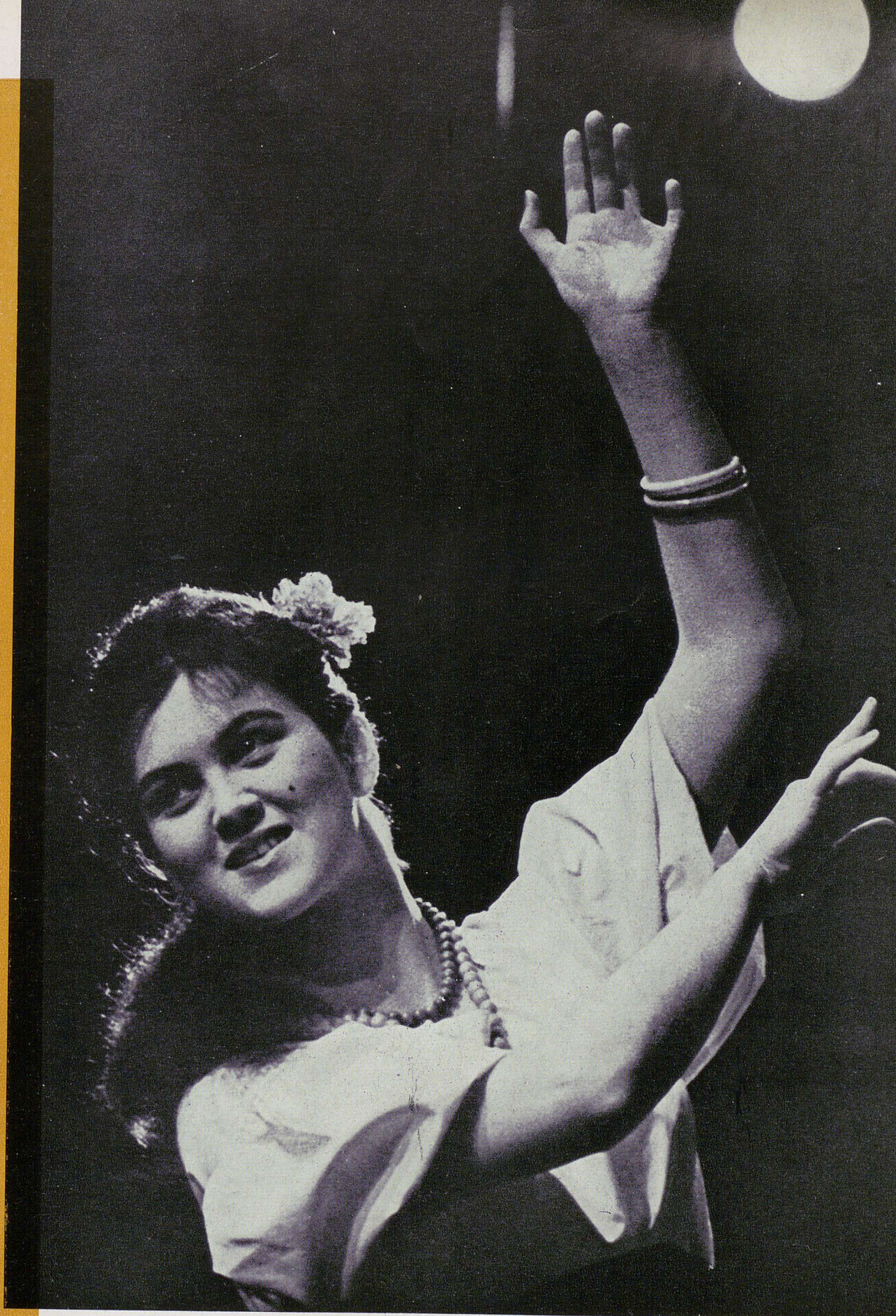


Uchoťnické divadlo



ROČNÍK VIII
1962
ČÍSLO 4



„Co je SKRADIPO? No přece Skrabaté divadlo poezie —“ vysvětluje nám členka tohoto mladého kolektivu na snímku J. Pražáka. — Máte-li to do Vršovíc trochu z ruky, můžete jejich divadélko navštívit aspoň na 3. straně obálky

PŘÍLOHA 4. ČÍSLA: DROBÍNEK

3 POSTŘEHY A 2 ROZHOVORY Z JIŽNÍCH ČECH

CESKOBUDEJOVICKÝ OSVĚTOVÝ DŮM má pravidelný styk s odborem školství a kultury ONV. Přináší to užitek oběma stranám, například při sestavování evidence ochotnických představení v okrese. Každou středu dochází pracovnice osvětového domu na ONV. Nese s sebou seznam představení, která byla osvětovému domu hlášena nebo o nichž se jeho pracovníci dověděli. Na ONV si podle tohoto seznamu zjistí soubory, které se pokusily vyhnout se ohlašovací povinnosti. Nazpátek si metodička nese výpis z povolovacích záznamů ONV, aby v osvětovém domě věděli o těch představeních, která jim soubory neohlásily.

OKRESNÍ PORADNÍ SBOR V TÁBOŘE dbá na to, aby si soubory nepěstovaly představení „pro porotu“ a představení „pro lidi“. Aby předešli těmto extrémům, aby zabránili pěstování „soutěžní“ dramaturgie a režie, aby tedy v souborech pěstovali vědomí společenské odpovědnosti za všechna představení v průběhu roku, rozhodli se členové tábořského OPS-d, že porota okresní soutěže navštíví všechny inscenace čtyř nejvýspělejších souborů v okrese. Mají tedy jistotu, že soubory s nejlepší inscenační úrovní budou mít nejodpovědněji sestavený dramaturgický plán i že v kvalitě jejich představení nebudou zbytečné výkyvy.

PRACHATICKÝ OKRES patří beze sporu k těm, které mají „těžké objektivní podmínky“. Ale když hovoříte s metodikem soudruhem Prokopem, užasnete, jak dokázal za několik měsíců své práce v osvětovém domě získat tak dobrý přehled o celém okrese. Napříč okresem vede jediná trať; auta má osvětový dům dvě, jedno však je už dlouho v opravě, o druhé se dělí s ONV; autobusové spoje slouží především pro jízdu do práce do Prachatic a nazpátek. A tak tedy někdy nezbude nic jiného, než se za souborem vypravit pěšky, i když to není tak pohodlné rychlé.

POZOR, SCHODY!

Metodik (klade přítomným členům KPS-d otázky): **Kolik** je na okrese přihlášek do STM? A **kolik** představení je už odehráno? **Kolik** jste jich viděli? Jsou ustaveny poroty? Členové KPS-d (poslušně podávají hlášení) Předseda KPS-d (trpělivě atakuje přítomné): A jaké je **složení** porot? Jaká je **úroveň** jejich práce? Ptejme se po **kvalitě**! A nabídněte souborům instruktory **předem**! Není správně čekat na to, až si dítě zlomí na schodech nohu! V pravidelné pomoci souborům je základ. Ale spory o to, kdo bude první — ty vem čert!

