem mladí. Fanéři jím. Ve jménu pokrokového ochotnického divadla v Německé spolkové republice.

JIRÍ VALENTA

JOSEF CHVALINA

se s ním, a opravdu poznal, že to bude nejen zajímavé, ale také správné, bylo napůl vyhráno. Ano. Teiresias není trpnou, nešťastnou psychologickou figurou, není zhrzeným romantikem, ale nemefistofelským iniciátorem všeho zla (porušování práva, zákonodárnosti) s tím rozdílem a o to horší, že všechno ví (ovšem dnešně, ne anticky, ačkoliv i té antiky tam trochu zůstane), postavou, která nevypráví lidem, ale útočí, pře se s nimi a i ironizuje svou černou duší a tím i černé duše v hledišti. Soudí sebe i hlediště i postavy na jevišti. Ze své pozice, svým vědomím zla. — Bylo vyhráno — resp. byla vyhrána jistota — názor. Pak již jen stát se fanatikem (v dobrém) tohoto pojetí a profesionálně je ztvárnit. Umělecky vyslovit názor a tím upoutat myšlenkově i mravně. Mravně i negací. Řekl jsem též upoutat. Ano, divadlo musí a vždy bude muset upoutat (nechtěl bych přemudrovat mudrce), ovšem dnes již na vyšší úrovni.

Globálně: snad pro začátek by se pro divadlo měl vymyslet jiný název, protože divadlo již není od slova divati se, jak se stále ještě tak často říká (to jsou cirkusy, revue, špatné muzikaly). Divadlo je (či bude): správně mluvit, cítit, myslet a znovu opakovat — vyslovovat názor. Je-li třeba i s poezií nebo absurditou. Avšak ouha! Podaří se (někdy i s vnějším úspěchem) myšlenkový základ — názor třeba Shakespeara, Čapka, ba i Haška vyslovit banálně či komunálně. Pak už ovšem jde jen o to umět rozpoznat!

Když to tak čtu po sobě, přece jen se čtenářům omlouvám za průměr divadlo — hospoda. Snažme se, abych opravdu neměl aspoň v budoucnu v tomto bodě ani stín pravdy.

• V HAMBURKU se konal týden her mládeže. Pořadatelé si postesklí v časopise *Blätter der kleinen Bühne* na malou návštěvnost. Představení vidělo průměrně asi 150 diváků. Nejzajímavější inscenací předvedl soubor Mladá scéna z Hamburku. Hrál hru Alberta Camuse *Spravedliví*. Soubor zkoušel hru dvakrát týdně celý rok. Autor informace klade otázku: „Je 100 zkoušek na jednu hru pro sedm mladých lidí smyslem mládežnického divadla?“ Hamburské mládežnické soubory dále uvedly hry Jeana Tardieu, Friedricha Felda, Tennessee Williame, Friedricha Dürrenmatta, Herberta Kowalského, Güntera Franke, Antona Pavloviče Čechova a Maxe Frische.

• Členové ústředního poradního sboru pro divadlo, který je poradenským aktívem divadelního oddělení Ústředního domu lidové umělecké tvořivosti, se těší na odpověď ministerstva. Na podzim minulého roku totiž vypracovali zprávu o stavu našeho amatérského divadelnictví s konkrétními návrhy na významná opatření v celé této oblasti.

• V Ústí nad Labem se sešli členové krajského poradního sboru se zástupci Východočeského kraje, aby projednali podmínky společné přehlídky obou krajů pro výběr představení na 34. Jiráskův Hronov. Na dobře vedené schůzi prokázala diskuse zástupců všech okresů, že práci brzdí malý zájem soutěžních komisí STMP, podceňování práce ochotnických organizátorů a ochotnického divadla vůbec. Je odpovědné, když pracovník krajského výboru společenské organizace prohlásí, že ochotnické divadlo nemusí být? A když metodička v osvětovém domě dostane na starost deset oborů LUT?

začala v minulém čísle našeho časopisu, kde jste našli její podmínky, seznam cen, které můžete vyhrát, a první tři soutěžní úkoly; dnes pokračujeme trojicí dalších úloh.

4

# divadlo

## proměny

Otiskujeme značky dvou výrazných edic divadelní literatury, vydávané v nakladatelství Orbis. Jestliže je znáte a sledujete, nebude pro vás obtížné:

1. odpovědět na otázku, které edice jsou takto označeny a jaký druh divadelní literatury v nich vychází (1 bod),
2. uvést alespoň tři tituly, které vyšly v edici Divadlo (1 bod),
3. uvést alespoň tři tituly, které vyšly v edici Proměny (1 bod).

5

Tento soutěžní úkol bude jistě snadnou záležitostí především pro muzikanty, ale nepochybujeme o tom, že také nehudebníci — i ti, kteří dosud nepřišli na kloub tajemství různých těch puntíků a čáreček na pěti vodorovných linkách — si s ním budou vědět rady, jakmile jim někdo zapíše úryvek této melodie:



• V Ústí n. Orlicí připravili na březen seminář o práci mládežnických souborů. Program zajistili členové OPS-d a za celý seminář zodpovídala komise STMP. — Obvod Žamberk vyhlásil soutěž aktivity pro vesnické soubory. Pro ně bude vycházet 4X do roka divadelní zpravodaj.

• Mít na okrese 85 obcí a 97 divadelních souborů není jistě malá práce pro poradní sbor i pro metodičku Osvětového domu v Uherském Hradišti. Zvláště

Máte nám napsat:

1. ze které písničky je tento úryvek (1 bod),
2. z kterého divadla — případně z které hry — tuto písničku známe (1 bod),
3. a) kdo je autorem melodie (1/2 bodu),  
b) kdo je autorem textu, který k této melodii patří (1/2 bodu).

6

Posledním z dnešní série úkolů vás chceme vyzvat ke spolupráci na našem časopise. Soutěžní podmínku splňte, jestliže nám zašlete alespoň jeden

### PŘÍSPĚVEK VHODNÝ K OTIŠTĚNÍ V AMATÉRSKÉ SCĚNĚ,

a to jakéhokoli druhu: třeba jen několikrátřádkovou zprávu anebo fotografii (u fotografií z představení nezapomeňte uvést název hry a souboru, jméno autora, případně představitelů jednotlivých postav). Za spínění tohoto úkolu vám připíšeme 3 body; zvláště zdařilé práce odměníme navíc premií.

Poznámka:

Při vyhlášení soutěže jsme požadovali, abyste nám vypracování prvních tří úkolů zaslali do konce února. Aby se však soutěže mohli zúčastnit také noví předplatitelé časopisu, jejichž přihlášky nám mezitím došly, opravujeme tuto podmínku a upozorňujeme vás, že nám můžete řešení únorových úkolů poslat až do konce března, současně s řešením úkolů z tohoto čísla.

když 60 z těchto souborů hraje nebo navazuje v současné době hru. A z toho plná polovina jsou hry pro děti a mládež. Osvětový dům v Uherském Hradišti, pracoviště v Uherském Brodě, má k dispozici 4300 divadelních textů (mimo materiály pro malé jevištní formy).

• Ani Tepličtí nezůstávají pozadu a péčí Osvětového domu připravili dvoudenní seminář v Mostě ke čtyřem lekcím JSV. Zvláště zajímavá byla přednáška o he-

V naplněném sálku Radiopaláce uvedli členové souboru Inklema z Prahy svůj nový pořad Jak jsem hledal pravdu. Učňové a učnice z Inklema jsou naši starí známí z ústecké ústřední přehlídky i z hronovského semináře o mládeži. Nové pásmo, které vyšlo především z pera jejich vychovatele a ve-

## INKLEMO

### HLEDÁ PRAVDU

doucího souboru Václava Bártu, je nápaditě sestavený sled úvah, mikropovídek, scének a svěžích písniček o problematice mladých. Interpreti hrají sebe a o sobě. Snad proto hrají s nevidaným elánem a chutí, což je největší devíza Inklemačků, Bártova literární předloha, stejně jako písničky, je chytrá a nic nepředstírající. Pořad jak jsem hledal pravdu je zřetelně autorsky zralejší předchozího pásma Falešný kytky. Zdá se, že se autorovi podařilo najít vlastní osobitý rukopis absolutně vyhovující mentalitě interpretů — šestnáctiletých hochů a děvčat, kteří se na jevišti pohybují v co nejmenší stylizaci. Každý z nich mluví jakoby sám za sebe, otevřeně, bez skrupulí, a hlavně upřímněji než mravokárci, kteří vidí v twistujícím mládežnickém chuligána. — Jestliže se Bárta jako autor našel a prokázal znovu svůj autorský, ale i interpretační talent, pak je mu třeba připomenout důležitější práci jako režisérovi (méně stereotypní aranžmá scének a povídek a hlavně alespoň minimální péči o jevištní řeč).

Na vystoupení Inklema je divákovi příjemně a pohled na mladé lidi je optimistický, aniž bychom si to museli zdůvodňovat dnes tak obvyklými teze- mi, jako že všechna mládež není zkažená a že i pod „širákem“ najdeme spazáka. Mladí z Inklema hledají svoji, ale i naši pravdu, a Václav Bárta je po této cestě dobře vede.

P. Bošek

recké práci soudruha Buchvaldka z Divadla pracujících v Mostě, spojená s návštěvou profesionálního divadla. Potěšitelný byl zájem a bohatá diskuse mladých divadelníků, kteří tvořili většinu posluchačů.

• V lednu uspořádal OD Chrudim třídení seminární školení pro 25 vedoucích divadelních souborů v rámci JSV. Dobře organizovaný seminář v březnu pokračoval dalšími přednáškami.

## OD ROLLANDA K MAJAKOVSKÉMU

Představit obecnstvu Vladimíra Majakovského jako básníka s neobyčejně širokým uměleckým akčním radiem není lehký úkol pro žádné divadlo poezie. Soubor Divadla poezie *Proměna při OLK v Břeclavi* se do tohoto úkolu pustil s vervou a pod vedením B. Kaněry uvedl jako svou třicátou premiéru pásmo *Setkání s Vladimírem Majakovským*.

Dá se říci — s několika menšími výhradami — že toto vystoupení souboru *Proměna* bylo úspěšné. K úspěchu je především záhodno počítat výběr veršů, kde se podařilo ukázat široké rozpětí Majakovského tvorby nečítan-kovitým a dokonce „neantologickým“ způsobem; tak často v minulosti čtenáře od Majakovského spíše odrazovaly než k němu připoutávaly ty večery a výběry, které sledovaly jiné cíle než specifiku umělecké básnické tvorby. Večer hýřil dobrými nápady, někdy (nevystižením proporcí) trochu přehnanými do samoučelnosti. K výhradám, které nemají přehlúšit celkový dobrý dojem večera, by bylo dobře uvést právě různé ty disproporce, které jsou ovšem u amatérského souboru pochopitelné. Je tu málo cítit osobnost účinkujících, kteří nahrazují volnost v interpretaci velikou pílí a pečlivou přípravou; neškodilo by trochu více střídavosti v gestech. Hlavní však je, že soubor Divadla poezie *Proměna* pracuje se zápalem, že od r. 1955, kdy začal s ukázkami, doplňujícími literární přednášky, pořádané OLK, přes literární večery tvorby jednotlivých autorů, dospěl k inscenování poezie, k vlastním dramatizacím. Jednou z prvních byla Rollandova prozaická poéma *Petr a Lucie*.

Na otázku „proč to děláte?“ B. Kaněra odpovídá: „Chceme především sloužit jako prostředníci mezi básníkem a čtenářem. Myšlenka založit soubor vznikla z lásky k poezii, z obdivu

agituje je třeba chápat jako vytyčení dalšího směru práce: její výsledky by měly do jisté míry ukazovat cestu těm, kdo zkoušejí své pero v oblasti agitační tvorby. Z tohoto hlediska přistoupila také k hodnocení porota pro literární a dramatickou část soutěže. [Tvořili ji Pavel Bošek — redaktor nakl. Orbis, Antonín Langer — dramaturg Divadla SKN, Jaroslava Strejčkova — dramaturgyně Čs. rozhlasu, Lubomír Vaculík — redaktor Rudého práva, Ludvík Zahradka — dramaturg Ústředního domu Čs. armády a pracovník MDO E. Armandová, V. Ryšánek a L. Tittelbachová.]

Porota konstatovala velmi malý zájem profesionálních autorů o soutěž, přestože byla propagována v denním i odborném tisku. Je vidět, že nutnost vytrvalého přesvědčování a získávání profesionálních umělců v oblasti lidové umělecké tvořivosti stále trvá. V daleko lépe obeslané kategorii amatérů došlo k nečekanému překvapení. Od celkového průměru se výrazně odlišila úroveň literárních prací Stani-

k její kráse ale hlavně z touhy sdělit to někomu, rozdělit se o toto bohatství. Šlo nám o probuzení zájmu hlavně u mladých lidí, o získání posluchačů, z nichž někteří budou jistě čtenáři. Byla to vlastně jedna z forem práce OLK. Za největší úspěch pokládáme dvě věci: kolektiv a obecnost. Jsme rádi, že náš soubor přestál všechny změny, že existuje a stále pravidelně pracuje. A že si získal své obecnstvo hlavně z mladých lidí.“

Proto se může *Proměna* dívat také s důvěrou do budoucna; má všechny předpoklady růstu. L. Marešová

## NA DOBRÉ HODINCE 6

Mladými lidmi, jejich lepšími i horšími stránkami, se zabývá kabaretní pásmo *Názorná hříčka* ve sborníku *Na dobré hodince 6*, který vyšel v nakladatelství *Mladá fronta*. Toto kabaretní pásmo a vůbec všechny scénky a výstupy ve sborníku mají ukázat, že dnešní mladí lidé nejsou ani tak špatní, jak je vidí leckteří škarohlídi, ale že nejsou ani takoví andělé, kteří mají sem tam malér jenom proto, že na ně špatně působí dospělí. Pásmo má prostě ukázat, že dnešní mladí lidé jsou takoví, jací bývali vždycky — že jsou mezi nimi dobří i špatní chlapi a děvčata. A má to dokázat na materiálech, které jsou dostupné každému, které jsou mnohdy i známé a které dostávají svou jakousi novou tvář dramaturgickým nebo režijním zařazením a ztvárněním. Navíc je to pásmo, které si klade minimální požadavky inscenační, takže je možno je hrát kdekoli: na jevišti i v klubovně, a třeba — až bude zase tepleji — u táborového ohně. Vedle pestrého výběru materiálu — scének, povídek a pantomimických výstupů — přivítají hlavně začínající soubory metodickou stať o kabaretu, která celý sborník *Na dobré hodince 6* uzavírá. —tk—

slava Aulického (technik z oboru vodních staveb): zejména soubor aforismů Nevázané sloky překvapí ideovou vyzrálostí, vysokou společenskou angažovaností i zvládnutím literárních prostředků. Porota použila práva, daného jí propozicemi soutěže a přeřadila tohoto amatérského autora do profesionální části soutěže, kde získal první a třetí cenu. První cena v kategorii amatérů, udělená Věře Košíkové (promovaný pedagog) za práci *Běh života*, je v mnohém charakteristická. Potvrzuje znovu správnost cesty, kterou by se vždycky měla brát amatérská literární tvorba: cesty pokorného přístupu bez namyšleného sahání po formách a žánrech, které nemůže amatér zvládnout. (Autorka zajímavě využila jako literární formy tak prostého útvaru, jakým je dopis.) Dalším kladem bylo čerpání námětu z důvěrně známého prostředí i životní problematiky a snaha vyslovit se k naléhavému společenskému problému. Výsledky soutěže najdete na str. 18.

V. RYŠÁNEK



Učňovský soubor *Inklemo* z Prahy uvedl novou premiéru *Jak jsem hledal pravdu*



## UMĚNÍ AGITUJE

Skončila soutěž „Umění agituje“, kterou vypsali v oblasti literární, dramatické, filmové, hudební, písňové a taneční tvorby Odbor školství a kultury NV hlavního města Prahy jako součást přípravy předvolební kampaně v Praze. (Průběh soutěže zajišťoval Městský dům osvěty.) Hlavním podnětem k vyhlášení soutěže byl stále trvající nedostatek dobrých agitačních textů všeho druhu — bez nich by nebylo možné počítat s širší spoluprací amatérských souborů nejen při přípravě voleb, ale v budoucnu ani při oslavách 20. výročí ČSSR. Výsledek literární části soutěže tento problém jistě nevyřeší beze zbytku — hlavním zdrojem aktuálního agitačního působení souborů musí být i nadále tvůrčí výběr z co nejširšího materiálového okruhu a zejména za aktivní literární a dramaturgické spolupráce talentovaných autorů, pracujících přímo se souborem. Hlavní přínos soutěže *Umění*

# ... Ke krocha poezie...

VLADIMÍR JUSTL

## ATONÁLNÍ HARMONIE I.

(Holanův pravidelný verš)

Tento zvláštní termín — atonální harmonie — napadl Vladimíra Holana roku 1947 za jednoho k podzimu se chýlícího dne, který trávil ve Všeno-rech u Prahy. Roku 1947, kdy měl za sebou práci na Rudoarmějcích, tedy na cyklu básní-kreseb, které jsou pro Holanovu poetiku zvlášť důležité.