HOŘÍ!

Členové KPS-d (se rozjíždějí do svých domovů) Metodik: Kdyby něco hořelo, svoláme za měsíc zase poradní sbor. Předseda: Určitě svoláme. A minimaxy s sebou!

Ochotnické divadlo

Ročník VIII, číslo 4, duben 1962 — Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Stalinova 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral — Redakční kruh: Jiří Valenta (předseda), Jaroslav Beránek, Jiří Bílý, Cyril Bláha, Bohuš Círnus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Viktor Doubek, dr. Miloslav Jurák, dr. Josef Koenigsmark, Ladislav Lhota, Vladimír Semrád, Valerie Sochorovská, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová — Grafická úprava Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Stalinova 3; telefon 221054, 220957 — Tiskne Knihtisk, n. p., závod č. 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, předplatné přijímá každý poštovní úřad a doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje Poštovní novinový úřad, vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem února; vyšlo 6. dubna 1962

© ORBIS 1962

F-10*20237



Irena Tůmová
RK Polygrafia 1
Praha 2
v satirické fantazii
V+W a Jar. Ježka
Kat a blázen
(foto J. Cervený)

JANA SPĚCHÁ z pole domů, ale nepřevlékne se do nadýchaného silonu, který se nosí do tanečních. Sedne ke knížce a dře základy agrotechniky. Pan Svoboda, ten svářeč, co bydlí naproti, přestal chodit na kopanou. Je mu padesát let, v neděli napne kladivkovou čtvrtku na prkno a celý den rýsuje. Ještě je jich u nás několik. Studují dálkově, externě, večerně, prostě při zaměstnání.

Doba jim přeje. Dala četné úlevy, předpisy, hmotné zajištění. A hlavně — vytvořila pro studium vhodnou atmosféru. Vzdělání se stalo věcí obecně uznávanou a váženou. Minula doba, kdy se na člověka se středoškolským nebo vysokoškolským vzděláním pohlíželo s určitou nedůvěrou (ostatně před deseti lety snad částečně oprávněnou). Prohlášení dnešního občana mladého či středního věku „já nemám žádné školy, já jsem studovat nemohl...“, by dnes sotva znělo hrdě. Protože takový výrok už neplatí za projev zdravé třídní příslušnosti, právě naopak!

Socialistický stát totiž potřebuje stále víc vzdělaných lidí. Proč? Aby dokonale ovládli novou techniku v průmyslu, zemědělství a jednou i v administrativě. Aby pomohli tuto techniku vytvářet a zavádět a tak co nejvíce přispívali budování materiálně technické základny komunismu. Postupně stírání podstatného rozdílu mezi duševní a tělesnou prací nepředpokládá jen stále rozšiřování automatizace a kybernetického řízení, ale i dělníky, zemědělce s kvalifikační technikou. Vzdělání pracujících má dále velký význam pro růst socialistické demokracie a pro perspektivní přechod ke komunistické samosprávě. Stále víc občanů se podílí na řízení státu — v komisích národních výborů, v senátech soudů, v nejrůznějších aktivech společenských organizací. Úkoly, jež si budou občané řešit sami, porostou. Bez rozsáhlého a hlubokého vzdělání je odpovědně řešit nelze.

Proč naši lidé při práci studují, i když to znamená odřeknout se četných zábav, učit se i v noci nebo pohádat se s manželkou, jako se to stalo panu Svobodovi? Jedni studují, aby si polepšili platově, jiné ke studiu donutily systemizační tabulky, třetím se zase zalíbil titul. Ale jsou ještě jiní — a já je mám moc rád. Studují pro svou vlastní radost, jakou má člověk z dobře udělané práce. To je právě to — aby člověk mohl svou práci opravdu dobře dělat, musí hodně vědět, stále víc. Poznávat vědu, umění, vztahy mezi lidmi a vztahy lidí ke skutečnosti — to opravdu přináší radost. Radost objevitele, cestovatele, radost tak trochu podobnou pocitům Kolumbovým, Cookovým, A. Nundsenovým. Vzdělávání při práci je dřina. Ale měla by je vždycky doprovázet radost.

Náročnost našich dnů si vyžádala četné formy studia při zaměstnání: dálkové, večerní, externí, stranické,

RADOST ZE VZDĚLÁNÍ

svazácké školení, semináře, konzultace, lidové akademie a university. Vedle těchto organizovaných metod známe ještě jiný způsob: člověk se učí sám, bez škol a institucí. Pro sebe a podle sebe. Volně. Volné vzdělávání (není to ideální, ale přece výstižný termín) má četné výhody. Je nejvíce spjato se zájmovou činností. Odpovídá na momentální dispozici člověka, bývá přiměřené jeho možnostem a schopnostem, nepřetěžuje. Prochází sitem sklonů a talentů, proto je obvykle prosto nezáživých a nudných složek, jimž se skoro žádný obor školního studia nevyhne. Má výrazně dobrovolný charakter, není provázeno indexem a představou hroživé tváře zkoušejícího. Pro všechny tyto své znaky může být zvláště dobře studiem pro vnitřní radost.

Volné vzdělávání má také četné nevýhody. Svádí k živelnosti, neplánovitosti. „Chci, tak se vzdělávám, nemám náladu, tak všeho nechám.“ — Někdy přináší i lacinou kapitulaci před prvními překážkami. Nezbyvá, než i volnému vzdělání dát řád, cíl a plán — a mít vůli.

Volné vzdělávání má charakter individuální: umožňuje nejtěsnější sepectí se zájmy a potřebami každého jednotlivce; kritizovat lidi, kteří se vzdělávají především samostatně, dnes už jistě není na místě, pokud ovšem takové vzdělávání nevede k úplné izolaci od kolektivu.

Volné vzdělávání má velmi rozmanitou tvář. Neomezuje se na odbornou knihu nebo časopis. Můžeme se učit z vlastní i cizí práce, z života kolem sebe, z umění, které hraje ve vzdělávání lidí velkou roli.

Jasného a Stehlíkův film *Procesí k panence všelicos* napoví o vztazích mezi zemědělci, o zbytecích starého na vesnici. Böllův román *Dům bez pána* působivě líčí poměry v NSR. Obchodní

cestující A. Millera umírá — a ty si snáze představíš život v USA. Tedy i umělecké dílo poučuje, dává poznávat. Ovšem jinak než vědecké pojednání, protože Jasný nenatočil instrukční snímek o socializaci vesnice ani Böll nenapsal příručku o nejnovější německé historii. Autoři sice vyšli ze skutečnosti, umělecky ji však ztvárnili, zobrazili.

Poznávací složka umění je ještě znásobena aktivním přístupem k uměleckému dílu. Jeho myšlenky nepřebíráme jako hotovou pravdu, přemýšlíme o nich, srovnáváme s vlastními poznatky, polemizujeme. Například v *Procesí k panence* se mi líbí autorova láska k lidem a kritika pověr nejrůznějšího druhu — a nesouhlasím s happy endem. Mám chuť se s někým o film přit, útočit na jeho slabiny, polemizovat. Až najdu někoho, kdo bude mít chuť se se mnou o ten film pohádat, možná, že spolu při té hádce přijdeme na něco nového, na nová poučení, dojdeme k novým závěrům. Asi vstoupím do našeho ochotnického souboru. Ale tam prý spolu na filmy nechodí a k hádkám a diskusím mají prý důležitější témata, jako například kdo bude hrát v příštím kuse hlavní roli. Škoda.

Já si myslím, že ochotnické divadlo splní svou společenskou funkci naplno teprve tehdy, až se mu budou věnovat stále se vzdělávající lidé. Vzdělávání členů ochotnických souborů obohací jak inscenace, tak vnitřní život kolektivů a jejich členů. Přetvoří ochotnickou činnost na zájmovou práci v tom nejlepším slova smyslu.

Vnitřní život souboru probíhá obvykle třemi směry, má tři složky, jež se navzájem proplétají: výchovná složka (myslíme zde výchovu citovou a charakterní), zábavná složka, vzdělávací složka. V praxi ochotnických souborů bývá obvykle vzdělávací slož-



Záběr K. Matuly z dramaturgického semináře, který uspořádal Osvětový dům Brno-venkov na pomoc estrádním skupinám a souborům malých jevištních forem

RADOST ZE VZDĚLÁNÍ

ka bita, nevěnuje se jí systematická pozornost. A přece právě rozvoj vzdělávání v souboru nutně kladně ovlivní jak výchovnou činnost, tak činnost vedoucí k pobavení, aktivnímu odpočinku členů souboru.

Přítom řada zkušeností prokázala, že ochotníci projevují o nejrozličnější formy vzdělání (lidové university a akademie, nejrozličnější školení a semináře) neobyčejný zájem. Jak je tedy možno, že v souborech se tato složka v nejlepším případě omezí na nehluboký rozbor studované hry a údaje o autorovi? Asi je to v tom, že rozvoj vzdělávání v souborech do značné míry závisí na dobré organizační práci vedoucího či jiných členů kolektivu. A této organizační práce je v souborech málo. A proto ojedinělé pokusy o rozvíjení vzdělávací složky v souboru vadnou, trpí nesoustavností a malou pestrostí forem.

Soustavnosti lze především docílit plánem, který však nesmí být samoúčelný, musí vycházet z cíle, kterého chce soubor dosáhnout, ze zájmů a znalostí členů. Takový studijní plán nutně souvisí s dramaturgickým plánem a podporuje jej, i když je jeho pole nutně rozsáhlejší. Pestrost forem je podmíněna aktivním podílem všech členů souboru na přípravě vzdělávacích akcí. Více hlav zajistí více zajímavých nápadů. A navíc — přípravou akce se sám hodně naučíš. Forem je mnoho — rozbor her, besedy o nich, návštěvy divadel a kin, besedy s profesionálními divadelníky, návštěvy koncertů, výstav, diskuse nad časopisy, novinami, gramofonovou deskou atd. Tyto formy se neustále mění, obohacují a musí odpovídat měnícím se podmínkám souborů.

Ani kolektivní souborové vzdělávání však samo o sobě nestačí. Každý soubor potřebuje, aby se jeho členové vzdělávali také individuálně, podle vlastních zájmů a předpokladů. K rozvoji takového vzdělávání ochotníků je ovšem třeba přesvědčovací práce a

dobrých příkladů vedoucího a nejvyspělejších členů souboru. O příležitosti k individuálnímu vzdělávání není v tomto státě nouze. Každému dostupné jsou divadelní a literární kritiky, odborná literatura, Tvorba, Kultura, Literární noviny, Divadelní noviny, Divadlo, televizní pořady... Studium zavede každého do nekonečných sálů dialektických souvislostí. Seznámíš se s problémem, otevřeš dveře do nového sálu — a v něm desítky nových dveří. Postupně je zotvíráš — a za nimi nových sálů desítky...

Hrajete Kutnohorské havíře, seznámíš se s životem a dílem Tylovým. Poznáš, že nebyl jen divadelníkem, ale i novinářem, politikem, že spolu s mnoha dalšími předními osobnostmi našich národních dějin se v revolučním roce 1848 krutě a tragicky mýlil. Chceš-li pochopit, jak mohl autor Kutnohorských havířů psát zlobně proti maďarské revoluci, musíš studovat historii. A filozofii dějin. — Chystáte se na Poslední dějství. Můžeš však pochopit Remarquea, aniž by ses zamyslel nad politikou NSR a jejími vztahy k ostatnímu světu? — A jak inscenovat Jezero Ukereve a nevědět přitom nic o Africe, jejích problémech, historii jejích bojů? — Hry se zpěvy tě přivedou k hudbě. Umění, s nímž jsi stále ve styku, nutí tě zamýšlet se nad krásnem, jeho posláním a cestami, jimiž se dostává do lidského srdce. A z estetiky je zase jen krůček k filozofii, k otázkám vědeckého světového názoru.

Chápeme ovšem, že nelze uskutečnit vše a vůbec už ne najednou. Vždyť chceš především hrát divadlo. Budeš si tedy vybírat. A jednou snad s ostatními členy souboru přijdeš na to, že se vyplatí nastudovat za rok méně her, ale obohatit jejich uvedením i svůj vlastní život. Neboť to předpokládá hlubokou přípravu. V ní má pak vzdělávání vedoucí roli. Rozumí se, že radostné vzdělávání.

LUDVÍK PACOVSKÝ



a dvanáct dnů pobytu v jiné zemi je velmi těžké získat podrobný přehled o stavu a problémech v každém jednotlivém oboru lidové tvorivosti, je-li těch oborů tolik a studijní program tak rozsáhlý, jako měla naše delegace. Ale když tak dnes listuji ve svých poznámkách a vybavuji si znovu dojmy z různých koncertů, představení, diskusí a jednání, nacházím i v oblasti uměleckého slova několik zajímavých věcí, jež mohou doplnit informace, které nám poskytuje sovětský tisk.

Hodně se u nás v poslední době mluví a píše o sovětských lidových divadlech, přitom se však zapomíná, že jde o nejvyšší stupeň, o vrcholnou formu široce rozložené pyramidy ochotnické divadelní práce. Zásady, vytyčené v novém programu KSSS, podle nichž má být každému občanu SSSR plně umožněno rozvinout všechny schopnosti i v oblasti umělecké — tyto zásady jsou již dnes v Sovětském svazu realizovány v daleko větší míře než u nás, což vyplývá z pokročilejšího stupně komunistického rozvoje celé sovětské společnosti. Nyní po XXII. sjezdu připravuje se však řada dalších významných opatření. Proto nepřekvapí, že se zde lidová umělecká tvořivost chápe ve větší míře než u nás jako široký, bohatě diferencovaný společenský jev, v němž existují různé typy kolektivů, lišící se svou společenskou funkcí, která je vždy v souladu s uměleckou přípravou a možnostmi účastníků.