První Holanovy sbírky obsáhne zahajovací svazek jeho spisů, nazvaný Jeskyně slov, který vyjde v SNKLU roku 1965; zatím je většina z nich nejlépe dostupná v knize První básně, Borový 1948, výbor z těchto sbírek v antologii Klubu přátel poezie Noční hlídka srdce. Tyto první sbírky jsou z hlediska poetiky ve své převážně většinou tradiční. Jednoduše řečeno: jde většinou o rýmované básně psané v metrickém schématu v naší poezii obvyklém, v tzv. verši sylabotónickém (nepřesně se mu také říká verš přízvukný). Triumf smrti je druhá autorova kniha, vyšla 1930. Je to vlastně oficiální prvotina, neboť Blouznivý vějíř z roku 1926 zapřel jak autor, tak kritika: neprávem — už zde je mnoho z dnešního Holana, ovšemže ve stavu zárodečném. V Triumfu smrti čteme:

A pak se navraceti,  
toť smrt, jež vybízí...  
Rosa lehounce letí  
a zvoní rybzy

a na líc vůně tichne  
na kopcích ovoce,  
rub lístku olše vzdychne,  
zní barvy dalece.

Obracíte se ke mně  
v ozvučném prostoru,  
melancholická země  
nespíná ramen hru.

Každý okamžik z kdysi  
popírá, že teď jsme,  
když den se zjevil čísi,  
ne můj, ne zřítelnici mé.

Jenom hněv vyčítavý  
ničí jak nikdy dřív  
lež na lež... pak se znává,  
klam nový nezmařív.

A van se zvedá krajně,  
krákorá přes lada;  
poznámenávám si tajně,  
že slunce zapadá.

Zapadá? Udeří-li  
o knihu kniha snad,  
prach víří jenom chvíli...  
Básník jí prodlouží.

Zmizelá katedrála III,  
znění z Prvních básní

Jde o pravidelné schéma, o čtyřveršové strofy, v nichž se rýmuje první verš se třetím a druhý se čtvrtým, tedy o tzv. rým střídavý. Rytmičky o verš daktylotrochejský: sedmislabičný verš se střídá se šestislabičným, šestislabičný je daktylský (až na jednu výjimku ve 4. verši 4. strofy, kdy jde o verš sedmislabičný), sedmislabičný daktylotrochejský. Ze schématu rýmového vybíhá poslední verš poslední strofy. Záměrně: je izolován, aby tím spíš vynikla pointa básně, její poselství. Vyšunutí z pravidelného a tedy očekávaného schématu, rýmového souznění, má zdůraznit obsahovou výjimečnost a důležitost tohoto verše, má na ni důrazně upozornit.

Vedle těchto sylabicky pravidelných veršů píše Holan básně s nepravidelným počtem slabik, které jsou většinou vázány navzájem střídavým rýmem (často velmi originálním a nečekaným — jindy naopak neskonale prostým a obvyklým), rýmovaný sylabotónický verš opouští však jen zřídka, pokušení volného verše, který lálal už v Blouznivém vějíři, zatím nepropadne. Předělový charakter má v tomto smyslu sbírka Záhřmotí, verše uspořádané do tří cyklů, vznikající zhruba od konce roku 1936 a vycházející roku 1940. Tady básník pracuje jednak přísně vázaným veršem, jednak se pokouší o větší celky psané veršem volným (především prostřední cyklus, Mozartiana).

Leč ani tentokrát první větší pokusy ve volném verši, které intenzívně pokračují v obsáhlé lyrické knize Ale je hudba (jsou to verše z let 1939—1948, první její díl, pod titulem Bez názvu, vyšel roku 1963 v Krajském nakladatelství v Ostravě, druhý, Na postupu, vyjde v polovině roku 1964 v Československém spisovatelství), neopanují básníka a nestanou se dominantou jeho básnické řeči. Naopak: ve verších z let 1938—1939 (Odpověď Francii, Září 1938, Zpěv tříkrálový, Sen, První testament), ve velkých skladbách okupačních (Tereza Planetová, Cesta mraku) a porevolučních (Dík Sovětskému svazu, Panychida) pracuje s velmi přísnou řeholí rytmičkou i rýmovou. Vladimír Holan dosahuje v těchto skladbách a cyklech ojedinělého mistrovství, které se nejednou dostává až na samu mez možností. Ojedinělost tohoto mistrovství není v tom, že je tu všechno přesné a pravidelné, podle předem daného schématu, jako vystřižené z učebnice poetiky, ale že tato přísně držená forma slouží obsahovému a ideovému záměru básně, že téma, obsah není vláčeno kategoričností formy, ale že se tu dosahuje

skutečné jednoty obsahu a formy. Že tu nevznikají prázdné výplňkové verše z povinnosti schématu, nedochází — jak bývá obvyklé i u básníků třeba velikosti Nezvalovy — k rytmičko-rýmovému stereotypu. Uvedu několik příkladů:

## ZROZENÍ MOTÝLA

Po levé straně nevědomosti  
kukelný stín se cuchá  
v tykadla drobnosti  
s lehounkým prominutím ucha.

Všechno je náhle nezachumlání  
a ústa vyprošená ze slov skřítků  
k velkému dumlání,  
jež přihýbá si kytku.

Tak motýl, který k vůni klek,  
natáčí věčnost všemi směry  
na lačný žaludek  
anděla u kamery.

(Záhřmotí)

## TEREZA PLANETOVÁ

Bylo to o žních... Při měsíčku...  
Tu noc mám celou ve svém víčku...  
(A tady vyprávějící  
se zarděl, a to rdění cítě  
ohňově blednout při líci,  
vlas přihladil si rozpačité...)  
Dívky a chlapi s kosami  
a s povřísky a s moštěm v džbánů  
rozběhli se po rezném láně...  
Je člověk sám, když osamí?

(úryvek)

## PRVNÍ TESTAMENT

Je ráno... Vrátký kráčivec  
jde alejí... Jde ptáčkům sypat...  
Je všednost sama, jenže přec  
tak jemným, šedým, outlým případ,  
že uvnitř vlásku spát by moh,  
ve vlásku bída, smrtky, žalu...  
Třebaže k hrdlu tiskne šálu,  
neudusí tu guturálu  
vzlyků, jež stud už nepřemoh,  
stud, který dobře svíral brvy...  
Paprsek slunce, právě prvý,  
plombuje zatím zuby soch  
a nehlásí se k jiné krvi.

(začátek)

## DÍK SOVĚTSKÉMU SVAZU

Dnilo se právě... Nebe rané  
kleslo nad palácový tuf,  
červenocherně pruhované  
tak jako župan Puškinův...  
Vše ztichlo... Ztichlo všemi směry  
jako zvuk bubnu pod úder  
srdíček sirotků, jež mrou...  
A potom výkřik, že jste tady!  
Tak vůně květu ze zahrady  
stává se vsudypřítomnou...

(úryvek)

Ve všech třech skladbách a stejně  
v ostatních velkých básních z té doby,  
jak už byly připomenuty, je proměnné  
rýmové schéma, upravované podle počtu  
veršů ve strofách, podle jejich typu  
a zřejmě i podle charakteru básně,  
jejího poslání. Ukazuje to rýmové  
schéma hlavních prací Holanových  
z těch let:

desetiveršové strofy Snu a Díku Sovětskému svazu mají schéma ababcc

deed (stejný strofický a rýmový typ básně uzavírá tedy onu válečnou etapu, kterou otevřel Sen) —

třináctiveršové strofy Prvního testamentu mají schéma ababdddecece — desetiveršové strofy Teřezky Planetové aabcbddeed —

čtrnáctiveršové strofy Cesty mraku abbabdddecefe —

šestiveršové strofy Panychidy aabccb —

Neproměnný zůstal daktylotrochejský rytmus, pravidelné střídání osmi a devítislabičných veršů. Šlo tedy v zásadě o tradiční poetiku, nikoliv už o tradiční obraznost, slovník, myšlenkové zázemy. Ta tradičnost byla, zdá se, v této fázi nutná i proto, že povinností tehdejší poezie bylo zasáhnout co největší okruh čtenářů, k nimž měly promluvit myšlenky těchto básní, bylo více počítáno s racionálním chápáním, než pouze s citovou účastí. Jinak řečeno, nebyl ještě čas, aby vše bylo nové, jiné, nenavyklé — a nebylo to ani možné ve vývoji samotného básníka: bylo nutné dojít na sám konec jedné etapy a připravit se tak na novou cestu, na cestu volného verše. (Že ta příprava probíhala souběžně v lyrických verších především sbírky Ale je bolest, už víme.)

Uvedená rýmová schémata (nezapomeňme, že jde o velké básně-skladby) ukazují, že nejednou šlo o úkol zvlášť obtížný — např. u Prvního testamentu nebo Cesty mraku — a náročný. Zdá se, že to souviselo i s artistními ten-

dencemi české poezie především za války. Bylo to dáno do značné míry velkou akribií básníků-překladatelů, kteří museli absolutně dokonale ovládat řemeslo, techniku práce, jestliže chtěli s úspěchem přebásnit např. Valéryho (proto třeba i artistnost vlastní poezie jeho překladatele Josefa Pavlice). To by byla samostatná kapitola, začínající přinejmenším u Vrchlického, pokračující Čapkovými překlady francouzské poezie (ale i překlady Viktora Dyka a Hanuše Jelínka), dále Horou, Nezvalem, Halasem, Holanem, Hrubínem, Kolářem, Vladislavem, Híršalem až po nejmladší generaci Jana Zábřany, Petra Kopty, Stanislava Mareše a dalších.

Ale nejen nutností překladatelskou, nýbrž i zvláštní situací okupační. Jazyk byl tehdy „chrámem i tvrzí“, vědomím existence a nezničitelnosti národa. Šlo o bytí národa a tedy i jazyka. Ten byl jistotou — a možností promluvit. Byla tu ovšem bdělá cenzura, a tak se museli básníci utíkat k jinotaji, aby mohli posilovat čtenáře. Mluvit. Odtud velké nároky a značný nápor na možnosti jazyka, na schopnosti slovesných umělců.

Vladimír Holan vedle Františka Halase a několika dalších umělců (v próze šel po této cestě už od dvacátých let Vladislav Vančura, který se dostává v atmosféře blízké se bouře k monumentální složitě prostotě svých Obrazů z dějin národa českého) vydobyl z možností poezie maximum, dosáhl

hraniční meze. Už v Díku Sovětskému svazu, který vychrlil básník jako dík osvoboditelům v jediné květnové noci, bylo patrné, že pokračování po této cestě (tedy po cestě pravidelného schématu rýmového i rytmického) by hrozilo nebezpečím opakovat se. Proště řečeno: Holan ovládal už příliš dobře tuto formu uměleckého sdělení, hrozilo nebezpečí stereotypu. Znamenalo to: dobytí nové pevniny a zdolávání nové vrcholy. Pro umělce Holanova typu a svědomí a poslání nebylo možné a myslitelné setrvávat na dobytých pozicích. (Ani v tom nebyl Holan sám, vzpomeňme zase třeba Halase a jeho hledání nových výrazových možností, odpovídajících také nové skutečnosti, jak je to nejpatrnější v jeho sbírce A co?, tedy ve verších z let 1946–1949. A bylo tomu podobně u Mikuláška — mám na mysli jeho stále nedocenenou sbírku Pulsy — u Koláře a dalších.)

Průzkumné ojedinělé sondy starších sbírek a zkušenost z deníkové velmi obsáhlé sbírky Ale je hudba (má na 250 básní) dovolovaly a nutily Vladimíra Holana vyzkoušet tuto novou cestu ve větší kompozici. A bylo tu i nové téma a vůle toto téma říci jinak prostě, co nejsrozumitelněji pro čtenáře roku 1946. Nezbyvalo, než vydat se na zrádné a ještě ne úplně zmapované pole, jít do nové bitvy o sebe.

Vladimír Holan píše kresby ruských vojáků: Roku 1947 vycházejí Rudarmějci.

## Síla myšlenky v knížce o síle slova

S. Vávrová (TJ Dynamo Strančice) v roli Marie z Nashovy hry Hrst ohně



Před několika týdny vyšla v nakladatelství Mladá fronta knížka Josefa Henkeho Síla slova aneb o tzv. sborové recitaci. Tuto knížku — ať už se jakkoli tváří účelově a metodicky — je možno nazvat dílem. V osobě jejího autora jsou totiž sloučeny tři vlastnosti, které se leckdy vyskytují každá zvlášť, ale málokdy v šťastné syntéze: talent, tvůrčí zkušenost a schopnost zobecňovat. Henke má za sebou desítky tvůrčích činů v oblasti scénických i rozhlasových inscenací poezie, praxi autora či sestavovatele pásem, nemůže ho tedy nikdo nazvat planým teoretikem; na druhé straně většina závěrů, ke kterým autor došel ze své praxe, se pohybuje v oblasti, platné pro kterýkoli tvar uměleckého přednesu, nejen pro formy kolektivní — nemůže být tedy Henke označen ani za pouhého praktika. Největším kladem knížky proto je, že spojuje rovinu empirie a praxe s rovinou zobecňující v jednotu vskutku dialektickou; neménším kladem pak je dynamické pojetí celé problematiky: historické v prvních kapitolách i současné v jádru knížky. Pokud jde o historickou část, naleznou zde čtenáři poukaz na

leckeré souvislosti, dosud málokdy zvýrazňované — např. stagnace uměleckých forem Dědrasboru ve vztahu k občasným tvůrčím krizím dnešních „divadel poezie“. I do zamotané problematiky dnešních „divadel poezie“ vnáší však Henke poměrně jasno; na základě jeho myšlenek je možno předpokládat vyhocení mnoha sporných názorů do dvou polemických skupin, které se už mohou seriózní diskusí dobrat jistých konkrétních závěrů.

Je třeba upozornit i na výborné pojetí rytmu, dynamiky, melodiky a stylové čistoty v uměleckém přednesu; mnohé soubory i jednotlivci, ale také profesionální přednášeči zde naleznou odpověď na otázky, v nichž až dosud tápali. V knížce jsou otištěny i scénáře pásem poezie — vydají samy za sto komentářů.

Ač je knížka zobecňující celkem, přínosem, jaký jsme již dlouho v oboru uměleckého přednesu potřebovali, poslouží i při řešení jednotlivých problémů; myslím si, že například vedoucí souborů se k ní stále bude vracet při své tvůrčí práci ne jako k receptu, ale jako k inspiraci. A to je ovšem velmi vzácné.

HANA RAUCHOVÁ



TJ Dynamo Strančice inscenoval jako první amatérský soubor Nashovu hru Hrst ohně



Strančickou inscenaci režíroval Milan Obst. — Foto Baptista

## O DIVADLE NA VESNICI NE PRÁVĚ TYPICKÉM

*Blízko Prahy pracuje v typických vesnických podmínkách soubor tělovýchovné jednoty Dynamo Strančice. Místní ochotníci mají k dispozici sál tělocvičny a jeviště s vybavením určeným pro tělovýchovné akademie (jeden horizont, šest reflektorů, malý odkládací prostor, žádné tahy), možnost zkoušení na jevišti jednou týdně (kromě soboty a neděle), ostatní dny se cvičí. V zimě není sál vytápěn. V blízkosti Prahy mají občané možnost pravidelných návštěv pražských divadel a televize je opravdu v každé domácnosti. A přece zde pracuje již řadu let ochotnický soubor vykazující svou systematickou práci dobré výsledky. Je pravidelným účastníkem krajských přehlídek, nositelem ceny ministerstva školství a kultury z celostátní přehlídky divadelních souborů v Jindřichově Hradci a řady dalších uznání Středočeského kraje. Vladimír Vávra, který posledních deset let pracuje jako vedoucí a režisér, nám k současné problematice amatérského divadla napsal:*

Nadprůměrná kvalita odváděné práce je jediným východiskem ze současné tíživé situace. Chceme-li si udržet a vychovávat diváky, má-li nás samé naše práce těšit, musíme hrát divadlo tak, aby ve všech svých složkách bylo důstojným protějškem toho nejlepšího, co dnešní divák vidí na našich předních jevištích a na obrazovkách televizorů. Musíme vytvářet předsta-

vení, na kterých je vidět pevný režijní záměr, kde jsou dokonale postavené role, kde scéna i kostýmy mají přesnou funkci, vyhraněnou platnost, kde je perfektní maskérská práce. Výtvarně řešený plakát a program, dokonale propagační fotografie a ostatní náležitosti nelze rovněž podceňovat. Tyto znaky divadelního představení nám snad ve svém celku zaručí, že o ochotnickém divadle nebudeme psát za několik let jen ve vzpomínkových brožurách.

To jsou ovšem více méně známé, mnohokrát diskutované skutečnosti. Jak ale dosáhnout — a zvláště na vesnici — tohoto ideálu? Nechci tvrdit, že náš soubor se k němu byl jen přiblížil — za určitou dobu získali jsme však některé zkušenosti, a proto bych rád popsal způsob naší dosavadní práce, která sice není typická pro současné stav vesnických souborů, kde však vidím začátek jedné z cest, která může ponechat amatérskému divadelnictví společenskou platnost.