V oblasti divadla jsou tyto čtyři hlavní typy (jak nám je charakterizovali leningradští pracovníci):

1. divadelní kroužek, kam docházejí zájemci, aby se dozvěděli více o divadle, aby si osvojili základy uměleckého přednesu a hereckého projevu,

2. divadelní soubor, který nacvičuje již celovečerní hry a soustavněji hraje pro veřejnost,

3. dramatické studio, které představuje vlastní vyšší formu školení a divadelní práce; hraje-li také soustavně pro veřejnost, nazývá se studio-divadlo,

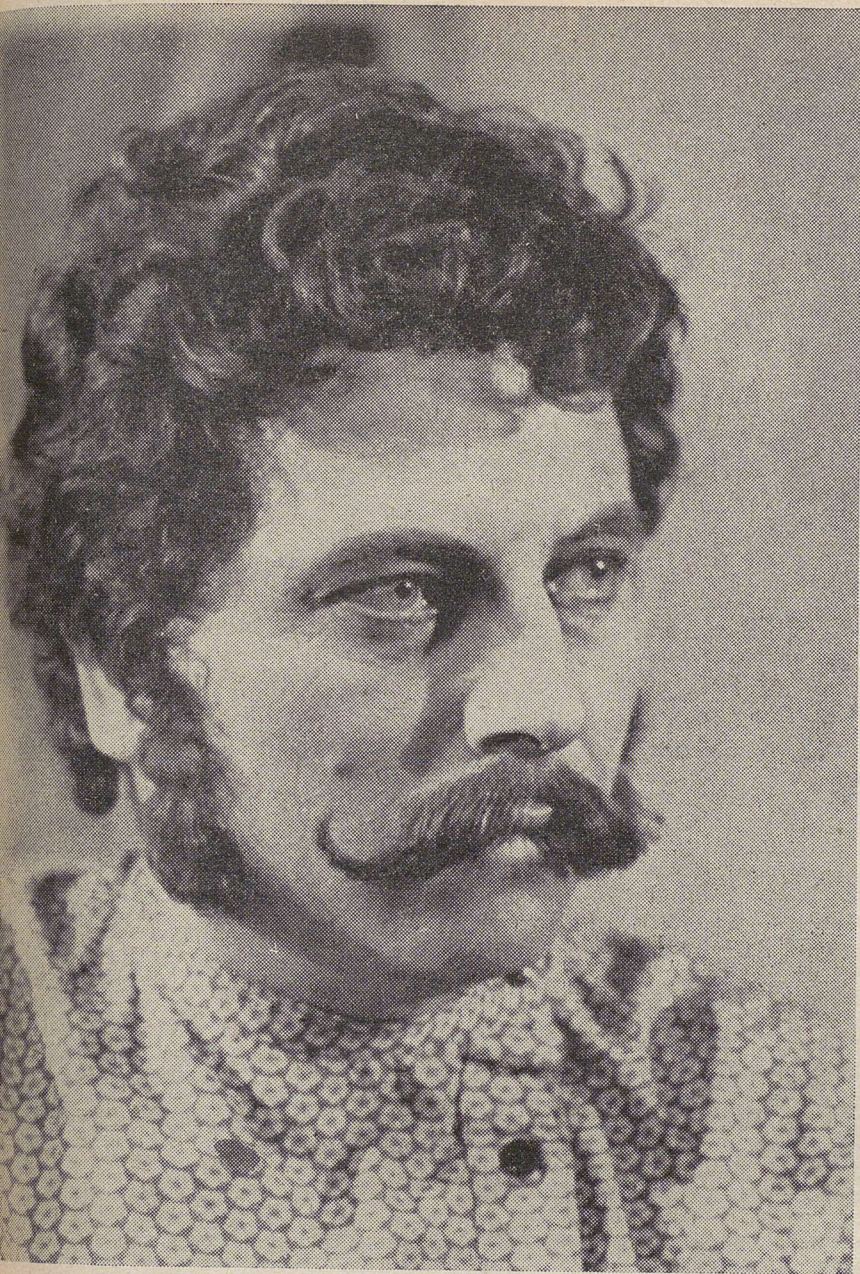
4. lidové divadlo, které uměleckou úroveň a celou svou činností představuje vlastně již přechod k profesionálnímu divadlu.

Toto členění je velmi důležitý prvek, neboť předchází nebezpečí paušálního řízení a odborné péče (což je u nás dosud častým zjevem) a umožňuje cílevědoměji využívat výchovného působení lidové umělecké tvorivosti vždy v tom směru, který odpovídá konkrétním specifickým možnostem jednotlivých typů. Je zřejmé, že typ divadelního kroužku slouží především k širokému podchycení zájmu lidí o divadlo, k prvnímu ověřování vlastních schopností a k široké estetické výchově. Ovšem i „vyšší“ typy kolektivů pracují také metodou kroužků (hlásí se do nich stále noví zájemci). A všechny čtyři typy — jako ostatně celá lidová umělecká tvořivost v SSSR — mají ve větší míře než u nás charakter výchovný, charakter zájmového sebevzdělávání. Nejvyšší typ, LIDOVÉ DIVADLO,

již vlastně „vrstá“ do profesionálního umění a je považován za důle-



Okresní poradní sbor pro divadlo v Jičíně zorganizoval kurs pro maskéry, jehož lektorem je J. Rajský z Divadla Vítězného února v Hradci Králové



Drama Maxima Gorkého Vassa Železnovová hrál Divadelný súbor ČK Makyta Púchov. Na fotografii M. Rybára L. Švec jako Pjaterkin

Vzemi přátel

O SOVĚTSKÉM HRONOVU, TVŮRČÍCH PROVĚRKÁCH, OCHOTNICKÉ LATERNĚ MAGICE A AMATÉRSKÝCH PROBLÉMECH

žité komunistický prvek, který postupně ovlivní i charakter profesionálního umění.

Lidové divadlo nelze „založit“, ale lidovým divadlem se stává, je jmenován takový divadelní soubor, který organicky dosáhl vysoké umělecké úrovně i společenské aktivity a splnil určité předepsané podmínky. Musí například nastudovat nejméně čtyři inscenace do roka, všechny role mít obsazeny dvojmo, musí v něm probí-

hat systém školení vyššího typu (!), musí soustavně pečovat nejméně o dva méně vyspělé soubory (!) atd. Jestliže zvláštní komise uzná, že byly splněny všechny podmínky a předpoklady, podá návrh a ministerstvo kultury svazové republiky (případně oblastní sověť nebo vyšší odborový orgán) propůjčí tomuto kolektivu titul lidového divadla.

Největší význam mají lidová divadla v odlehlejších oblastech a okresech,

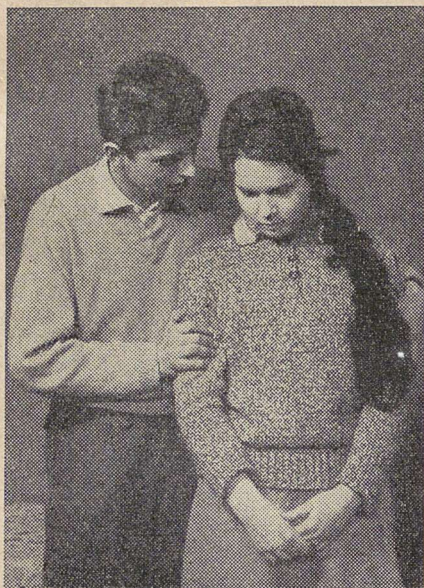
vzdálených od sídla profesionální scény. Musíme si ovšem dobře uvědomit některé podstatně rozdílné geografické podmínky SSSR (větší rozloha a menší hustota obyvatelstva, tedy daleko větší vzdálenosti mezi sousedními obcemi a většími městy), které byly příčinou toho, že například v některých odlehlejších okresech leningradské oblasti byli prý ještě před deseti léty lidé, kteří v životě neviděli divadelní představení profesionální úrovně. Dnes se s ním setkávají při nejmenším prostřednictvím televize — a lidových divadel, kterých pracuje v této oblasti sedm. V současné době existuje v Sovětském svazu asi 500 divadel profesionálních a 600 lidových; jen v RSFSR je nyní asi 200 lidových divadel z celkového počtu 45.000 divadelních ochotnických kolektivů (bez dětských). Lidová divadla vytvářejí se však i ve velkých městech. Například v samotném Leninogradě jich je jedenáct — z toho osm dramatických, jedno operní, jedno hudebně dramatické a jedno baletní.

Neměl jsem bohužel možnost zhlédnout v Sovětském svazu žádné ochotnické představení a nemohu tedy srovnat ani úroveň lidových divadel s našimi nejlepšími soubory. Krátká návštěva na dvou zkouškách (v paláci kultury automobilového závodu ZIL v Moskvě a v okresním domě kultury v Istře) jistě nedovoluje dělat hlubší závěry. V obou případech však bylo charakteristické, že režisér toho dne pracoval po několik hodin jen s *malou skupinou* herců, vysvětloval a „piloval“ jednu scénu — zřejmě nejen proto, aby ji nacvičil na představení, ale jako součást

STUDIJNÍ, VZDĚLÁVACÍ PRÁCE V SOUBORU.

V prvním případě (zkoušela se Ostrovského hra Vlci a ovce) byl přítomen i herec-penzista, a ne ledajaký — zasloužilý umělec RSFSR Děrevickij, který vyprávěl a předváděl, jak on hrál postavu, jak postupně vyzrávalo jeho pojetí atd. Ochotnickým souborům pomáhá prý mnoho herců-penzistů, ovšem především *pomáhají aktivní profesionální umělci*, z nichž mnozí jsou přímo vedoucími ochotnických kolektivů. Například vedoucím zmíněného souboru je profesionální režisér Štejn. A je také příznačné, že v téže době, kdy se konala zkouška, jen o pár metrů dál sešlo se ve velkém sále 300 mladých zájemců o tanec na ustavujícím shromáždění tanečního studia, které zde vytvořili a bezplatně povedou přední umělci Velkého divadla jako svou „odpověď“ na výsledky XXII. sjezdu KSSS.

Vyspělejší soubory (a zvláště lidová divadla) plní i určité metodické a vzdělávací úkoly ve svém okolí, zvláště *na pomoc vesnickým kolektivům* v kolchozech a sovchozech. Tak například Stupinské lidové divadlo v Moskevské oblasti má nejen patro-nát nad vesnickou universitou kultury v sovchozu Malino, ale zřídilo i stálý seminář pro vedoucí vesnických dramatických kolektivů, v němž teoretické přednášky i praxi zajišťují jeho nejnávštěvnější členové.



Ruská a sovětská dramatická tvorba má pevné místo v repertoáru mnoha našich souborů. — První snímek je z Rozovovy hry *Šťastnou cestu* v provedení mladých ochotníků z Jičína; další dva ze Salynského *Kruté masky*, kterou uváděl Dramatický soubor Veleobce baráčníků v Praze 3: G. Linz v úloze Nájemníka, H. Turková s P. Rajchlem v rolích Zoji a Alexeje

V REPERTOÁRU

převažují drtivě díla současných sovětských autorů a ruská klasika. Mezi nejhranější hry v RSFSR v roce 1960 patřily: *Kuchtička* od A. Sofronova, *Nedohledné dálky* N. Virty, *Irkutská historie* A. Arbuzova, *Bubenice* (u nás vyšla pod názvem *Krutá maska*) A. Salynského, *Dvě barvy* A. Zaka a I. Kuzněcova, *Duha* N. Zarudného. Z našich autorů hrály prý ochotnické soubory v poslední době nejvíce Blažkův *Příliš štědrý večer*, který vystřídal Kohoutovu *Takovou lásku*.

Konkrétní příklad repertoáru nám dává přehlídka divadelních souborů Vladimířské oblasti. Tato oblast s pěti milióny obyvatel, přestože leží blízko Moskvy, nepatří k nejrozvinutějším oblastem ani po stránce hospodářské (mnoho plochy pokrývá les, řada závodů vznikla až v nedávné době — do revoluce 1917 zde byl jen jeden závod, a to továrnička na svíčky!), ani po stránce kulturní (727 klubových zařízení, 546 knihoven, 15 hudebních škol, 4500 kolektivů LUT, z toho 1046 vesnických — tedy vzhledem k počtu obyvatel jistě ne mnoho). Toto staré historické město, založené 50 let před Moskvou, je sídlem oblastního domu LUT, který má deset odborných pracovníků — včetně dvou vedoucích pěveckých sborů a tří uměleckých pracovníků oblastního pěvecko-tanečního souboru, který má i metodickou funkci. Oblastní dům uspořádá ve dnech 6.—16. října 1961 oblastní přehlídku 24 nejlepších ochotnických souborů, na níž byly hrány tyto hry: *Štejn* — *Kádrový případ*, *Ljubimova* — *Snížek*, *Lipkina* — *Na ohniček*, *Uspenskij* — *Pět srdcí*, *Stukalov* — *Domek z karet*, *Mazin* — *Dnes a včdycky*, *Lekanov* — *Klín klímem*, *Dragutin-Dobričanin* — *Společný byt*, *Rannet* — *Zbloudilý syn*, *Uspenskij* — *Děvče s pihami*, *Parnis* — *Ostrov Afrodity*, *Sofronov* — *Kuchtička*

a *Kuchtička* vdaná, *Rozov* — *Nerovný boj*, *Školnik* — *Moje mládí*, *Sobko* — *Za druhou frontou*, *Gorkij* — *Vassa Železnovová*, *Solodar* — *V šeríkovém sadu*, *Gusev* — *Sláva*, *Ostrovskij* — *Výnosné místo a jednoaktovky*: *Irošinkov* — *Diplomat*, *Šatov* — *Prach do očí* a *Sláva* *Ljuby Ševelevé*.