Při výběru herců pro určenou inscenaci se v našem souboru neomezujeme na pevný kolektiv, žijící určitým tzv. vnitřním životem, se stanovami, povinným členstvím atd., jak je ideálem některých ochotnických pracovníků — naopak, tento kolektiv se vytváří a sestavuje pro každou hru znova. Soubor — kromě vlastního základního hereckého kádrů — zve přední herce z okolních souborů k hostování a zís-

kává tak možnost bohatého typového výběru, který je u amatérů skoro podmínkou úspěšného vytvoření role. Takto sestavený soubor pracuje pak intenzivně na hře poměrně dlouhou dobu, průměrně šest měsíců. (Na poslední inscenaci s prázdninovou přestávkou téměř jeden rok.) Návrh scény svěřujeme osvědčenému amatérskému výtvarníkovi F. Sládkovi. (Některé z jeho návrhů mohli vidět návštěvníci JH 1962 na výstavě ochotnického výtvarnictví.) Maskér je vždy profesionál a zajišťuje dobrou úroveň této práce, která bývá jinak Achillovou patou mnoha ochotnických představení. Kostýmy si zásadně na premiéru v Divadelní službě pečlivě osobně vybíráme a trváme při reprízách na dodržení objednávacích čísel.

Hlavním předpokladem úspěšné práce na divadelní hře zůstává však pečlivá a trpělivá práce s hercem. Je potřeba si uvědomit, že pouhým talentem (mnohdy problematickým) se role neudělá, že jen dlouhým, trpělivým a neúporným zkoušením pod zasvěceným vedením je možné dopracovat se určitých výsledků. K tomu přistupuje ještě otázka dozrání role při reprízách. Podle mého názoru roste herec na jedné, detailně vypracované a dvacetkrát reprízované roli více, než na několika rolích, spíchnutých ve dvou měsících.

Celkový výsledek takto připraveného představení je ovšem přímo závislý na kvalitách režiséra. V amatér-

ském divadle snad ještě více než v profesionálním. Uvážíme-li, že mezi profesionálními režiséry je jen několik těch, kteří skutečně zaslouhují tento titul, je mezi amatéry situace podstatně horší. Jen výjimečně tam najdeme někoho, kdo se soustavně teoreticky vzdělává, kdo je hlouběji informován o stavu a vývoji současného světového dramatu nebo kdo viděl a poučil se na předních režijních pracích Krejčovských, Radokových, Pleskotových, Lohanského. Máme v nejlepším případě režiséry, kteří pochopí a zaranžují tradičně vyloženou klasiku nebo hru ze současnosti napsanou v období padesátých let, ale zcela bezradně stojí před inscenováním dnes napsané hry, jako je např. Topolův Konec masopustu nebo Havlova Zahradní slavnost, nemluvě již o experimentech západních současníků, o jejichž zvládnutí se v současné době pokoušejí v některých našich profesionálních divadlech. A přece právě v dobrých inscenacích těchto her je podle mého názoru základ budoucího amatérského divadla. Ne tedy v obrozené pojaté osvětě, tj. v uvádění obehnaného repertoáru na zapadlých vesničkách (to už za ochotníky lépe a rychleji udělal film a televize), ale v zvládnutí těch žánrů, které vycházejí již svou formou ze současnosti a mají současným divákům co říci. I když musí při tom myslet trochu víc, než jsou zatím zvyklí.

Abych se však vrátil k problematice režiséra, a tím i pedagoga souboru. V našem souboru jsme při popsaném způsobu práce řešili tuto vážnou otázku kromě režii vlastních i hostování zkušných ochotnických režisérů; daleko nejlepších výsledků však dosáhl soubor v poslední době získáním režijní spolupráce *Milana Obsta*, pracovníka divadelního oddělení Čs. akademie věd, který s nezměrnou obětavostí dosáhl díky svým rozsáhlým teoretickým i praktickým vědomostem a také díky osobnímu taktickému přístupu k jednotlivým představitelům zajímavých výsledků při Večeru amerického dramatu a poezie, nazvaném *Hrst ohně*. Kdo měl možnost být na zkouškách, musel si nutně odnést dojem, o kterém jsem se již zmínil jako o zásadním: že totiž režisér dělá představení; že máme řady dobrých ochotnických herců — přirozených talentů, kteří jsou schopni vytvořit živé i strhující představení, jsou-li však v rukou citlivého člověka — umělce, kterému skutečně a beze zbytku jméno režisér náleží.

Mám-li teď ve stručnosti shrnout naše zkušenosti v práci vesnického ochotnického souboru, řekl bych v závěru asi toto: volit pečlivě repertoár, neomezovat se za každou cenu na stálý kádr herců, ale nebat se pozvat k hostování kvalitní herce z okolí — nemáme-li doma vhodného představi-

tele, studovat hru tak dlouho, až je opravdu hotová, zvýšit reprízovost na alespoň 10—15 představení, pečlivě připravit všechno to, co spoluvytváří úroveň představení (scéna, masky, kostýmy, programy, fotografie, plakáty) a neváhat použít profesionála tam, kde vlastní síly jsou nedokonalé a mnohokrát se rozmyslet, než rozhodneme o tom, komu svěříme režii.

Milan Lukeš v zářijovém čísle časopisu *Divadlo* napsal: „... Divadlo, po němž není společenská poptávka, ztrácí právo na existenci. Fideistický názor, podle něhož je divadlo pro rozhodující část společnosti takovým denním chlebem, bez kterého se prostě neobejde — buďsi jeho kvalita jakákoliv — je neudržitelný. Odmítá-li spotřebitel utrácet peníze za špatný chléb, může-li ho nahradit něčím jiným, není důvodu, proč by měl utrácet peníze — a čas — za špatné divadlo, může-li je nahradit něčím jiným, nota bene ještě pohodlněji. Víra, že divadlo „jako takové“ nemůže zaniknout, je nesmyslná a neúčinná. Zaniknout nemůže jen dobré divadlo. Špatné divadlo může vzít zasvě vždycky; a nebude ho žádná škoda.“

Platí-li toto o profesionálním divadle, platí to o amatérském dvojnásob. A protože nám všem tolik leží osud našeho divadla na srdci, předkládám názory, vyjádřené v tomto článku, k úvaze a diskusi.

Za devíti oponami, třemi reflektory a jednou nápo vědní budou rozkládat se od nepaměti království Thálie. Žili zde tvorové, kteří přes den normálně pracovali v továrnách, úřadech, sekretariátech, družstvech, školách i jiných čertulibých útvech a sdruženích, po večerech pak se scházeli v nevytopených místnostech (v dávnověku u rodičských krbů a topeništ), aby holdovali bohyni Thálii a svatému patronovi Kajetánovi, který prý pro samou lásku k bohyni zemřel hladu. Poutním místem království byl Unášov, který se stal slavný i v zahraničí, neboť

*(Pozn. red.: Zde končí první fragment královského letopisce C. Bláhy, který prý bídne zašel žlučovým záchvatem při studiu amatérského divadelnictví na Hranicku a Lipnicku, máje odpovědět na otázku, jaké soubory zařadit letos na festivaly. V posledním dopisu redakci píše mj.: „Nálada mezi ochotníky opravdu není dobrá a odpovídá jeden soubor za druhým. Lidé jsou popudliví, nahněvaní. Mluví o poměrech v ochotnickém divadle a nadávají na všechno. Já sám jsem z toho nešťastný, že je to tak ve svrabu.“ Letopisy se zachovaly bohužel jen torzovitě, na několika útržcích z doby nejnovější. Přetiskujeme je v plném znění.)*

takže pro ně vynalezli tak zvané OPS-d, kde sice mohli o divadle hovořit, ne však je řídit, neboť měli toliko hlas poradní. Zvláštní konference, svolaná posléze k rozluštění zkratky OPS-d, došla po dlouhých úvahách k tomuto vyluštění: Ochotníci Pomozte si Sami, da.

## Z LETOPISŮ BLÁHOVÝCH

Hrály se hry o Božence a míchače — něco jako hádej, hádej, hadači. Ve vesnických dramatech se zvláštní důraz kladl na to, jak má kráva nadojit 50 litrů mléka. Proč se tomu vesničtí diváci řehtali, když to bylo drama? (8 řádek *nečitelných*) ... takže sváděli urputné boje proti starým kýchům a hráli kýché nové.

Byly pořádány místní, okresní i krajské aktivity, na nichž ochotníci pasivně vyslechli sáhodlouhé referáty referentů, kteří divadlo viděli jen z *(jedno slovo)* a poněvadž vlaky jezdí opožděně, přicházelo opožděně i vyhlášení soutěží. Začalo se prosazovat rčení, že ochotnické divadlo má poslání kulturně politické a že je proto nutno věnovat především pozornost souborům vesnickým. Funkcionáři na závodech pak prohlašovali, že soubory závodní především. Došlo to i tak daleko, že zaměstnanci závodu byla vytýkána práce ve vesnickém souboru jeho bydliště. Tak kde především?

Factura Půjčovny kostýmů DOS z Olomouce č. 202 účtuje za půjčení kostýmů a vlasenek pro hru *Svatba Krečinského* za dny 26. 10. — 8. 11. — 17. 11. dle konsig. 224/2. 11. 63 Kčs 1112. Průměrná účast 80 diváků. Zaplakali jsme nad výdělkem. Kdo zaplatí autobus, autorské poplatky a sál?

— „Máme důležitější úkoly, než je vaše divadlo!“

\* \* \*

S  
ST  
STM  
STMP

Jeden z dokladů masového růstu sou-těže!

\* \* \*

Účastníci okresních přehlídek si hradí sami stravu a jízdné a v žádném případě se nehradí ušlá mzda, zatímco odměňování lidových hudebníků se v průměru zvýšilo o 3 až 10 %. Takže jde o to, má-li se šetřit tam, kde není z čeho šetřit.

\* \* \*

Otázka zní: Mobilizujeme ochotníky vydáváním demobilizačních směrnic? Projevujeme zájem o soubory, které stagnují nebo z jakýchkoli důvodů zastavily činnost? Pocitují OV ČSM, OOR a ONV nedílnou odpovědnost za průběh STMP a celoroční práci souboru? Až budou orgány pocítovat nedílnou odpovědnost (*konec chybí*)

• 1. února t. r. se dožil sedmdesátiletý MUDr. B. Musil, primář v Choceradech nad Sázavou, který pracuje celý svůj život v ochotnickém divadelnictví.

# REDUTA REDIVIVA

Zatímco v pražské ulici Ve smečkách — kde svého času začínal Jiří Suchý se Semaforem — začal od nového roku působit Pickův Paravan, na Národní třídě — kde svého času zahajoval s Jiřím Suchým Ivan Vyskočil — zahájil v polovině ledna: Ivan Vyskočil. Bývalá Reduta se znovu stala Redutou; s tím rozdílem, že dnes je součástí Státního divadelního studia. Od samého začátku se dnešní Reduta zdravě snaží být scénou experimentální. Dokladem toho je hned její zahajovací pořad — textappealové představení s názvem POSLEDNÍ DEN.

Spoluautory I. Vyskočila jsou tu především P. Bošek a J. Podaný, příležitostně i J. Škvorecký, kteří se zároveň stávají — společně s L. Suchařípou, J. Prachařovou a V. Volkovou — také interprety svých textů. A nelze ovšem opomenout kolektiv vynikajících sólistů (a kolektiv vynikající jako celek!) — SH kvintet, jenž v pravidelných intervalech vtrhává na pódium bez ohledu na situaci a do-

plňuje večer skvělými hudebními vsuvkami.

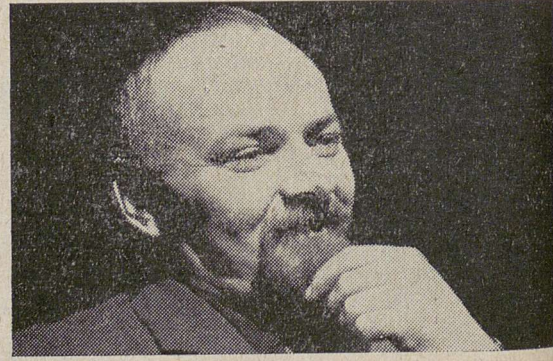
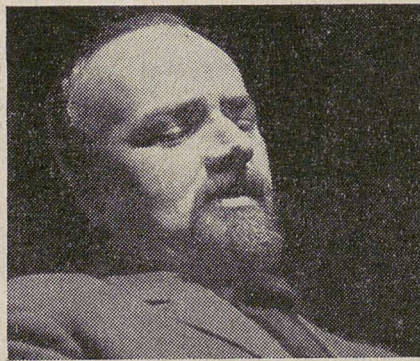
Těžiště představení nespočívá ani v dramatickém ději, ani v postavách (což je zdůrazněno jak jejich abecedním pojmenováním, tak záměrným zpřeházením replik i řeči nepřímé); je to spíše vyprávění (mluvení, a tedy *nedivadlo* — jak říká Vyskočil), jde tu o důvěrný rozhovor těch na pódiu s posluchačem-divákem. Náplň tohoto představení tvoří vlastně jedna velká povídka, do níž jsou vkomponovány další jednotlivé prózy, delší i kratší.

V absurdní situaci — je *poslední den*, kdy platí lidská řeč — schází se společnost šesti mužů (reprezentovaných tu např. čtyřmi!) a jedné ženy (reprezentované tu kupř. dvěma!) k rozhovoru, který je jejich poslední příležitostí se dorozumět. Tento dialog je zároveň autorskému kolektivu příležitostí k úvahám nad charakterem, myšlením a jednáním lidí i „lidských automatů“, je mu příležitostí k alegorickému komentáři, k satiric-

kým glosám, k metaforické hře slov.

A zatímco kávová společnost kolem stolu tuto příležitost, kterou má, promarní, Vyskočil a spol. svou příležitost využijí dokonale. Od začátku do konce se jim daří navázat kontakt s divákem, který je po celý večer nucen udržovat své buňky v pohotovosti a reagovat. Většinou smíchem (neboť je čím se bavit), potleskem (neboť je čemu „fandit“) a zamyšlením (neboť je nad čím přemýšlet).

Sympatickým rysem představení je také to, že na jedné straně postrádá vnější profesionální uhlazenost, na druhé straně je přítom na hony vzdáleno jakémukoli diletantismu. Určitě se tu dá s mnohým souhlasit, proti lecčemu jistě lze mít nejrozličnější výhrady (vždyť také Reduta usiluje o to stát se scénou diskusní, a patrně nebude scénou pro každého diváka). V tom nezákladnějším však zřejmě o Redutě sporu nebude: že se přihlásila k životu tvůrčím a podnětným uměleckým činem. J. VEDRAL



# IVAN VYSKOČIL O TEXTAPPEALU

Textappealy nabývají stále větší obliby. Řada amatérských souborů malých jevištních forem kromě své běžné kabaretní nebo jiné pódiové činnosti pořádá autorské večery a textappealy. Obrátili jsme se na „klasika“ tohoto pořadu, Ivana Vyskočila, s několika otázkami.

**Co to je, nebo co by měl být textappeal?**

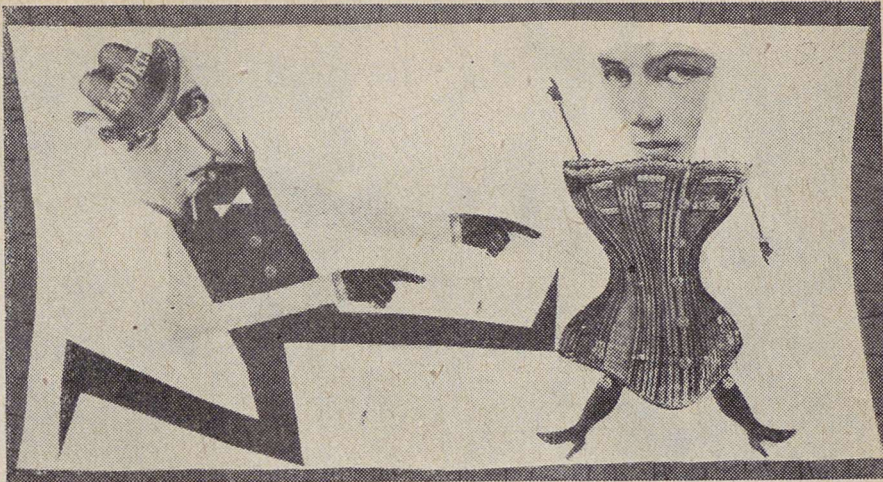
Nejprve snad, co to textappeal byl. Nejpůvodněji to byl pořad, ve kterém Jiří Suchý zpíval své písničky a já jsem četl své povídky. Občas jsme se spolu pobavili před mikrofonem. A aby řeč nestála, tak čas od času zahrál orchestr. Nejen aby řeč nestála, ale také proto, aby se lidé mohli napít. Tato celá produkce se totiž odehrávala ve vinárně. Textappeal měl být takovou přehlídkou nějakých dráždících a lhostejnost rušících textů. Dál se textappeal vyvíjel v pořad textem spojených písniček, povídek a muziky. Většinou si povídky a verše četli autoři sami. Tak dostával textappeal trochu charakter autorského večera.

**A současný textappeal?**

To je vlastně intimnější představení, ve kterém je zastoupena písnička, hudba a mluvené slovo. Především to má být večer (nejlépe kolem určitého tématu) svým způsobem jedinečný, na kterém jsou všichni osobně angažováni. To neznamená, že své věci musí interpretovat jenom autoři. Na textappealu je interpret, ať už je autorem nebo ne, spíše hráčem než hercem. Je součástí hry (ne ve smyslu divadelní hry), tedy hráčem třeba jako v orchestru, kde souhra všech je podmínkou. Prostě chápat vlastní i cizí text jako vlastní, protože někdy lze i vlastní text mít za nevlastní. Ztotožnit se s ním a něco chtít říct. Apelovat! Začíná dialog — textem vyprovokovat odpověď nebo ji dávat.