Celá koncepce přehlídky byla dosti blízká našemu Hronovu či mezikrajo-
vým přehlídkám — hlavně tím, že nedílnou její součástí bylo

HODNOCENÍ PŘEDSTAVENÍ ODBOURNOU KOMISÍ

za účasti nejen vedoucích těch kolektivů, které na přehlídce vystupovaly, ale *všech* vedoucích souborů z oblasti. Hodnocení jednotlivých vystoupení a zkušenosti z takovéhoto přehlídek obvykle vydává oblastní dům LUT ve formě mnohastránkové brožury s metodickým zaměřením.

Pravidelné celostátní či oblastní soutěže se v SSSR nepořádají, zato však existují ve všech uměleckých oborech tzv. *tvůrčí prověrky* (tvorčeský otčot). Jejich hlavní cíle a formy jsou v podstatě shodné s našimi soutěžemi (hlavním účelem je důkladné zhodnocení práce kolektivu LUT odbornou komisí a rady do další činnosti), bývají však časově rozloženy na období celého roku. U divadelních souborů jsou tyto tvůrčí prověrky někdy soustředěny a spojeny s oblastní či okresní nesoutěžní přehlídkou. Ve Vladimíru pořádají oblastní přehlídku divadelní každým rokem, v ostatních uměleckých oborech nepravidelně, podle potřeby ideově odborné péče — hlavně v těch oborech, které zaostávají a vyžadují zvýšené pozornosti.

Tyto tvůrčí prověrky jsou v SSSR jen malým kolečkem v rozsáhlém systému

VÝCHOVY KÁDRŮ,

především výchovy nových vedoucích souborů. Nyní po XXII. sjezdu se zdůrazňuje nejen nutnost, aby ještě více profesionálních umělců přímo praco-

valo se soubory LUT, ale současně (a především) se dále rozšiřuje systém výchovy vedoucích z řad *talentovaných amatérů*. A přitom již dnešní stav je pro nás vytouženým vzorem! Při nejrůznějších organizacích (domy lidové tvořivosti, domy a paláce kultury, učiliště odborů, umělecké školy) existují dvouleté i víceleté kursy, profesionální divadla zřizují své „spolupracovníky“ ve velkých klubech a palácích kultury. I některé typy kolektivů lidové tvořivosti (zvláště tzv. studia) mají do značné míry charakter kursu. Pozoruhodné je pro nás i to, že úspěšní absolventi dlouhodobých kursů dostávají potvrzení, které je opravňuje vést kolektiv LUT určitého typu.

Celý systém školení je budován tak, že umožňuje talentovaným amatérům *získat takřka profesionální kvalifikaci*. Například v Leningradě při Městském domě LUT se právě zřizuje tříletý divadelní institut (existuje již tříleté choreografické učiliště a čtyřletá lidová konservatoř). Za tři roky při návštěvě dvakrát v týdnu se dá jistě udělat hezký kus práce!

V okresech, kde nejsou profesionální umělecká zařízení, je ovšem situace obtížnější. Proto se při domech lidové tvořivosti zřizují vzorové soubory s metodickou funkcí, jež mívají i několik placených (zaměstnaných) uměleckých pracovníků, kteří ovšem také učí v různých kursech.

Vzhledem ke specifickým podmínkám Sovětského svazu má stále velký význam

DÁLKOVÉ ŠKOLENÍ.

které zajišťuje lidová dálková univerzita umění při Ústředním domě lidové tvořivosti v Moskvě. Celkem zde v současné době na všech třech fakultách (hudební, výtvarné a divadelní) studuje 11 000 posluchačů pod vedením padesáti zaměstnaných a stovek externích lektorů. Kursy jsou většinou dvanáctiměsíční a platí se v nich školné ve výši od 20 do 32 rublů (tj. našich asi 160 až 250 korun).

Divadelní fakulta má dvě oddělení — pro výchovu režisérů a pro oblast uměleckého přednesu. Školení režisérů je třístupňové:

1. *Začátečnický kurs* je určen pro vedoucí a členy divadelních kolektivů, kteří nemají hlubší zkušenosti z režijní práce. Absolventskou prací je inscenace jednoaktové hry.

2. *Základní kurs* je určen pro ty režiséry souborů, kteří již mají dostatečné zkušenosti z inscenování víceaktových her, a pro absolventy základního kursu. Předpokladem přijetí jsou i určité teoretické znalosti, které musí uchazeč prokázat odevzdáním přijímací práce — vlastní analýzy inscenace víceaktové hry, kterou sám režíroval (tato podmínka neplatí pro absolventy začátečnického kursu). Rozbor musí být proveden podle určité osnovy, v níž se objevuje například charakteristika základní myšlenky a základního konfliktu hry (nutno přiložit vypracovaný režijní plán jednoho dějství), rozbor jedné z hlavních postav (nutno přiložit popis jejího režijního vedení v jedné scéně) — a v neposlední řadě i zpráva o učebně výchovné práci v souboru v období nácviku hry (!). Absolventskou prací je inscenace víceaktové sovětské hry.

3. *Kurs pro pokročilé* mohou navštěvovat (kromě úspěšných absolventů základního kursu) jen ti, kteří mají určité odborné vzdělání v oblasti divadla nebo velké praktické zkušenosti z ochotnické činnosti. I zde se předpokládá odevzdání přijímací práce, absolventskou prací je pak inscenace celovečerní klasické hry ruské nebo sovětské. Tento kurs trvá 18 měsíců.

Není bez zajímavosti, že na této dálkové universitě neexistuje školní rok. Účastník zašle přihlášku v libovolném termínu a začíná studovat tím okamžikem, kdy byla schválena jeho přijímací práce a zaslána mu první lekce. Způsob studia je jinak stejný jako u nás (vždyt dálkové školení ÚDLUT bylo budováno právě podle sovětského vzoru).

Daleko větší péče než u nás je v Sovětském svazu věnována

LITERÁRNÍ TVORBĚ

v jejích nejrozličnějších podobách. Nejrozšířenější je *tvorba textů k písňím*. Skoro v každém tzv. lidovém sboru (obdoba našich souborů lidových písní a tanců — ale s tím rozdílem, že hlavní je zde složka pěvecká, která kromě tradičních lidových písní zpívá i písně současné) existuje tvůrčí skupina, která vytváří texty s aktuálními náměty; autory melodií jsou většinou vedoucí souborů a harmonikáři. V moskevském paláci kultury ZIL, v kulturním domě stavbařů, ale i v okresních domech kultury jsme slyšeli mnoho vlastních písní s tematikou práce na závodě či na kolchoze, písní o míru, družbě národů i písní o lásce a kosmonautech. Svým uměleckým stylem v hudbě i textu zčásti ještě navazují na folklór. Pro tyto znaky, ale i pro

víceméně kolektivní charakter svého vzniku jsou považovány za poslední stupeň vývoje tradiční lidové poezie. Proto v Ústředním domě lidové tvorby existuje i zvláštní oddělení lidové poezie, které ovšem pečuje i o ostatní amatérskou slovesnou tvorbu, zejména o tvorbu v *agitačních skupinách*. Agitační skupiny mají však v SSSR poněkud jiný charakter než u nás; bývají v nich zpravidla i výtvarníci, lektor a promítač a plní vysloveně agitační úkoly.