**Používáš slovo hráči, a ne herci ...**

Je to v tomto případě přesnější. Hráči nikomu nic nepředstírají a nehrají, prostě hrají si vzájemně se zaujetím a do své vlastní hry, která tak vzniká, vtahují ostatní.



**Tím je vysvětlen i spor o to, zda mají vystupovat na textappealech jen autoři sami, nebo zda mohou být zastoupeni herci.**

Snad hráči. Obojí je možné.

**Proč myslíš, že textappealy nám rostou jako houby po dešti i u amatérských souborů?**

Jednak to vypadá na pohled jako snadná záležitost. Ovšem plést si textappealy s hrátkami, mevrém nebo slepencem, to je omyl. A pak. Roste řada nových mladých autorů, kteří se shromažďují kolem souborů, a ti přece mají právo navázat dialog, respektive vyzkoušet si, co napsali.

Tolik tedy Ivan Vyskočil, který, ač o textappealech hodně ví, dělá je dál.

bk.

## OD ŠANTÁNU KE KABARETU

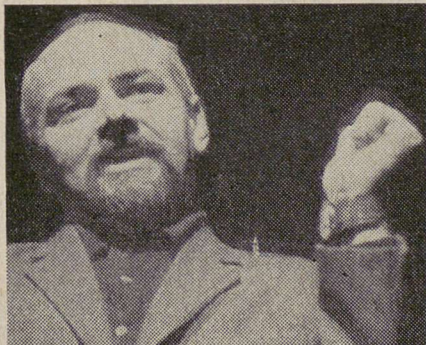
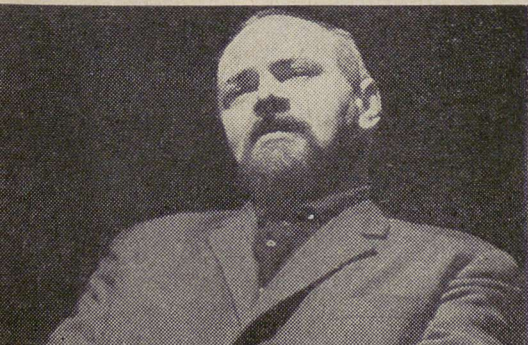
Předchůdci kabaretů, zvláště v Paříži, byly šantány, café chantan, kavárny, kde se zpívalo. Byly to podniky primitivní, kde vystupovaly hvězdy druhého i třetího řádu. Také repertoár býval podřadný a hlavní zábavou prostých lidí, kteří do šantánu chodili, bylo zazpívat si refrén kupletu s sebou nebo pokřikovat na aktéry, kteří dovedli ostré vtipy vracet ještě nabroušeneji.

Kabaret byl vzpourou proti naivním vulgárnostem šantánu. Psali proň a vystupovali tam skuteční umělci, a tak opravdový kabaret našel svou dobu a své obecnstvo. První takový skutečný kabaret založil r. 1881 malíř a majitel malého restaurantu Rodolphe Salis. Jeho kabaret byl na pařížském boulevardu Rochechouard na Montmartru a jmenoval se Chat-Noir. Chat-Noir nepotřeboval jeviště, stačilo mu malé pódium. Když Salisův kabaret zanikl, nejlepší jeho síly si založily vlastní kabarety.

★

Z Paříže se dostala myšlenka a forma kabaretu do Evropy. V Kodani vedl znamenitý kabaret literát Drachman, v Berlíně byl „Überbrettel“ a v Mnichově „Elfscharfrichter“, založený Wolfzogenem. Ale tam všude byly většinou angažované síly, které předváděly práce získaných autorů. Pouze Frank Wedekind svými písněmi při loutně stál vysoko nad ostatní úrovní německého kabaretu, ve Vídni v kabaretě „Simplicissimus“ vtipný konferenciér a poeta Fritz Grünbaum. Vlivem německého kabaretu byla vychována celá řada drobných komponistů a básníků tohoto žánru. Němci šli na kabaret trochu jinak než Francouzi. Pařížská písnička byla lehce nadýchnutá, německá tvorba byla těžkopádnější. Zato jako nezbytnost postavila si cílem pointu.

Do roku 1910 rozmohly se po celém Německu i Rakousku podniky, které se hrdě nazývaly kabarety, byly to však jen šantány s přebarvenou firmou. Tu a tam byly ještě kabarety vedené ve staré tradici jako „Nelson“ v Berlíně, „Hoelle“ a „Simplicissimus“





ve Vídni; v Mnichově „Intimes Theater“, „Bonboniere“ a originální „Bunte Vogel“.

★ V době, kdy pařížské kabarety bávaly i pobuřovaly měšťáky, měla Praha jen svoje tzv. zpěváčky. Také se jim říkalo národní zpěváčkové, protože jejich písně byly namnoze vlastenecké, což byla v době rakouského útlaku činnost téměř buditelská. Teprve později, vlivem vídeňských vzorů, kam se i šantán dostal z Paříže, dávali si zpěváčkové chlubitě označení zpěvní

síně, šantánu, nebo i tingl-tanglu. Začal s tím Leopold Šmíd ve zpěvní síni „Zlatého soudku“ v Ostrovní ulici, ale živnou půdou pro šantány byla hlavně ulice Na poříčí. Tam byly zpěvní síně „U Rozvařilů“, „U Bažantů“, „U Bucků“, „U Labutů“ a „Dvorní pivovar“. I pražští Němci měli takový svůj šantán „Zur Stadt Wien“ na začátku Hybernské ulice. Původní repertoár dodávali hlavně oblíbení humoristé Šváb a Wanderer, nebo Heřman Zeffi. Ale šantánový humor se přežíval. Alois Tichý, který vyšel ze šantánu, znamenitý groteskní komik, psal si také vlastní figurky, které končily kupletem, a měl s nimi takový úspěch, že si založil vlastní podnik ve „Hvězdě“ na Václavském náměstí a hned mu začal říkat kabaret. Hledaly se nové cesty. To vedlo hradecké studenty k napsání repertoáru pro vlastní večírek, a když seznali, že to dovedou, k založení Červené sedmy. Studenti z pražského akademického odboru Národní jednoty Severočeské (AONIS), vedení technikem Karlem Ballingem, šli dle tohoto vzoru stejným směrem a ustavili se rovněž v kabaretní sdružení nazvané skromně „Ignotus“.

★

Stejně si počínali i někteří herci Národního divadla, seskupení kolem Karla Hašlera a Růženy Naskové, na schůzkách „U Medvídků“ na Perštýně a začali dělat kabaret, tj. psát, komponovat a sami přednášet písně. Nepočítám-li tzv. „Etablissement Schoebl“. Na poříčí, kde začínali též E. A. Longen a Eduard Bass, byl otevřen první kabaret v Praze v Lucerně r. 1910. Uměleckým šéfem byl Jaroslav Kvapil.

★

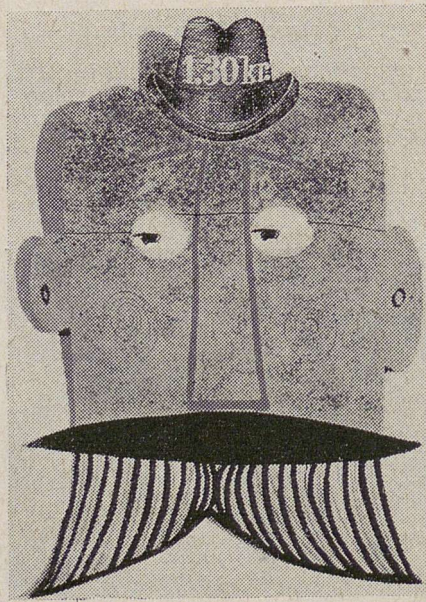
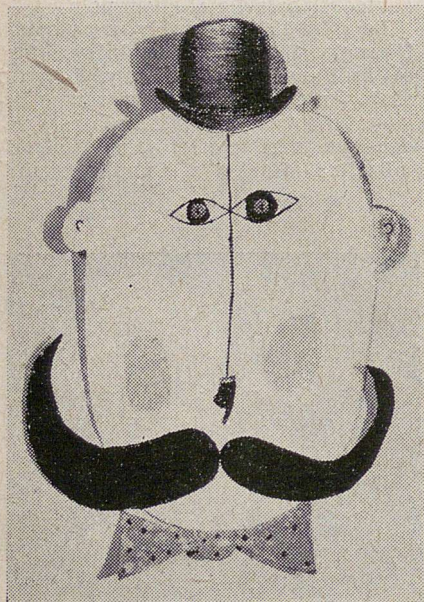
Text je z knihy Jiřího Červeného ČERVENÁ SEDMA.

★

Koláže Luboše Štěpána a snímek Miroslava Tůmy jsou z představení kabaretu VŠICHNI MOJI DĚDOVÉ v nastudování Paravanu.

★

Kabaret Všichni moji dědové otiskneme v příštím čísle Repertoáru malé scény.



# VERŠE JIŘÍHO ORTENA

V DOCELA MALÉM DIVADLE

19. I. 1964 od 19.30 do 21 hodin byly v sále Docela malého divadla v Litvínově recitovány verše Jiřího Ortena. Mirek Kovářik, jediný herec v tomto představení, sám sobě režisér, autor nápadu i scény, sáhl k veršům odpovídajícím jeho naturelu hereckému či spíše recitátorskému i lidskému. A mohu snad říci, aniž bych tím nějak snižoval Kovářikovu tvůrčí práci, že i to byl jeden z faktorů, jímž se podařilo udržet Ortenovy verše na jevišti v poloze jim odpovídající. A udržet tedy i jeden a půl hodiny pozornost diváků.

Uvedení Ortenových veršů samo o sobě je čin. Poezie Jiřího Ortena není známa široké čtenářské obci díky špatné kulturní politice po roce 1948. Mladí neznají z jeho veršů téměř nic. Starší pak se mohou pamatovat na 4 sbírky, jež byly vydány krátce před válkou a v prvních letech válečných ještě za života Ortanova. Po válce pak, po dobu okupace byvše uloženy v zásuvce nakladatele, vyšly péčí Václava Černého Ortenovy Elegie a Dílo Jiřího Ortana, v roce 1958 pak konečně Deníky Jiřího Ortana. Na zveřejnění ovšem čeká ještě podstatná část Ortenovy tvorby.

M. Kovářik si vybral devět Ortenových elegií a recituje je, aniž by s textem prováděl nějaká montážní kouzla. Svou recitací vystihl charakteristickou tvář Ortenových veršů. Jejich něhu a jemnost se smutkem v očích. A živelnost rtů. A tragiku tušené smrti.

Bylo to dobré. Bylo to tak dobré, že jen někteří intelektuálové říkali... Kovářikovi se podařilo vymáknout Ortenu... Ostatní, myslím, poslouchali Ortenovy verše. — Ale tohle by měla

být recenze, a tak trochu kritická. Záměrně jsem v úvodu napsal, že Ortenovy verše odpovídají spíše Kovářikovu recitátorskému naturelu nežli hereckému. Jevištní provedení je zřejmě nesmírně obtížné nejen vzhledem k charakteru veršů, ale i proto, že jde prakticky o divadlo jednoho herce. Všechna pozornost je tedy upřena k němu. Každý pohyb, ba každý jeho pohled tedy na něco upozorňuje, každý něco signalizuje. Kovářik veden citem pro moderní recitaci se vyvaroval většiny ilustrativních pohybů, i těch mimoděčných. Ale přece jen... Kovářik herec trochu koketuje s Kovářikem recitátorem...

I scéna by možná vyžadovala trochu větší péče. Symbolika ostatného drátu a vánočních ozdob se mi zdála trochu naivní, aspoň v tom provedení, jež jsme viděli. Na druhé straně si pozornost zaslouží hudba Petra Raczunase, citlivá, snad jen místy klouzající po povrchu textu.

A odstavcem samotným pro sebe je technická spolupráce sedmnáctiletého hornického učně Tomáše Trčky, který jednotlivé významové oddíly pečlivě a s mírou členil bílým světlem.

Je velká škoda, že v samotném Litvínově nebude pořad opakován. Tvůrci jeho se domnívají, že pro svou jistotu výlučnost by už nenalezli diváků. Snad. Ale snad by stálo i za zkoušku spojit se s litvínovskými a mosteckými školami. A tak měli možnost vidět toto představení zatím jen diváci v Teplicích a v Praze v divadélku Rádio koncem února, což je málo, i kdybychom vzali v potaz jenom tu tisícovku nastudovaných veršů.

LADISLAV VENCÁLEK

názov Divadlo pracujúcich. Malé javisko už nevyhovovalo. Preto hneď na začiatku zišlo sa pár nadšencov a brigádnickej javisko upravili. Už počas prestavby javiska začali s nácvikom opery Záporožec za Dunajom. Potom súbor spolupracoval s ochotníkmi Závodného klubu Mostárne Brezno (Ľudia z našej ulice od P. Karvaša a Mňačkove Mosty na východ).

V januári 1956 sa podarilo zoskupiť a zaktivizovať všetky súbory v meste a založiť divadelný krúžok s názvom Divadlo Jána Chalupku pri Dome osvetly v Brezne. Odvtedy tento súbor zahral už veľa hier, zaznamenal mnoho kultúrnych podujatí; má aj družbu s okresom Rychnov v Čechách. V roku 1959, na celoslovenskej prehliadke divadelných súborov s hrami pre mládež, bol odmenený cenou Povereníctva školstva a kultúry za dobrú režijnú prácu a za najlepšie herecké výkony v Pfejferovej hre Lampionová slávnosť.

Brezňanskí ochotníci vykonali kus záslužnej práce. Ich práca slúžila ľudu.

MIRO TIS

## MY TO NECHTĚLI HRÁT

Nejen mistr sportu Tomáš Salinger (viz anketu Čs. sportu), ale i mnozí jiní slavní mužové jsou toho názoru, že Křišťálová noc Františka Hrubína je jedna z našich nejlepších současných her. Sdílím tento názor, ač nesportovec a nestavň. Jako člen poroty jsem zhlédl inscenaci této hry v provedení souboru OB Mirovice na okresu Písek. Tento soubor byl v posledních třech letech nejlepším vesnickým souborem na našem okrese.

Ani velmi dobrý autorský text není bohužel zárukou estetického působení amatérské inscenace na diváka. Mirotická inscenace byla jen novým dokladem této staré pravdy. Mám dojem, že soubor hrál tuto hru jen proto, že se líbila režisérovi. Ten si patrně hru zamiloval, snad i pochopil její konflikt, její obsah — ale rozhodně se mu nepodařilo přenést své nadšení na všechny herce. Jinak by se přece nemohlo při besedě se členy souboru stát, aby se jeden rozčiloval: „Kdo dovoli, aby se takovéhle hry vydávaly tiskem?“ — a druhý (představitel Aloise Struny) si stěžoval, že do premiéry nepochopil obsah hry. Další herci tvrdili: „My to nechťeli hrát!“

Nálada po premiéře v šatně herečů se podobala cestě na hřbitov, komplikované tím, že pozůstali se na sebe hněvají. Tam stál režisér, tady jedna část herečů, tady druhá. Ta třetí šla už domů. A mezi tím jsme stáli my, členové poroty. Co říct truchlícím pozůstalým? Jako inspektor kultury jsem si říkal: Bylo správné, že jsme souboru povolili tuto hru hrát? — a hned zase: Proč se metodička osvětového domu nebo některý člen poradního sboru nepřičinili podívat na zkoušku? A nakonec: Je známo, že i přes porážku se dá jít výš, k novým úspěchům, ale prosím vás, proč vlastně hraje, když to nechcete hrát? Hrát ochotnický divadlo se přece má chtít, ne?

VÁCLAV MAREK

## OCHOTNÍCI V BREZNE JUBILOVALI

Do radov slovenských mestečiek, ktoré sa chlubí tradíciou divadelného ochotníctva, právom patrí aj Brezno. Brezno vošlo do dejín nášho divadelníctva už v 16. storočí. (Dr. Rampák v knihe Kapitoly z dejín slovenského divadla napísal: ... V Brezne nad Hronom už r. 1563 budujú si tamojší mešťania — prevážne slovenskí remeslníci — protestantskú školu, ktorej žiaci a učitelia sa v prevážnej miere regrutujú spomedzi Slovákov. Bolo pravidlom, že žiactvo hralo každoročne aspoň jednu latinskú hru na počtu školského predstavenstva a najmenej jednu v reči ľudu na počtu mešťanstva.)

Do slovenského divadelného sveta vošlo Brezno v prvej polovici 19. storočia; najmä pričinením Jána Chalupku, ktorý tu pôsobil ako kazateľ, v Brezne čerpal i námety pre svoje divadelné hry a tu napísal aj hru Kocúrku. Túto hru uviedli brezňanskí ochotníci na svojom javisku v r. 1844, štrnásť rokov po premiére v Liptovskom Mikuláši. Potom až do roku 1898 nebolo vari roka, aby neboli zahráli brezňanskí ochotníci 3—4 divadelné hry.

Po nútenej dvadsaťročnej odmlke

opäť sa dvíha opona javiska v Brezne, aby brezňanskí ochotníci pokračovali v započatej práci. Divadelné hry začali nadviazať rôzne spolky, ako Živena, Robotnícka federovaná telovýchovná jednota, jednota roľníckeho dorastu, Živnostenský spolok a cirkevné spolky, ale najmä pri Miestnom odbore Maticе slovenskej. V roku 1923 založili Divadelné združenie pri Miestnom odbore MS — a odvtedy sa datuje sústavná činnosť brezňanských divadelných ochotníkov.

Od r. 1935 zúčastňujú sa brezňanskí divadelní ochotníci mnohých divadelných pretekov, na ktorých slávilí nejedným úspech. Miestny odbor MS vo vtedajšom ochotníckom svete zaujímal závažné miesto. V Martine, najvyššom fóre slovenského ochotníctva, z roka na rok stúpaj po rebríčku, až v r. 1939 dosiahol významovanie najvyššie — Memorál.

Po r. 1945 divadelný krúžok sa všestranne zapája do budovateľského úsilia. Keď v r. 1951 boli miestne odbory Maticе slovenskej zrušené, pripojili sa členovia Divadelného združenia MOMS v Brezne k Závodnému klubu Komunálnych služieb a hostiteľských podnikov mesta Brezno. Prijali

# Jak jsem hledal pro náš soubor hru

FIKTIVNÍ KAPITOLKY Z PRAKTICKÉ DRAMATURGIE 3

JIRÍ FLÍČEK

Omyly jsou jako klikaté cesty za pravdou. Nadchl jsem se pro Zahradní slavnost, byl jsem rozhodnut neprohrát, a zatím jsem v mysli skrýval Čapkovu RUR. Během týdne, než došlo k nové schůzce vedení našeho souboru, jsem zcela náhodou potkal profesionálního dramaturga, jenž vedl lekce na dramaturgickém školení, kterého jsem se zúčastnil. V kapse vlekl nový rukopis, hřál se jím a řekl mi, že bych si jej měl přečíst, protože dramaturg musí být informován o všem, co se kde v dramatické tvorbě objeví a rodí. Nezáleží na tom, zda se to bude hrát v souboru, v kterém dramaturg působí, protože ne vždy se sejdou k realizaci stejné hlavy, zvláště hraje-li se divadlo jen proto, že už tu nějaký soubor svou setrvačností existuje a musí čas od času vykázat svou jsoucnost. Najít hru pro takový soubor že je obtížnější, než pro soubor, který má divadlo za jeden z prostředků svého chtění a přesvědčení, za kterým jde i za cenu toho, že musí svést zápas o prosazení svého názoru; názoru pomocí divadla jako *zábavy*, protože názor sám o sobě má novinář (totéž), vědec (totéž), ale názor estetický vyjádřený *hrou* že musí být nejen obecný, ale především konkrétně, to znamená neopakovatelně vyjádřený pomocí dramatických prostředků. Hra je esteticky zkrocený *obraz* o konfliktu života a nedostává-li se mu v první řadě zábavnosti, tzn. poutavosti pomocí vizuálního (též gestického) vjemu, nemůže dost dobře (i když i to je možné, vyjadřuje-li nevidadelní text gestická, herecká osobnost) působit ani svou myšlenkou, která má vyplynout jaksi mimochodem, skoro nepozorovaně.

Setkání s profesionálním dramaturgem spadlo pro mě skoro z nebe. Cítil jsem se po prvním neúspěchu s Měsícem nad řekou dosti nespůj a zbytečný. Ale nyní jsem si připomněl, že vlastně musím předpokládat odpor

tam, kde mému poznání nepředcházela podobná cesta u jiných, které jsem měl přesvědčit. Ano, měl bych mít vlastně v záloze více her. Proto jsem se s nebyvalým zájmem seznámil s rukopisem, který mi půjčil na jedno odpoledne můj anděl strážný. Hra se jmenovala

## KRÁL — VÁVRA

V podtitulu stálo nonstop-nonsense (což je přibližně bez zastávky probíhající nesmyslný příběh) a napsal jej Milan Uhde podle některých motivů Havlíčkova Krále Lávy. Šlo podobně jako u Havla o satirickou hru s dvěma plány, tudíž s jistým básnickým rozměrem. Nonsense předpokládá absurdní situaci, která jako výchozí hromadí další, až usvědčí realitu z její ustrnulé konvence a zaběhnuté fráze. Ve hře se rozvíjejí souběžně dva plány: jeden, v němž je ozvláštňeno v satirické nadšázce řízení zemské polohy ředitelstvem irského Krále-Vávry, a druhý, který reprezentuje lid obojího pohlaví, který takové řízení dovojuje. Dvojí mystifikací — těch, kteří řídí poloosu a kteří jsou poloosou řízení — jsou lapeni — i sami sebou — novináři Červíček a Kolíček; první, nedávno vyšlý z vysoké školy a naivně důvěřivý ideální zásadám; druhý, prošlý již zkušenostmi života a svým způsobem ztajeně vypočítavý. Nakonec jejich revolta vedená zbraněmi upřímně míněných frází ztroskotá, a když jim jde o důležité místo, zklamou jako bojovníci za poznání pravdy.

Uhdeho hra, která zachází s původní předlohou jako s inspirujícím popudem, analyzuje metaforicky pomocí nonsensu především druhou fázi vývoje takové společenské formace, která připustila i fázi první, o níž se v textu ústy šéfredaktora říká:

„Každá doba irských dějin má dvě období.

V prvním se ještě neví, že má Král oslí uši, a tak se to všemožně tají.

A každý, kdo by to mohl nebo chtěl vyzradit, stane se hrdinou, ať chce nebo ne. Prostě mu udělají kvik.“

Druhá fáze vývoje je autorem rovněž specifikována ústy téže postavy:

„Ale když se něco moc tají, stane se z toho veřejné tajemství, které všichni znají. A pak přichází druhé období, kdy už oslí uši nikoho tolik nevzrušují, ani toho, kdo je má.“

Jedna příčina plodí druhou. Jedna polopravda důslednou pololež. Uhde zobrazuje její důsledky a zároveň i příčiny. V expoziční části hry je poněkud zdlouhavý, ale jeho argumentace je podřízena důkazům, i když v první půli méně dramatickým. Od chvíle, kdy Červíček s Kolíčkem začnou hledat pravdu, rozhybe se i v dramatickém smyslu jeho hra. Tak by možná uvažoval ten, který zastává názory důsledné koncentrace děje. Ale vnější děj je možno v moderním dramatickém tvaru podřídit pohybu jinému, vnitřně dolujícímu pohybu (konflikt) názorový. V takové hře je statický děj, který vykonává funkci zprostředkovatele mezi poznáním o skutečnosti, v níž se nic podstatného neděje, a divákem, který by si přál, aby se *něco* stalo, odrazem důsledků příčin iluzorního, tedy idealistického ustrnutí života.

Jestliže Havlova Zahradní slavnost je kritikou zneužití dialektiky, pak Uhdeho Král-Vávra je satirickým podobenstvím zneužití mystifikace jako jednoho z prostředků ohlupování. Absurdita vylučuje katarzi. Ani Havel, ani Uhde ji neznají. Po brechtovsku se snaží vyvolat očistu v divácích, kteří si mají — podobně jako např. v Brechtově Matce Kuráži — uvědomit, že takto jednat nadále nelze. Ne mluvit, ne se rozhořčovat, ne planě spílat „bohům“, ale *jednat!* Oba autoři si shodně uvědomili, že nelze dávat recepty, jak žít, a tak se vyhnuli morálně se středověkým posláním nejen katolického dramatu. Jestliže Havel zaujal mou mysl důsledně vedenou *jednou* situací, pak Uhde, jenž vzácně propojil domácí tradice humoru (Havlíček, Hašek) s moderní, světovou avantgardou v oblasti tzv. absurdního dramatu, vznítit ve mně podobný požár. Během několika hodin jsem však musel rukopis vrátit, takže jsem šel na schůzku, která se konala koncem týdne v novém roce, se Zahradní slavností a Čapkovým RUR, bohatší ovšem o poznání Uhdeho Krále-Vávry. Když se mne můj anděl strážný ptal, jak se mi hra, kterou mi půjčil, líbila, zopakoval jsem mu své pocity, které jsem se snažil vypsát výše. Řekl mi: „Dramaturg je ve své profesi shodný s kritikem jen potud, pokud má k dramatickému textu výhrady. Jestliže v sobě překoná kritické stanovisko návalet obsahové a formální novosti toho kterého textu, pak musí udělat všechno pro to, aby hru prosadil. Je jejím apoštolem. Bez jeho apoštolství by kritik nemohl existovat.“

Soňa Vávrová (Marie) ze stranické inscenace Nashovy hry Hrst ohně





M. Kubisová a M. Malecká v olomoucké inscenaci *Osmi žen*



Konečného snímek z olomouckého předvedení *Billyho lháře* (V. Brtna a Z. Vrablík)

1.

2.

## DVĚ HRY DVA PROBLÉMY

Ze zahraniční dramatické tvorby stojí za povšimnutí dvě hry vhodné pro ochotnické soubory. Jedna z nich je anglického původu a druhá francouzská. Obě jsou komedie, každá z nich je ovšem komedií svého druhu, první je závažnější, i když zábavná, druhá je především zábavná, i když v ní jde o závažné věci. Obě hry se odehrávají na jedné scéně, první je simultánní, druhá má pouhý přijímací salón; obě mají malé obsazení, druhá z nich tu přednost, že v ní nehraje ani jeden muž, jen osm žen.

Začneme u *Osmi žen*. Tak se totiž jmenuje detektivní komedie u nás již známého Roberta Thomase, jehož *Past* na osamělého muže prošla mnoha našimi jevišti. Společně s *Pastí* bylo i *Osm žen* a jejich autor vyznamenán ve Francii Cenou Orfèfres za sezónu 1961—62. V souvislosti s tím jsme se dověděli, že Robert Thomas je šťastný autor jenom tehdy, dovede-li rozesmát hlediště. Jako herec-autor se vyzná především v řemeslně zdatně zauzlené situaci, v níž se pohybují téměř konstantní charaktery. Charakteristika postav, uvedená autorem v seznamu osob, odpovídá vzácně skutečnosti v komedii, takže bychom nosili dříví do lesa, kdybychom se snažili opisovat svými slovy, co už je daleko lépe a výstižněji vyjádřeno autorem samým. Proto citujeme:

RODINA. Gábi, matka. Hezká pětadvacetiletá žena, velmi mondénní, dokonalá měšťačka. Má velmi ráda své pohodlí, trochu své dcery... a velmi málo svého muže. Zuzanka, její starší dcera, dvacetiletá, půvabná, svěží a roztomilá. Studuje v Anglii, což dělá dojem. Katka, mladší dcera, šestnáctiletá, šibalka, velmi moderní v názorech i v oblékání; zbožňuje detek-

tivky (čte je v noci): šašek rodiny. Nelze s ní jít do mondénní společnosti. Babi, babička, staromódní, myslí na své důchody a na své pohodlí, žije u rodiny, kterou (jak tvrdí!) zbožňuje. Augusta, Gábina sestra, je zakyslá stará panna. Každému si ustavičně na všechno stěžuje. Marně se pokoušela najít manžela. Tento nezdar odnáší rodina. Má ráda vánoce, protože je mlsná. SLUŽEBNICTVO. Paní Chanelová, hospodyně, takřka člen rodiny, roztomilá padesátnice. Vychovala děti. Zná rodinná tajemství, ale nikomu je neprozradí. Hodná žena... (bezpochyby?) Luiza, nová komorná, pětadvacetiletá dívka, dosti drzá a cynická. Nedá si šlapat na paty. Výbušná. A TA..., KTEROU NIKDO NEČEKAL. Blanka, hezká pětadvacetiletá žena, sex-appealní, s jazykem na pravém místě, s filipem. „Bývalá nahá tanečnice,“ říkají o ní dámy... „Čistá jako lilie a obět mužů,“ říká paní Chanelová.

Situace se vyvíjí pouze proto, aby jejich podstatu odhalila, nikoli aby je změnila. Situace je ovšem detektivní, protože hned po expoziční idylce se dovíme, že byl ve svém pokoji zavražděn jediný živitel rodiny, otec Zuzanky a Katky. Protože jsme na samotě a spojení s okolním světem je přerušeno, nezbyvá, než aby se samy ženy

daly do odhalování vraha. Robert Thomas, navozující napětí v *komické* situaci, která napětí mění často i v komickou odezvu, činí z vyšetřujících vyšetřované, ze vzájemně se obviňujících obviněné, takže sám detektivní žánr, který pomáhá vystavět napětí, je zároveň parodován a zesměšňován. Je to způsobeno tím, že vzájemně se vyšetřující ženy vyšetřovat neumějí a jediný, kdo do celého příběhu vidí, mladičká Katka, režruje jen tam, kde se již hrouťí fiktivně připravená vražda. Katka chce totiž demonstrovat otci, podobně jako v Molièrově *Zdravém nemocném*, jak ho členové rodiny mají rádi. A podaří se jí to tak dokonale, že odhalí malé zločiny všech rodinných příslušníků i na rodině závislých žen, zločiny, které nespádají do oblasti právní, ale morální a jichž se dopouštíme denně. (Ne, to není omyl; chceme tím množným číslem jen podotknout, že Thomasova komedie se nedotýká v tomto směru jen francouzských poměrů.) Obrat, který překvapivě ve vyvrcholení děje nastane, není možné prozrazovat ani v informativním článku o této lehkým perem napsané hře. Přece jen jde o *detektivní* komedii.

Daleko méně snadná (pro inscenátory) je komedie anglických autorů Keitha Waterhousa a Willise Halla *Billyho lhář*. Oba autoři jsou zastánci novonaturalistické vlny, která je odpůrci souhrnně nazývána „dramatem kuchyňského dřezu“, protože zkoumá společenské vztahy v rodinné buňce, jež je základem každé společnosti. V těchto hrách více než o dramatickou situaci jde o dramatické charaktery, které jsou nosnými pilíři i této hry. V tom je jejich inscenační obtíž, protože představitelé rolí jsou odká-

zání na své umění upouat pouze charakterem, zatímco situace bývá obvykle méně nosná, nebo naprosto podružná. Jde o téměř časově se kryjící úsek života s divadelním časem, v němž vystupují do popředí naturalistické podružnosti, z kterých se skládá „hravá pravda“.

Billy lhář vznikl na základě zábavné Waterhousovy knihy a rovněž hra je zábavná svou groteskostí, jež nevylučuje prvky vážné. Ústřední postavou je Billy, zaměstnanec pohřebního ústavu, který žije v prostředí obyčejné anglické rodiny. V této rodině, jež se vyšvihla z dělníků na vyšší úroveň a nese všechny znaky rodin dobře situovaných, nemá jeden na druhého čas. Vztah rodičů k Billymu je demonstrován na celém případě babičky, cizince v této rodině, v níž jí zbývá jen hovor s věcmi. I lidé kolem jsou pro ni věcmi, ke kterým se nikdy neobrácí přímo, ale skrže něměho či jiného prostředníka. Její vysoké stáří jaksi změkčuje bolestnost jejího konce, po němž se odehrává stejně netečné a stejně směšné dohadování o vině na její smrti. Není pravda, že od třetího jednání se hra žánrově láme, je stejně groteskní dál, ale grotesknost se prohlubuje ve svůj opak a pomáhá prohlubovat sondu do polopravd a pololži této rodiny (i společnosti), kterou

je modelován mladý Billy. (Tvrzení o tom, že se hra žánrově láme, vzniklo na základě inscenace v Divadle J. Fučíka v Brně, kde si hru upravili a vyškrtnutím babiččiny smrti a jednoznačným odsudkem Billyho zkruslili v závěru obsahovou i formální stránku hry. Tuto úpravu nedoporučujeme následovat.)

Billy je dospívající dítě, které by mohlo být už samostatné, ale nakonec se obává, „co řeknou doma, je-li namočí kalhoty“. Dospívající dítě, které obklopuje hraďba vzájemného neporozumění, dospívající dítě, které těká i po láskách, ale Barbara je stejná jako Billyho matka, nebo bude taková; Rita je „ostré“ děvče — pozor na její slovník: je jí bytostně vlastní i se všemi vulgarismy a není nutné, aby se její představitelka snažila o zvláštní jeho zdůraznění ve snaze vykreslit tzv. záporný typ (takových typů tu v zásadě není, jsou zde jen lidé tu s většmi, tu s menšími chybami). Rita je cyničtější než Artur, Billyho kamarád, který už ví, „kam to teče“, a podle toho se dvojice chová. Konečně tu je Liza, děvče, které má Billy zřejmě opravdu rád; nezasnubuje se s ní, jako s dvěma předcházajícími, ale možná, že by si ji rád i vzal. Ovšem Liza je bludička, objevuje se mu a ztrácí, víc se mu však ztrácí, než se

objevuje. Zve však Billyho k rozhodnutí a v tom je její smysl a význam, protože má Billyho přečteného a dovede včas rozpoznat jeho snahu vyklouznout lži z drápů nevábné skutečnosti. Ano, Billy je lhář, ale je to svým způsobem zvláštní reakce mladého člověka, když v chudobě jednotvárného prostředí a vzájemného neporozumění se brání uměleckými sklony a nadnormativní fantazií, v níž sice můžeme poznat, co je lež, ale často nemůžeme upřesnit pravdu, či lépe jeho touhu a přání, zkrátka to, co by Billy chtěl.