Ve větších městech pracují *literární kroužky*, které se zaměřují na nejrozličnější slovesné formy. I když zde převažují básně a krátké prózy, vytvářejí nebo pomáhají tyto kroužky vytvářet i texty k písňím a aktuální materiál pro agitbrigády. Kroužky při domech LUT plní i některé lektorské a metodické úkoly. S rozvojem amatérského filmu v poslední době začínají některé tyto kroužky zpracovávat i scénáře k větším amatérským filmům (jak potřebné by to bylo u nás, kde je amatérský film technicky na vysoké úrovni!). Tak je tomu například v Leningradě, kde jsme měli možnost vidět v paláci kultury „Lensovět“ i pokus o

AMATÉRSKOU „LATERNU MAGIKU“

Je to do jisté míry „dítě“ naší pražské Laterny magiky, která zde před rokem hostovala. Leningradští nekopírovali, ale pojali princip laterny magiky po svém. Spoluprací všech kroužků lidové tvorby v tomto velkém kulturním zařízení (prý se zde denně vystřídá přes 9000 lidí!) vzniklo hodinové pásmo, v němž se uplatňuje dramatický projev, sbory, orchestry, lidové tance, klasický tanec skupinový i sólový — a samozřejmě filmová projekce (jedině natáčení a projekce barevných filmů a vyřešení technických problémů scény je dílem spolupráce profesionálních umělců). Autoři tohoto pásma, které nese název *Setkání s budoucností*, zde rozehráli nej-

různější výrazové prostředky, které poskytuje laterna magika — včetně rozhovorů hrdiny s jeho filmovým obrazem na plátně, prolínání dramatických prostorů místně či časově vzdálených (rozhovor dneška s rokem 2000, Země s Měsícem apod.) i provedení baletního čísla v živé podobě současně s jeho zvětšeným filmovým zápisem na plátně atd.

I když toto pásmo nebylo jako celek stylově jednotné, i když náročné výrazové prostředky nebyly vždy uplatněny funkčně a dokonale, je třeba vysoko ocenit nápaditost a tvořivost těchto amatérských pracovníků — a především *jasnou ideu*, velmi závažnou a velmi aktuální zvláště nyní po XXII. sjezdu KSSS: *jak bude vypadat člověk komunismu, a co dělat k tomu, abychom tohoto cíle dosáhli co nejdříve?* Šest obrazů (Bílá noc, Písně města, Mluví Luna, Neobyčejné setkání, Na prahu roku 2000, Lidé budoucnosti) dává jasnou odpověď: je to tvořivá práce, naše dnešní denní práce, která umožní léta na jiné planety a především osvojit si morální vlastnosti člověka komunismu. Diváci obdivovali a dali se unášet neobvyklými efekty, útočícími na jejich smysly, tleskali tanečníkům-kosmonautům pohybujícím se v „beztížném stavu“ v prostoru jeviště, tleskali neobvyklé „kosmické“ milostné scéně, i hrdinovi, který jako herec na jevišti připaloval cigaretu sobě samému na filmovém plátně — ale všechny tyto efekty „mluvily“ k hlavnímu ideovému problému, který se amatérští autoři scénáře s úspěchem pokusili řešit.

Jde tu jistě o výjimečný případ, který není pro celkový rozvoj lidové umělecké tvorby směrodatný. Je však typický svou tvůrčí smělostí a ideovou bojovností. Je dokladem toho, jak velkých úkolů jsou schopni lidé, kteří jsou „jen“ amatéři — jak ohromná je tvůrčí síla, skrytá v lidové umělecké tvůrčivosti. A komunismus s ní počítá!

MILAN BARTOŠ



Pod názvem Lásky líc a rub hrál soubor ZK OP Prostějov aktovky A. P. Čechova: V. Zatloukal (Smirnov) a J. Langová (Popovová) v aktovce Medvěď

METODIK a ti druzí

Pracoval jsem šest roků v poradním sboru vedle zkušených ochotnických divadelníků. Naše poradní činnost spočívala převážně v zajišťování průběhu soutěží. Do stanoveného termínu bylo nutno zhlédnout soutěžní představení, rozhodnout o postupujícím souboru a pak mu věnovat další pozornost pro účast ve vyšším kole. Dramaturgická pomoc souborům spočívala většinou jen v půjčování vhodných textů podle sborníku a seznamů doporučených her a k tematickým soutěžím. Metodička nás pravidelně seznamovala s došlou korespondencí, s termíny představení, zajišťovala dopravu a byla nám vděčná, jestliže jsme pracovali samostatně.

Při závěrečném hodnocení soutěžního období 1958–1959 došel náš kolektiv k závěru, že tato forma poradenské činnosti již nevyhovuje rostoucím požadavkům na plánovitou a cílevědomou celoroční činnost souborů. Že často vede pouze k přípravě a zhodnocení ukázkového představení pro soutěž a pak práce souboru ustrne. Někdy docházelo v souboru k přerušení činnosti pro nekritický postoj k hodnocení. Některé soubory také po takovém rozladění odmítly účast v dalších soutěžích. Kromě nedostatků sebekritiky ze strany souborů však byla často chyba i na nás. Vždyť jsme často hodnotili představení bez předchozího rozboru hry. Do souboru jsme přijeli až na premiéru a přečetli jsme si pouze synopsi hry ze sborníku.

Tehdy se poradní sbor iniciativně rozhodl pro novou formu soutěže, která by podnítila aktivitu souborů nejen v záměrné a cílevědomé dramaturgii a v jakosti i množství inscenací, ale stanovila ještě další měřítko: *vnitřní život* (ziskávání a výchova nových členů, školení, zájezdy, studium her a odborné literatury, odběr tisku atd.) a dále *mimojevištní práci*, v níž se odrážel vztah souboru

ke zřizovateli, k prostředí, v němž žil a pracoval, výstavba a úpravy jevištního zařízení, spolupráce s ostatními zájmovými kroužky, pomoc JZD, škole, spolupráce s okolními soubory atd. Realizovat soutěž pomohla tehdy série plodných a skutečně pracovních schůzek poradního sboru s metodičkou i ředitelem osvětového domu. Bylo v nich třeba otevřené výměny názorů i se zástupci souborů, kterým byl návrh soutěžního řádu předložen.