Billy není hotový člověk, je průsvíhář, brání se legalizované společenské lži vědomou lži-hrou. Billy na rozdíl od druhých ještě hledá, ostatní už mají dohledáno. Je to paradoxní: hledá pravdu o sobě a lže! V Billym cosi nutně přebývá, ale zároveň se čehosi nedostává: vůle k činu, k ráznému rozhodnutí. Je moudré a životu-pravdě nejpravděpodobnější, že Billy se neodhodlá realizovat svůj plán utéci do Londýna, protože útěky se nic neřeší. Komédie tedy mekrou happy-endem; je to teskné, ale zároveň jediné možné řešení, v co hra vyúsťuje, protože člověk sobě samému nemůže uniknout. Tím Billyho úděl i hra získávají na naléhavosti. Nastavuje zrcadlo i našemu hledišti. Denní, oprýskané, ale nastavené nevšedně. jfl

## Divák, Autor neznámý

Pátá repríza nejradičnických báchorok DRAK JE DRAK v žižkovské Malé scéně byla pro mne zážitkem dosti otřesným. Ne vinou souboru — inscenace je v amatérském měřítku rozhodně nadprůměrná, ale vinou diváků, kteří zaplnili sobotního večera sálek žižkovské sokolovny. Viděl jsem již inscenace Draka, při nichž bouřlivé reakce publika hrozily rozbořit sály, také inscenace, při nichž se diváci směli do kapesníků, předem si ověřivše, že příslušní funkcionáři se nemejí, nýbrž hledí pohoršeně. Ale inscenaci, při níž diváci téměř nereagují ani na dobře prodané vtipy tohoto textu, jsem viděl až tady.

Tři různorodé příklady: 8. obraz — předscéna, Honza se Šmidrou rozprávějí o „Šejkspiroví“, že on „neměl ty

potíže se zákonem. — Se zákonem dramatu... Dnes to autor napiše, hned je první kolize, potom odložená premiéra a katastrofa nakonec...“ a že jméno Lorda-komořího Strážce pečeti, který už ví, „kam to teče“, a panna dozrává, že „s tím přídavným jménem by nerada něco dělala, ale s tím podstatným“. (V publiku se zachechtá několik ojedinelých hlasů.) — 16. obraz: Po skutečně dobře provedené scéně, v níž zděšení tatíci hledají s lucernami své dcery, scházejí se konšelé ke scéně kondolenci, zakončené písní — sborem ještě včera. (Nálada publika velmi rozpačitá, jeden se ptá

druhého, proč si ti na jevišti kondolují. Jeden z těch druhých, kteří sedí za mnou, odpovídá, že neví, ale že by si ti ochotníci taky mohli pořádit elektrický zvonek, aby po přestávce nemuseli zahajovat tím starým kravským zvoncek před oponou.)

Na základě četných podobných příkladů uzavírám, že toto publikum této reprízy amatérského souboru pár minut od středu našeho hlavního města nebylo schopno nejjednodušších logických dedukcí, často ani chápání vtipu přímo polopatického, téměř nikdy konfrontace na jevišti viděného s tím, co samo zažívá či zažívalo (viz zvláště scény radních a celý motiv Bivoje) ve svém životě na každém kroku. Bylo to publikum očekávající patrně realistický příběh ze žužličkého života.

Že se publikum repríz dost často markantně odlišuje od premiérového, to platí i u ochotníků. Ani mne nenapadá zevšeobecňovat popsany případ. Podotýkám, že publikum bylo staré i mladé a pohled na mladé tváře, vyjeveně a nechápavěma očima sledující dění na jevišti, byl nejotřesnější. Že z těchto lidí téměř nikdo nenavštěvuje pravidelně divadlo, nechte, nepřemýšlejte — byl bych ochoten odpřisáhnout. Dejme tomu, že jde o případ výjimečný, o raritu. Proč přišli do divadla? Vnutili jim lístky čili organizátoři, kteří zakoupili celé představení. Co tomu říkali po představení? Tleskali a říkali, že to ochotníci hrají moc hezky.

Publikum nám roste, jeho nároky stoupají, nepodceňujme diváka — tak se to všeobecně říká a píše. Myslím si, že moc všeobecně, bohužel. A přece v úvahách o smyslu divadla vůbec a ochotnického zvláště, diváka nelze obejít. Když, tak jen všeobecně.

J. BENEŠ

### Vyhlášení vítězů soutěže UMĚNÍ AGITUJE, kterou vypsala Odbor školství a kultury NV hlavního města Prahy k získání aktuální agitační tvorby. (Literární a dramatická část.)

Autoři profesionálové:

- I. cena: Stanislav Aulický — Praha (za sbírku aforismů Nevázané sloky),
- II. cena: nebyla udělena.
- III. cena: Stanislav Aulický — Praha (za pásmo kabaretních scének),
- III. cena: Antonín Jedlička — Marie Stichová — Praha (za dětskou estrádu Kouzelný kvítek).

Autoři amatéři:

- I. cena: Věra Košíková — Praha (za práci Běh života),

- II. cena: Neklan Hejda — Praha (za povídku Kariéra s. Fleissiga),
- III. cena: Miloš Fröhlich — Praha (za scénář divadla poezie Chudoplazi).

Čestná uznání: dr. Jiří Pětivoušek — Praha (za text písně Papoušek a zdravotnickou agitku Chaloupka na močále), Jarmila Štenglová — Praha (za text Píseň o včele).

Poznámka redakce: Výběr z vítězných prací začínáme uveřejňovat v časopise Repertoár malé scény.

# HLEDÁNÍ

# aneb raději bez názvu

*Povídání kolem jednoho malého divadla, jak je (to povídání) pro Ochotnické divadlo zorganizoval JAROSLAV ČERNÝ. — Pardon, pro Amatérskou scénu, opravují PAVEL VESELÝ a LUDĚK NEKUDA, autoři, hudebníci a protagonistní herci Divadélka Pod okapem v Ostravě, kteří povídají:*

**VESELÝ:** Ono je to dobře přejmenované. Ochotnické divadlo zní trochu fousatě. Tedy — příliš vymezený pojem. A my víme, že se tam hodně píše i o nás, kteří jdeme z jiné strany. V Okapu časopis čteme — někteří; Repertoár malé scény, myslím, všichni. Jde jen o ten přívlastek „malé“. Nebylo by lepší „mladé“?

**NEKUDA:** Když jsme před třemi lety začínali, bylo to ohromné. Všichni nám jen říkali, že jsme mladí a odhodlaní, a všechno bylo dobré. Že to tak docela dobré není, na to jsme časem přišli sami a začali dělat doopravdy — divadlo, třeba mladé a — malé.

## IN PRINCIPIO ERAT VERBUM...

**N.:** Jasně. Na začátku bylo slovo. Scházeli jsme se u nás doma v kuchyni. Dohadovali se a hádali a psali, až jsme přepsali, dopsali a napsali text, kterým nám přišel do rukou. Vzniklo „H<sub>2</sub>PO<sub>4</sub>“.

**V.:** Aneb „Leptám, leptáš, leptá“. Slepeneček scének a písniček. Scény byly ostře pointované a písničky veselé. Dělalí jsme to pro študáky. Veliký ohlas a 26 repríz.

**N.:** Zformovali jsme takový odrostlý pionýrský kroužek pro pěstování literatury, hudby, divadla a výtvarného umění.

**V.:** Stačí vzpomenout, jak jsme pak na podzim 61 dělali „bednu“. Aškenazyho Černou bedýnku. S epidiaskopem a se songy na Aškenazyho texty. Divadlo poezie — takové inscenování poezie, jak jsme si to představovali.

**N.:** „Inscenování poezie s odvahou.“ Odvahy bylo víc než kumštu. A ty debaty kolem! Vyneslo to šest nebo sedm repríz.

**V.:** A taky jsme dělali Nezvala. Život básníka. Montáž z jeho veršů. Pokus o proniknutí do intimity tvůrce.

**N.:** Prostě, jak se to ve škole neučí. Že je Nezval světová třída, ví každý. A my chtěli říct, proč asi — taky.

**V.:** Tady jsme se nejvíce dohadovali s kritikou. Prý jsme Nezvala znevažovali, říkali oni — a my ho zatím ani tak nevážili jako milovali. Každý jsme tomu rozuměli po svém.

**N.:** Pozor! Tady bychom přeskočili „rakev“. Nezval byl návrat k inscenování poezie, ale zatím přišel

## KONEC ZAČÁTKŮ

**V.:** Konec začátků byla Ta rakev v březnu 62.

**N.:** Jó, ta byla nějak slavná! STM, přehlídka v Plzni, 36 repríz. A těch zájezdů!

**V.:** Rakev, to už byl kabaret trochu podle našich představ.

**N.:** Napsali jsme jakoby exotický příběh o životě na Ostrově ztroskotanců v Souostroví Ztracených korálů. Samozřejmě, že tam fungovali Trosečník a Pátek — ve hře nebo jako diváci, jak bylo třeba — a k těm přibýlo osm ztroskotanců s příběhy svých ztroskotání.

**V.:** To byly scény o tom, jak se ztroskotá — v životě.

**N.:** Bylo to moc pěkné. Trosečník měl medového bíbra a scéna byla barvitá.

**V.:** Ano, když to vycházelo; záleží na svícení. Na všechno jsme časem přišli.

**N.:** A všechno končilo vlastně tím, jak najednou zachytili rozhlasovou zprávu, že někde spadne pokusná AB. Hrůza byla, když se v tom „někde“ našli na mapě a vlastně slavili poslední chvíli. Z přání „Já bych chtěl bílou rakev“ je název.

**V.:** Od Tancuj, tancuj, vykručaj... se přešlo k rocku a do křeče. Když to po dětském rozpočítávání („Deset, dvacet, třicet — narodil se Fricek. Nespadlo to, hurá!“) na ostrov nespadlo, řeklo se: „Ale lidi, je to stejně strašné, někam to spadnout muselo.“

**N.:** Na konci byl ten vztyčený ukazováček, co se dalo dělat. Na jevišti všechno vypadalo trochu jinak. Ty věci se nedají jen tak líčit. To se musí vidět, slyšet, vnímat.

**V.:** Ovšem byly tam i senzační fóry na ČSM a tak vůbec...

**N.:** Třeba byla schůze ostrovní organizace, na níž místopředseda přivítal šest funkcionářů a členstvo. To už byl jen jeden — člen. Obecenstvo se náramně bavilo.

**V.:** A ty zážitky na zájezdech a dárky! Třeba jsme dostali i elektromotorek od Průmyslové školy ve Frýdlantě. Nevěděli jsme, a dosud nevíme, co s ním. Ale máme z něho radost. Ono vždycky: něco zbytečného je pro radost a je to hezké.

**N.:** Průšvih byl, když nás pozvali do bratislavské TATRA-Revue. Číšník nám hned řekl: Takhle striptýz, to se žádá. Anebo alespoň baletky... „Ludia sú zvyknutý...“

**V.:** A na druhý den se nás ptal, co je pravdy na tom, že se autor zastřelil...

**N.:** My jsme si pak v souboru vymysleli povídačku o tom, že jedna babička v publiku se dala slyšet: „Nech sa s tým idú zastrelit!“

**V.:** Stejně „rakev“ už vlastně byla první naše hra. Měli jsme ji a máme ještě stále ohromně rádi. Něco jsme se při ní taky naučili.

**N.:** Bez ní by nebyly Šlápoty.

## DIVADLO JE ŽIVOT A JDE ZASE DO ŽIVOTA

**V.:** Ten znevážený citát není naše estetické vyznání, ale charakteristika toho, co jsme prožili kolem Šlápot od loňského března.

**N.:** Šlápoty byly pro Okap kus života.



Konec začátků byla Ta rakev v březnu 1962

Vyznávali jsme se. Mluvili jsme za sebe. Člověk musí pro něco žít — říkali jsme tomu „najít pevný bod“, smysl existence. Nejen společenský, ale i osobní.

V.: Diváci na dosavadních třiceti reprízách, kritika v Hronově, v Ústí, doma — všude se s námi shodli. Měli jsme radost, že nemluvíme jenom za sebe, ale i tak, za ostatní.

N.: A potom — na Šlápotech jsme dělali pořad dál. Totiž i dřív jsme zkoušeli i po premiérách, ale tady to bylo opravdovější.

V.: Více nás pájilo i to, jak dělat divadlo, a začali jsme zkoušet dát představení jakýsi ucelenější ráz. Hudební a slovesná složka se v proporcích vyrovnaly. Písničky byly jakýmsi shrnutím nebo pokračováním děje. V kontextu inscenace představovaly emotivní složku.

N.: U nás je to s muzikou vůbec tak. Herecký projev v dialogu je stažený, civilní. Nechceme být sentimentální nebo proklamativní. Proto raději verš a hudba — písnička.

V.: Někdy jsme byli s písničkami dále než s textem příběhu a potom jsme to dávali dohromady.

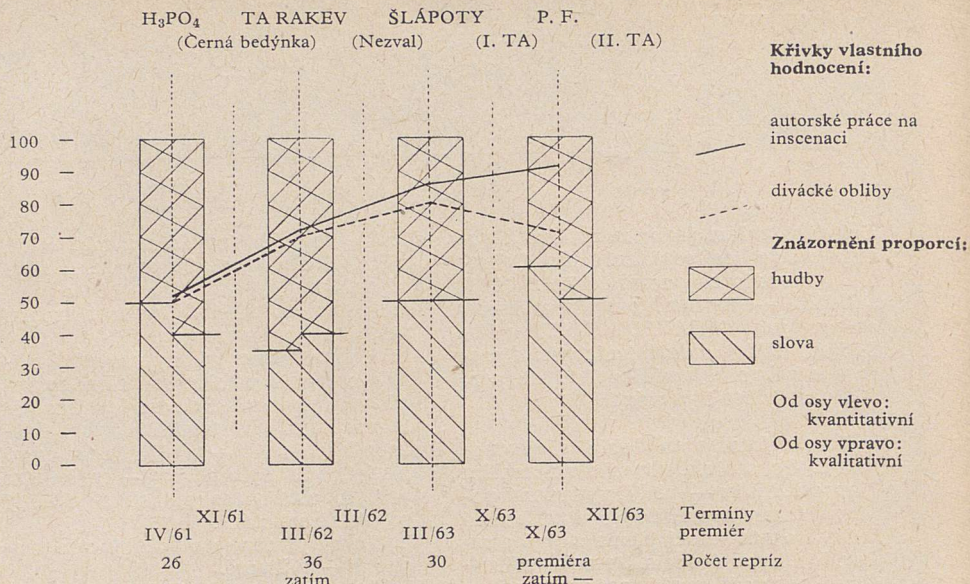
N.: Z oblíbenosti některých písniček na nás šel pomalu strach. Samozřejmě, že měly kousek pravdy i hlasy, které hovořily o semaforovské inspiraci. Té jsme se už ale o něco vzdálili a vzdalujeme se.

V.: Kvalitu v uvádění písniček hledáme jinde. Nejen v navyklém melodickém rozpracování hudebního nápadu a oblíbeném exkluzivním aranžování skladby.

N.: A ještě něco: i když máme Semafor opravdu rádi, takový ten jakýsi secesní nádech, to není to, co bychom chtěli dělat. Hledáme svoji cestu, chtěli bychom najít svůj vlastní, dnešní a moderní výraz.

V.: Stejně ale vlivy odjinud si musíme přiznat. Nakonec ani nahořklý tón satiry Klavíradla nás zcela neminul. Poznali jsme to vlastně i při poslední premiéře.

### Grafické znázornění některých vybraných ukazatelů činnosti divadélka pod okapem v Ostravě v údobí 1961-1963 :



### PERPETUAM FELICITATEM

N.: P. F. — Kabaret pro štěstí je naše poslední premiéra. Z října 63.

V.: Hraje se o štěstí a hledá se pravda.

N.: Na jevišti je vytvářena společnost lidí. Není to společnost typická, spíše typizovaná. Měšťáckové, jejich afektované ženy — „zpravodajky“, senzacechtiví malí človíčky. Tato společnost čeká na pohřební průvod. Čeká stejně tak, jako by čekala na průvod prvomájový, lampiónový či jiný. Po pohřbu se hrobník stává průvodcem po hřbitově. Vypráví společnosti pohnuté osudy lidí přikrytých náhrobky. A společnost, která se s podobným výkladem setkala jen v muzeu nebo v zoo, reaguje stejně jako tam, jenže smutněji, s politováním, se strojeným smyslem pro cizí neštěstí.

V.: A právě tato reakce, křečovitá, ne-

pravdivá, předstírající dojetí, s ukrytou touhou po dalších senzácích, představuje společnost divákovi. Když hrobník svůj výklad končí, vyděluje se ze společnosti muž, zvaný Filosof, který vyřkne otázku: „Jak to, že všichni, co tady mají náhrobky, měli vlastně nešťastný život?“ Končí prolog hry.

N.: Filosof pak již se svým druhem Šaškem — tak si říkají, přestože oba filosofovi i dělají šaškárny — hledají šťastného člověka mezi živými. Jakmile dospějí k názoru, že společnost (dejme tomu jen na jevišti) nedělá nic, co by nebylo přikázáno shora, vydávají příkaz, že všichni lidé musí být šťastni.

V.: „Každý musí být šťasten! A kdo nebude šťasten, bude nešťasten,“ hlásá osvěťář. Všem lidem nasazují masku šťastných a předvedou lidovou veselici.

N.: Opět se ocitáme na hřbitově. Hrobník vypráví svou legendu o osudech pochovaných a společnost opět reaguje, jenže tentokrát jsou lidé vážáni příkazem, že musí být šťastni. Dávají najevo své štěstí a radost nad cizími neštěstími a tragickými osudy.

V.: Tu přichází mezi „šťastlivce“ navivní, prostý člověk s červenou růží. Přichází skutečný, šťastný člověk, který má rád lidi, je až dětsky prostý a upřímný. Nezná potřebu předstírat.

N.: Společnost pak prochází hřbitovem po třetí. Všichni se radují a jsou okatě šťastni. Jen on je smutný a lituje mrtvé, jejichž osudy mu vyprávějí. Společnost vidí, že tento člověk není šťastný jako oni, ačkoli existuje příkaz, aby byl. Nepřijmou ho mezi sebe; prohlásí ho, jediného opravdu šťastného člověka, za blázna. Hra končí.

V.: Ohlas premiéry byl značný, ale rozpačitý. Pro naši návštěvnickou obec to byla tak trošku rána do tváře.

N.: Těžko věci vysvětlovat a opisovat. Vyjádřit v pojmech obraz, podobností.

V.: Víme, že absurdita je leckdy chápána jako módní výraz životního pocitu ztracené generace... a o její



Z druhého textappealu ostravského Divadélka Pod okapem

postižení nám vůbec nejde — i když se o tom mluvilo.

N.: Spíše bychom si sami chtěli říct, jak málo upřímný je mnohdy náš občanský postoj, náš vztah k lidem. Jak nesmyslná — absurdní — je póza. Snaha budít zdání — něčeho.

V.: Lidi více ukazují, jakými by chtěli být viděni, než jakými jsou, a přitom teď přece je právě doba, kdy si musíme říkat pravdu do očí. Každý. A za sebe.

N.: Nejvíce se debatovalo o tom, jestli muž s růží je blázen. Jak zde můžeme určit hranici mezi bláznem a normálním člověkem?

V.: Stejně dobře bychom mohli tvrdit, že ti, kteří se na rozkaz radují nebo truchlí, jsou blázni.

N.: Anebo špinavci, pokrytečtí lumpi.

V.: To si musí každý rozhodnout sám, za sebe.

N.: Jinak ovšem písničky a trošku nescynalý humor v některých situacích se velmi líbily.

V.: Pro nás je P. F. nástup nové etapy. Začali jsme se vážněji zabývat i pohybovou kulturou. Kompozici postav v prostoru a vůbec i ostatními věcmi, které k vážnému chápání divadla patří.

N.: Namalovali jsme si sami pro sebe i jakési grafické znázornění několika

určujících ukazatelů vývoje souboru. Bereme všechno vážněji než kdysi.

V.: A proto, abychom se nepřipravili o tu jundu, o čiré potěšení z improvizace a hraní si na divadlo a o naši starou lásku — přednes básnickova slova na jevišti, začali jsme dělat

#### TEXTAPPEAL

N.: Tedy nejen proto. Taky abychom se ještě více sblížili se svým obecnstvem.

V.: Řada ostravských autorů, někteří členové Divadla Petra Bezruče (oni chodí k nám, my chodíme k nim) a členové našeho divadélka přednesli své texty. Vlastně každý, kdo chce, má u nás dveře dokořán.

N.: První textappeal byl „Za praliniku“. Jediný honorář účinkujícím byla pralinka.

V.: Při druhém jsme již šetřili, odbýval se ve znamení soudního přelíčení postiženého publika nad provinivšími se autory.

N.: A k tomu patřily i písničky. Z repertoáru divadélka, i nové, které vznikají pro textappealy.

V.: Teď chystáme třetí, rámcovaný prostředím „krčmy, kde se hraje dobrý džez“.

N.: Opravdu se to líbí. Při druhém jsme nemohli skončit. Přidávalo se a přidávalo.

V.: Nakonec jsme lidem říkali: „Mějte rozum, jděte spát. Ty nad námi, co tam bydlí, chtěj taky spát.“ Ale rozum jsme neměli.

N.: Vládla pravá okapácká nálada.

V.: Měli jsme báječný pocit, že se jaksi máme všichni rádi. My, co hrájeme, a oni, co se na nás koukají a co nás poslouchají.

#### PATŘÍME K SOBĚ

N.: Cítili jsme, že patříme všichni k sobě. Že patříme k sobě.

V.: A ten pocit je ohromná síla. Potom nám stojí za to hrát. Pro sebe, společně. Potom můžeme hrát o štěstí a přitom hledat pravdu.

N.: Poznávat a hledat pravdu. Ten „pevný bod“, smysl života, pravdu.

V.: My věříme na lidi. A když věříme, tak můžeme hledat. Pravdu.

N.: I v tom našem malém Divadélku Pod okapem.

V.: A mohou přitom být i písničky, džez, legrace.

N.: Vážně, bez legrace. To všechno může být.

O útulném a milém prostředí brněnského divadélka Monokl bylo napsáno mnoho. O souboru tohoto divadla také. Potěšující je, že průměrný věk členů souboru je velmi nízký, že soubor má již několik let stálý herecký kolektiv, režiséra, choreografku a orchestr. Osobitost kabaretního prostředí v hledišti není však vždycky v souladu s jevištěm.

Divadlo Monokl uvádí jako první divadelní leprelo J. Bílého a P. Boška Teta v divadle s hudbou J. Kratochvíla. Bezesporu se divadlu dostala do rukou nejlepší předloha za poslední tři léta. Stavba hry, rychlé střídání obrazů, vtipné písničky a základní dějová fabule, prošípaná řadou slovních a situačních hříček, byly předpokladem k dobré inscenaci. Rozehráť několikrát za sebou krátkou scénku o úkladné vraždě, nedopatřením s otrávenými houbami a nešťastným autorovi, který pobíhá od divadla k divadlu, aby se pokaždé zděšen přesvědčil, že to, co hrají, vůbec nenapsal, je pro divadlo typu Monokl nescmírně lákavé a vhodné. Škoda jen, že si režisér neuvědomil již základní předpoklad pro uvedení Tety v divadle: nejen znát dokonale styl a způsob práce parodovaných divadel a kabaretních scének, ale mít dokonale promyšlený herecký projev a režijní kon-

## TETA V MONOKLU



Divadelní leprelo J. Bílého a P. Boška Teta v divadle uvádí brněnské divadélko Monokl. Foto Pernica

cepci citlivě parodicky nadsazenou. Nemohu si přece dělat legraci z něčeho, co sám dobře neznám, nebo — což je ještě horší — neumím. Mám na mysli především divadelní řemeslo; vyhmátnutí nejdůležitějších a nejcharakterističtějších znaků hereckého projevu a vnějších jevištních obrazů jednotlivých divadel. Nemohu dobře parodovat přední profesionální divadelní a kabaretní scény, mám-li nedokonalou kulturu řeči a minimální ná-

roky na ukázněný pohyb, gestikulaci a mimiku herce.

Je ztrátou, že režisér divadla Monokl Milan Ferebauer více nevyužil choreografky i mimo taneční čísla. Divadelní soubor, který má pro dramaturgickou osobitost právem v Brně velkou popularitu, by se měl více zabývat zvyšováním teoretických i praktických vědomostí o herectví, režii a divadle vůbec.

L. Wallezky

• Na rokycanské divadelní přehlídce měli diváci možnost vidět soubory z okresu i zdaleka (např. Mariánské Lázně), dokonce i Marii Stuartovnu v provedení pražského Divadla čs. armády. Nejvíceji přijali několikrát vyprodané představení domácích — Šamberkovo Jedenácté přikázání.

F. S.

# Muzikal

## a jeho evropští příbuzní

„Představení Divotvorného hrnce je ve znamení amerických musicals; má svižné tempo, rozmanitost a pestrost...“ píše recenzent o pražské premiéře muzikálu B. Lanea v roce 1947. — Už šestnáct let uplynulo od tohoto československého muzikalového debutu, šestnáct let jsou tedy staré snad jeho první charakteristiky v našem tisku. Málem se už na ně zapomnělo a sám muzikal prošel tenkrát skoro bez povšimnutí v divadelním prostředí, kde panství operety zůstávalo zdánlivě neotřesitelné — a to jak u diváků, tak zejména v povědomí širší kulturní veřejnosti.

Bylo třeba několika dalších let, než se rozvila dlouholetá tradice úzce specializované operetní dramaturgie, než se ukázalo marným hledání nových tvarů v slepých uličkách vídeňských plagiátů. Tehdy pak musel logicky vzniknout zájem o vývoj ostatních hudebně dramatických druhů,

— byla pozornost posléze obrácena k tvorbě, která — nezatížena operetní tradicí — vykazovala značně osobitou podobu.

K slovu tedy přišel znovu — muzikal. Zhruba před sedmi léty začalo do našich operetních divadel soustavněji pronikat povědomí o jeho existenci a podobě. Jen málokdo jej znal, informace byly velmi povrchní a kolem „kouzelného“ slůvka se začaly hromadit iluze, improvizovaly se teorie a vedle příkrých odsudků se množily i tendence vidět v muzikalu univerzálního zachránce operety. Samozřejmě že s poznáním vlastní muzikalové tvorby víra v její samospasitelnost padla. Ze z celé iluze zbylo jen několik podnětů a několik opravdu vynikajících děl. Ta ovšem stojí za bližší poznání a průzkum, podněty této oblasti znamenají i v naší situaci přínos.

Terminologickou záhadu slůvka muzikal, které je jen osamostatněným

dla a jeho forma není ani zdaleka objevem současnosti. V centrech tradiční středoevropské operety, kam muzikal začal pronikat začátkem padesátých let, dostalo toto označení však poněkud širší význam: stalo se nositelem snahy o nový myšlenkový a stavebný princip, o nové pojetí hudebně dramatického žánru operety.

Vraťme se však k americkému originálu. U jeho zrodu jsou variетní podniky konce století, americký vódvil, burleska, prvky lidové písně. Původní jednoduchý typ postupně obohacovaly podněty anglické a francouzské operety, vlna taneční hudby a džezu, a na konci dvacátých let se dostavil první světový úspěch muzikálu — Loď komediantů Jeroma Kerna. Zůstala ještě ojedinelým uměleckým výsledkem a — stejně jako pozdější Gershwinova Porgy a Bess — představovala jen čestnou výjimku v záplavě bezduchých, výpravných revuí: ty téměř dvacet let silně brzdily vzestupnou tendenci amerického muzikálu a i jeho nejlepší zakladatelé — Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin a samotný George Gershwin — psali tehdy revue na běžícím pásu zmechanizované velkovýroby spotřebního kulturního zboží.

Počátkem čtyřicátých let však nastává nová etapa progresivní muzikalové historie. Počátek její renesance znamená Oklahoma Richarda Rodgersa. Oklahoma jako jedno z prvních děl směřovala k námětovému realismu, civilismu a sociální kritičnosti, která se pak v řadě dalších prací objevila jako jeden z jejich hlavních znaků. Připomeňme například Adlerův muzikal Pal Joey, zachycující slávu a pád „malého hrdiny“ z prostředí chudinských brlohů jižní části Chicaga, Weillovu Street Scene — drobnokresbnou studii lidiček ve stínu mrakodrapů, Adlerův muzikal Pajama Game, líčící průběh stávky zaměstnanců textilní továrny, Loesserův muzikal How to succeed in Business, který kritizuje bezohledné metody úspěšných obchodníků, atp. V některých dílech tohoto období se muzikal dostal až na půdu přímé kritiky sociálních a rasových poměrů — kupříkladu ve Weillově muzikalové tragédii Lost in the Stars. Druhým — a nikoliv hlavním, jak se u nás dlouho a mylně tradovalo — muzikalovým typem jsou potom hudební komedie, adaptující klasické divadelní hry, romány, novely. A řekněme hned: — adaptující nejednou výtečně, s velkou dávkou tvůrčí odvahy, ale i literárního taktu a umu. Ze Shawova Pygmaliona těžší muzikal F. Loeweho My Fair Lady, z přepracování Voltairovy Candidy vznikl zajímavý muzikal L. Bernsteina, sem patří i nejpozoruhodnější dílo celé dosavadní produkce — Bernsteina West Side Story.

A sem patří i Cole Porterova Kiss me Kate, která pod názvem Líbej mě, Káto byla uvedena i u nás. Československou premiéru měla před rokem v Plzni a další inscenaci připravilo divadlo Nová scéna v Bratislavě. Z obou premiér, z přímého poznání dalších muzikalových děl v zahraničí i z poměrně dnes už bohatých časopiseckých studií můžeme vyvodit, že:

Americký muzikal se po stránce formové výstavby pohybuje mezi hudební



G. Kramer: Když je v Římě neděle. Inscenace bratislavské Nové scény

o vskutku současnou dramaturgii. Současně s tímto novým proudem se s větší naléhavostí začala pocívat potřeba vyjít z uzavřeného kruhu výlučně domácího, případně starooperetního repertoáru, potřeba poznat, porovnat a využít výsledků tvůrčího hledání jiných produkcí. Objevila se první díla sovětská, o něco později přišla i mladá produkce rumunská, maďarská a německá. I tato díla ovšem dosti trpěla starými konvencemi a konzervativismem. A tak — s jistým zpožděním, ale o to pozorněji

adjektivem celého názvu musical comedy (tragedy, play), není třeba dnes už šířeji objasňovat; našim tiskem prošlo už sdostatek článků, dešifrujících toto názvosloví. Začneme spíš zdůrazněním jiné skutečnosti: že muzikal je nejvýraznějším typem amerického hudebního divadla, že vznikl a rozvíjel se v jeho specifických společenských podmínkách, že odpovídá a reaguje na společenskou potřebu amerického divadelního publika. Představuje dnes už více než stoleté dějiny severoamerického hudebního diva-



Millicent Martin jako Cora v muzikalu P. Greenwella *The Crooked Mile*, Cambridge Theatre. Na snímku dole Chita Rivera (Anita) a Ken Le Roy (Bernardo) v muzikalu *West Side Story*



komedií a hrou se zpěvy. Své náměty zpracovává velmi zručně, se snahou vyhnout se životní idealizaci a falešnému patosu. Jeho látková oblast je prakticky bez hranic a sahá od lokálních motivů obyčejného dne až kláskám světové literatury. Text tu hraje primární roli a technika vedení jeho dialogů a zpěvu je o mnoho pružnější než ustrnulá formaneorganických, jen mechanicky se střídajících zpívaných a mluvených scén například naší operety. V jeho hudbě ožívají zvuky vel-

koměsta, prvky soudobé hudby taneční, podněty džezové proveniencie. Hudba a tanec jsou postaveny do služeb divadelně dramatického tempa celé hry: z mluveného slova se stane hudba, z hudby tanec a tanec opět přechází do dramatického ztvárnění. Tento „koloběh“ je to, co pro muzikal vyžaduje osobitý způsob režijního ztvárnění, vycházejícího z choreograficko-tanečního prvku, aniž by se však slovu vzal jeho primární význam. A tato režijní koncepce pak předpokládá dobré herce, jejichž mluvený a pěvecký projev musí být v dokonalé souhře s vynikajícími pohybovými schopnostmi. Všestranné herectví je základem dobré interpretace každého muzikálu, v němž například ani sbor není jen anonymní masou, ale funkčním kolektivem individualizovaných členů.

Tak tedy vypadá americký muzikal. Jeho žánrem se už inspirovali i skladatelé naši, k jeho typu se kloní většina dnešních hudebně zábavné produkce západní Evropy. I tu jsme už na našich jevištích poznali: Normanův *Bleší trh* a *Balada o dr. Crippenovi* zastupovaly muzikal anglický. Ten má s americkým dost společného; opírá se však většinou o závažnější témata, sympatická je jeho společenskoetická kritika, která je nevtíravá a nikde nena-

rušuje lehkost slohu. Tři komedie G. Kramera, *Rascelův Enrico 61* a *Modugnův Rinaldo do boje táhne* jsou z produkce italské „commedia musicale“: jde tu o hudební komedie s revolučním charakterem početných obrazů, se zálibou v baletním a pantomimickém vyjadřování, s melodickou hudbou šansonového ladění. Sladká Irma M. Monnotové představila muzikal francouzský — s jeho menší úlohou hudby a silnějším důrazem na obsažnost textu. A z dosud málo výrazné produkce německé připomeňme alespoň *Kawanův Skandál v Lisabonu*, který nás už před šesti lety seznámil s první „východní“ prací tohoto druhu.

Následovníků má tedy muzikal dnes už pěknou řádku a inspiračních podnětů přinesl jistě dost. Už proto, že se vyvíjel v téměř naprostém odloučení od našeho operetního vývoje, už proto, že neobsahuje nic z tíživých konvencí, proti nimž dnes bojujeme. Má ovšem konvence jiného druhu a krizi našeho zábavného divadla cele nevyřeší. Je však nicméně jedním z mála živých druhů soudobého hudebně zábavného divadla a je pro nás proto i jednou z účinných zbraní proti její vištní rutině, manýram i dramaturgickému konzervatismu našeho žánru.

MILADA MARKLOVÁ

• Studenti SVVŠ v Rokycanech nastudovali moralitu *Vyskočila a Suchého Faust*, Markéta, služka a já. Inscenace měla to, co dělalo odjakživa studentské divadlo přitažlivým: vtip a elán. F. Š.

• Jeden člen souboru malé vsi na Zbirožsku byl vyslán okresním osvětovým domem na minulý Jiráskův Hronov. Výsledek: soubor se po delší odmlce přihlásil k životu inscenací *Pleskotovy dramatičky Babičky* a projevuje velkou chuť do další práce.

• Rok 1963 byl za 113 let první, kdy známí radniční ochotníci doma neuvedli ani jedno představení. Hned v lednu tohoto roku to napravily mladé členky souboru inscenací *Nashovy hry Děvčata z Brook Valley*. Uslыšíme ještě o radnickém divadle, kdysi (ne tak dávno) slavném u nás i v Německu?

• Krízu v dramatickej tvorbe pre deti a mládež potvrdila aj posledná autorská súťaž Osvetového ústavu v Bratislave, ktorú vyhodnotili koncom lanského roku. Problém nie je v tom, že by o dramatickú tvorbu zo strany autorov nebol záujem. Naopak, kdekoľvek sa pokúša písať pre deti, a to z dvoch príčin: alebo v dobrej snahe pomôcť tejto tvorbe, alebo preto, lebo si myslí, že pre deti je všetko dobré. Z 87 prác, ktoré prišli do súťaže, ani jedna nemala takú úroveň, že by ju boli mohli odmeniť prvou cenou. A aj odmenené práce nie sú ešte súčasne v inscenovaní. Do súťaže mohli poslať autori hry celovečerné, jednoaktovky aj pásma, a to pre divadlo herecké aj bábkové. V kategórii celovečerných hier druhú cenu (vo výške 4000 Kčs) získal Viliam Kukumberg za hru *Bicykel*. Je to hra zo súčasného života detí s výchovnou tendenciou ukázať vplyv kolektívu na formovanie charakteru dieťaťa. Tretiu cenu (1500 Kčs) udelili Zdeňkovi Hartmanovi za scenár k bábkovej hre pod názvom *Paprové práni*. V kategórii jednodajstvomých hier a pásiem neudelili ani prvú ani druhú cenu. Tretiu cenu (1000

Kčs) získal Branislav Hlubocký za tri tragikomické dialógy pod názvom *Psi nehrajú šach*. Autor dost v zastretej forme vyjadruje kritický názor mladého človeka na niektoré aktuálne problémy. M. J.

• Krajské osvetové stredisko v Hradci Králové oznámilo složení predsednictva krajského pracovného sboru pro divadlo. Tvoria je P. Průša (predseda), J. Vavříčka, J. Valenta, J. Nebeský, V. Semelka, J. Drobná, M. Gabriš, M. Zavoral, J. Provazníková a J. Černý. KPS—d je odborným aktívem, jehož hlavním poslaním je pomoc souborům Východočeského kraje na úsecích vnitrosouborového školení, základních kursů a STMP.



MUSITE BYT ODMITAVEJSI, MYSLETE SI, ZE VAM NABIZI FUNKCI V SOUBORU. BAPE

# acB

1. Je mi osmnáct a začínám hrát divadlo. Náš soubor vede starý, zkušený ochotník. Vážím si jeho rad, ale přece jen se mi nezdá, když zásadně požaduje, aby se nehrálo zády k obecenstvu. Pokud jsem měl možnost vidět profesionály, nijak se na to nevázali.

— Je zajímavé, jak se některé věci tvrdošíjně udržují, ačkoli jejich skutečný důvod dávno zanikl a obvykle už není ani znám. Zásada neobracet se k publiku zády vznikla v době dvorského divadla, kdy herci, zařazení tehdy až někde na okraj společnosti, se dostávali do bezprostředního styku s těmi, kdož naopak stáli v čele společnosti. Vznešení diváci, králové, knížata atp. sedávali přímo na jevišti, nebo v prvních řadách. Dvorská etiketa přikazovala, že nikdo (tedy ani dámy) se nesměl obracet k vládcům zády — a to i při odchodu, kdy musel odcházející ustupovat. Tím spíše se to týkalo herců. Dneska už pochopitelně tato zásada dávno a naprosto neplatí. Jiná věc je, že herec, mluvící-li odvrácen od publika, musí mnohem pečlivěji vyslovovat, i automaticky, leč uměřeně, přidat na intenzitě hlasu. Na tohle musí dávat pozor herec i tehdy, když není odvrácen od publika, ale hraje v pozadí jeviště, navíc na vyšších praktikáblech a zvláště pak, jestliže má jeviště tahy. Zvukové vlny totiž potom zčásti pohltnou provaziště, zčásti se zarazí o portál a k divákovi se jich dostane jen zlomek.

2. Máme v představení scénickou hudbu, ale klavír musí být v hledišti, takže

hudebník nevidí na inspicienta a ten zase na hudebníka. I když inspicient má hudební sluch a už si jakžtakž jednotlivá hudební čísla pamatuje, přece jen není jistota, že dá vždycky přesně znamení oponáři a osvětlovači.

— Instalujte u hudebníkových nohou normální tlačítko, odtud vedte dva zvonkové dráty k inspicientovi, zapojte baterii a žárovičku.

3. Připravujeme Hrubínovu Křišťálovou noc. V posledním dějství mluví postavy o tom, že starý Kukrálec si pustil sám pro sebe kolotoč. Jak to udělat?

— Vyrobite si malý model kolotoče — stačí asi tak 50 cm vysoký, který umístíte buď do portálu, nebo za větší dekorační prvek. Motorkem na převod nebo citlivě rukou modelem otáčíte a jeho siluetu

promítáte na horizont. Můžete to zařídít i jinak: opatříte si dřevěný válec, zase asi tak 50 cm vysoký, na který upevníte úlomky zrcadla. Umístěním reflektoru ve vhodném úhlu a velmi volným otáčením válce docílíte, že po horizontu běhají „prasátka“, což postačí k vytvoření představy pohyblivého se kolotoče.

4. Mám na scéně úslužně (to znamená rychle) zapálit doutník svému partnerovi. Někdy se mi to povede, někdy ne a ne vyjmout sirku, nebo se mi zase zlomí, nebo předčasně zhasne.

— Připravte si před výstupem rekvizitu tak, že dvě sirky vyčnívají ze zavřené krabičky. Potom nemusíte krabičku otevírat, ani sirky vyjímat — okamžitě je vytáhnete. V takových případech zapalujte pro jistotu vždy dvěma zápalkami.

## KAPITOLY O DIVADELNÍ FOTOGRAFII 3.

### O DIVADELNÍM PORTRÉTU

V historii divadelní fotografie byl vlastně portrétní snímek herce prvním setkáním divadla s fotografií. V některém z předešlých článků si o historii divadelní fotografie povíme více, v dnešním souvislosti bych chtěl jen připomenout, že herec byl prvním divadelním elementem, který využil v minulém století počátků fotografického záznamu. Přicházel do fotografova ateliéru, tam se převlékal do přineseného kostýmu a líčil, pak ve vybrané póze stanul před kamerou, kde podřel při delší expozici nasazený dramatický výraz. Byla to doba divadla hereckých koturnů, kdy vládla velká herecká gesta, lapidární výrazy výrazně nalíčených obličejů, rozmáchlé pohyby, které platily až pro druhou galerii. Nebyly zkušenosti z filmu, televize, první kamera, před kterou herec stanul, byla fotografická, a dlouhá léta vývoje pak započala veliký budoucí pracovní obor — práci a výraz herce před kamerou.

Jeden z prvních problémů, které bylo časem nutno ujasnit, byla rozdílnost ve vzdálenosti pohledu, se kterou musel herec i kameraman začít počítat. Hercovo gesto musí na jevišti hrát na vzdálenost i několika desítek metrů a herci nebyli zvyklí tomu, že pohled oka kamery, která stojí metr či dva před nimi, je jiný než pohled diváka z hlediště. Dnes je profesionální herec ve velké většině vyškolen filmem a televizí a ví sám, jaké měřítko pro výraz je pro kameru únosné. Změnil se způsob svícení. Od někdejšího rozptýleného ateliérového světla a potom rozptýleného světla jevištního spíše vývoj ke stále silnějším zdrojům, koncentrovanějším (bodové čočkové či nízkovoltové reflektory). Divadelní fotografie se nechala ovlivnit filmem s efektními protisvětlky, dnes se zase vrací do prostředí a světla jeviště, kde herec žije svou rolí. Dnešní v základě bílé jevištní osvětlení dává fotografům řadu možností. Další prvek, který se velmi změnil, bylo líčení herců. Naši předchůdci sváděli těžké boje s přešminkovanými tvářemi, herecké charaktery nebyly docilovány vý-

běrem typů, nýbrž tlustými čarami kresby v obličejí podle tehdejších vzornků divadelního líčení. Primadony, jejichž věk neodpovídal předstávě role, se pokrývaly nánosy barev, aby zakryly hluboké brázdby vrásek. Při pohledu přes rampu to ještě šlo, ale jakmile měl fotograf zachytit detail postavy, stanul před hlavolamem, který řešil pořádným přeretušováním celého obličjeje, takže z této doby zbyla řada portrétů houbovitých obličejů s krásně vykrouženým obočím a vykrojenými rty. Ženám na nich přibýlo pochybné krásy a zdánlivě ubýlo let, mužům zpevnily rysy a pod tvrdým výrazem nesmiřitelných očí zmizely váčky. Je zajímavé, že k tomuto druhu fotografie stále ještě tíhnou převážně operní zpěvačky. Ovšem nutno říci, že moderní požadavky režiséra i diváka vyžadují i vizuálně — nejen pěvecky či herecky — odpovídající zjev, takže fotografova situace se v tomto ohledu přece jen vylepšila.

A jak tedy dnes? Musíme vyjít opět z toho, co je na jevišti — z hereckého projevu. Ten se civilizuje, zvnitřňuje. Režisér nastaví postavu vnějšími znaky, ale bádá a hledá v psychologii postavy, otevírá její stránky a obnažuje je před divákem. A tam musí začít práce fotografa. Poznat a pochopit smysl postavy, rozumět tomu — o čem se snažím povídat v těchto článečcích již od prvopočátku — co vlastně chce režisér či herec říci a jakým způsobem tento záměr uskutečňuje. To opět znamená ne náhodné snímkování, ale systematickou práci, znalost divadelní literatury, abych i v případě jedině možnosti fotografování přistupoval k práci již předem poučen. Abych nemluvil jen do větru, přikládám k dnešnímu článku tři snímky. Dva z nich jsou portrétem jedné postavy — je to Jindřich z hry Konec masopustu (inscenace Východočeského divadla). První snímek je obyčejný portrét postavy v jejím hereckém světle, bez nějakého zvláštního určení výrazu. Druhý portrét jde po obsahu. Jindřich dostane od otce políček — portrét jede po psychologii postavy, zvednuté nechápající oči, prsty jedou v udivení měkce po tváři, která byla uhozena. Portrét vznikl na stejném místě a ve stejném světle jako první, jen fotografující přesně věděl, co chce. Třetí snímek je příklad hereckého portrétního braného při hře. Král Oidipus ve vrcholném okamžiku svého dramatu při velkém monologu padá na schody pod ranami pochopení trestuhodnosti svých činů. Celkem tvrdě osvětlen s malým protisvětlem ostře vykresluje výraz obličjeje, položení těla a ruce svědčí o bezmocnosti člověka dále se stavět na odpor.

V příštím čísle si povíme o jednotlivých druzích a možnostech portrétní fotografie po stránce technické.

Dr. JAROMÍR SVOBODA

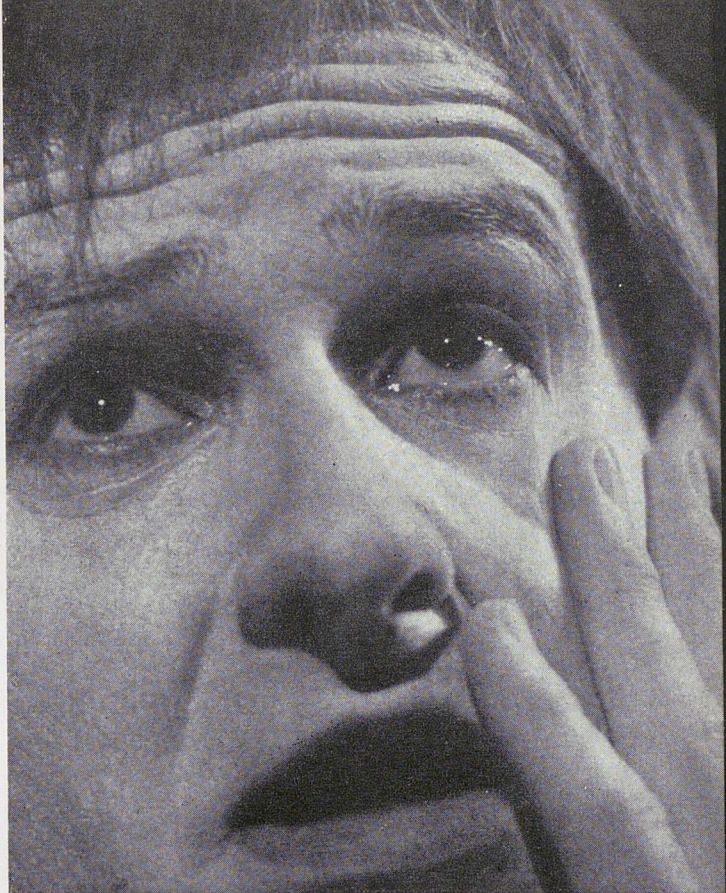
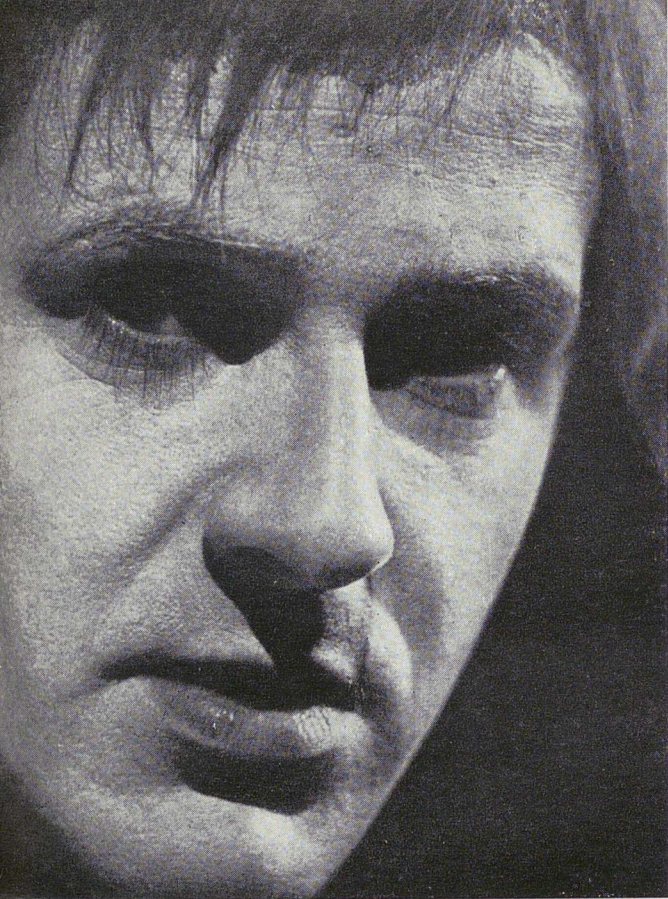
## amatérská scéna

ročník I (Ochotnické divadlo, ročník X), číslo 3, březen 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 Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Ličardová, Vladimír Semrád, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Josef Šrámek, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Wallezky — Grafická úprava: Miloslav Fuřín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; tel. 221054 — Tiskne Knihtisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem ledna 1964.

F-09\*40388

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1964



Dva portréty jedné postavy — Jindřicha ze hry Konec masopustu v inscenaci Východočeského divadla. Dole portrét z Krále Oidipa v provedení činohry pražského Národního divadla





D. Richterová (Div. O. Stibora v Olomouci)  
v detektivní komedii R. Thomase Osm žen. Foto Konečný

Ale teď vám povím, že zločin a justice nejsou tím nejpodstatnějším a nejhlubším motivem detektivky. Na počátku je motiv jiný a ještě starší: Sfinga, kladoucí hádanky; divá, mučivá rozkoš intelektu řešit záhady; náruživá potřeba mozku louskat tvrdé ořechy nastražených otázek. V nejstarší kulturní minulosti máte rozsety literární doklady tohoto strašlivého intelektuálního puzení: Oidipus odpovídající Sfinze, jež se ho strojí pohltit (neboť každá záhada pohlcuje člověka); čínské hádanky, Turandot, indické, malajské, perské a arabské hádanky a nevím co ještě, až po dětské šarády, číselky, rebusy, akrosticha a koníčky, a kromě toho ještě šachové koncovky. Je zcela příznačné pro vývoj myšlení, že si intelekt nejprve klade problémy čistě verbální pro absolutně slovní řešení; neboť ve svých počátcích je přímo opojen slovem, svým dílem a nástrojem; hraje si s jeho dvojsmyslností, homonymitou a symbolikou; strojí slovní pasti, aby vytvořil paradoxní slovní situace a předstíral jimi absurdní a nemožné situace věcné. Avšak intelekt je příliš bujný, než aby se spokojil hrou se slovy; odkáže ji tedy filosofii a vrhá se na skutečnost se stejnou dychtivostí bavit se s ní řešením záhad. A protože tu nechci mluvit snad o vědě, pravím, že detektivka je rozumové řešení uměle nastražených věcných hádanek.

KAREL ČAPEK