Soutěž aktivity v období 1959–1960 přinesla již některé konkrétní výsledky, které svědčily o novém přístupu k práci jak u poradního sboru, tak u souborů. Soubory předložily na začátku soutěžního období *plány činnosti*, které kromě dramaturgických plánů obsahovaly i plán vnitřního života a mimojevištní práce. Tak bylo dosaženo celoroční pravidelné činnosti v souborech, do práce se zapojilo značné procento nových ochotníků, byly vytvořeny nové školní dramatické kroužky a odpracovalo se překvapující množství brigádnických hodin při výstavbě v osvětových zařízeních i ve žních pro JZD. Metodička LUT měla v tomto období ulehčenou práci tím, že členové ObPsd ve Vrchlabí zajišťovali poradenskou činnost samostatně. Šlo ještě převážně jen o hodnocení hotových představení, ale protože jejich počet vzrostl, vzrostla i účast porotců v souborech i možnost blíže poznat jejich vnitřní život a pracovní podmínky.

Současně se přihlásilo šest členů ObPsd do krajského školení, které mělo velmi dobrou úroveň, a všichni své zkušenosti přenášeli nejen do svých souborů, ale také při každém styku se soubory ostatními. Školení se zúčastnila i metodička, a tak cesty vlakem i autobusem byly prodlouženými schůzkami o společné práci v obvodu. Aktivita ObPsd se projevila i v organizování účasti vedoucích

PERSPEKTIVA: NÁROČNOST

V únorovém čísle Ochotnického divadla jsme si přečetli velmi zajímavý a podnětný článek M. Zavorala. Neobyčejně cenný je jeho návrh uspořádat soutěž zcela nekonvenční, ba dokonce v oblasti ochotnického divadla převratnou: soutěž, která by zcela důsledně sledovala veškerou činnost souboru v průběhu delší doby, soutěž spojenou nikoli s udělením cen, ale s udělením titulu za celý komplex činnosti, soutěž, která není omezena termíny okresních, krajských, ústředních kol a přehlídek, ale která je hodnocena průběžně po celou dobu a v níž lze výsledky ocenit právě v té chvíli, kdy jich bylo dosaženo.

V jedné věci bych však chtěla soudruha Zavorala doplnit: zdá se mi, že se u nás (nejen v článku s. Zavorala, ale ve všech diskusích) trochu hazarduje s termíny, odvozenými z názvu sovětských lidových divadel, jež jsou umělecky velmi vyspělými ochotnickými kolektivy s pravidelným provozem.

Tuto praxi, která se v Sovětském svazu už osvědčila, chtěli bychom v nejbližších letech zavést i u nás. Hovořil o tom už s. V. Koucký na II. sjezdu SČDFU před rokem, když se dotkl problému takzvaných „smíšených divadel“, nad těmito otázkami se zamýšlejí v poslední době stále častěji pracovníci a funkcionáři SČDFU v souvislosti s úvahami nad naší divadelní sítí a nad kvalitou některých profesionálních divadel. A byli bychom velmi rádi, kdybychom se co nejdříve dočkali vyhlášení prvních ochotnických divadel takto chápaných. Nemělo by zůstat jen při slovenských stálých ochotnických scénách, které mají poněkud jiný charakter: jak vyplývá z článků v tisku i ze všech ostatních informací, jde u slovenských stálých ochotnických scén o koordinaci dramaturgických plánů a plánů práce mezi několika soubory v okrese, které spolu úzce spolupracují a vyměňují si svá představení. Ochotnická divadla, jak bychom si

je představovali v podmínkách a situaci CSSR, by však neměla být závislá jen na dobré vůli a zájmu členů souboru, ale především na umělecké úrovni vybraného kolektivu. Udělení titulu Ochotnické divadlo mělo by být jedině v rukou orgánů státní správy a mělo by být spojeno s velmi náročným a zodpovědným zhodnocením umělecké úrovně i celkové práce souboru. Takový soubor by ovšem musel být i dostatečně hmotně zajištěn, aby bylo možno pro něj angažovat profesionálního vedoucího a aby bylo možno zajistit jeho pravidelný provoz. Přesto však nemůžeme v těchto souvislostech hovořit o divadlech „poloprofesionálních“, jak už jsme se s tím v rozhovorech setkali. Jde nám o divadlo amatérské, jemuž soustavně poskytuje odbornou pomoc profesionální vedoucí (a snad v budoucnosti by těch profesionálních pracovníků mohlo být i víc: několik režisérů, dramaturg, výtvarník, maskér, administrativní pracovníci) a které pravidelně hraje pro obecnost s určitou zárukou dobré umělecké úrovně. Nemůže jít o poloprofessionalizaci v tom smyslu, že by práce v divadle byla pro jeho členy zdrojem příjmů, nebo dokonce že bychom si termín „smíšená divadla“ vysvětlovali v tom smyslu, že by v souboru působily dvě až tři herecké hvězdy za gáži a řádka v podstatě statu-jících ochotníků zdarma. Jde o kulturní práci pro veřejnost, musí tedy rozhodovat kvalita. A není možno podporovat v jakémkoli divadelním kolektivu vztahy tak nemorální, jako by byla hospodářská i umělecká nerovnost členů hereckého souboru.

Není snad tato myšlenka Ochotnických divadel v rozporu s tím, že chceme zdvojnásobovat počet účastníků LUT? Neodradí snad tak vysoké nároky některé zájemce? Nebo dokonce už existující kolektivy? Ale vždyť přece jde jen o jednu z forem práce v divadelní lidové tvořivosti, o tu formu, která nikdy nebude početně převažovat a

která nebude pro žádný kolektiv závazným cílem jeho snažení. Vedle této formy divadelního souboru mají vždy existovat a početně převažovat ty kolektivy, které budou ochotnické divadlo stále chápat jako zájmovou činnost, jako příležitost k výchově členů uměním, kolektiv, které budou hrát málo a nepravidelně — podle svých možností, úrovně a zájmu. Proto také pro velkou masu souborů by měla obrovský význam soutěž, navržená soudruh Zavoralem. Ale Lidová divadla, Ochotnická divadla, ta nemají být ničím jiným, než institucemi, sdružujícími nejlepší z nejlepších. A nenamlouvejme si, že máme dnes v CSSR mnoho souborů, které by se svou úrovní mohly vyrovnat oblastním divadlům. A my bychom s Ochotnickými divadly chtěli o kousek výš, než je dolní hranice profesionálního divadla, aby sehrála svou důležitou roli v divadelní síti naší republiky.

Nesnažme se o masovost za každou cenu a ve všech „ukazatelích“ (dále se tu užít tohoto ekonomického termínu). Ani ve zřizování ochotnických studií při profesionálních divadlech zatím ne. Chtěli bychom jich mít co nejvíce. Ale jestliže některé profesionální divadlo nemá příliš velkou uměleckou úroveň, jestliže samo teprve musí řešit svízelné umělecké problémy, nelámejme to přes koleno. Takové studio by nám nebylo mnoho platné a jen bychom jeho založením myšlenku studií zprofanovali, poškodili. Nechtějme získat profesionálního instruktora, profesionálního lektora za každou cenu. Nemysleme, že nám mnoho pomůže, bude-li za námi jezdit kdosi, kdo se okoukl u divadla jako inspicient, kdo v profesionálním divadle zkrachoval. A nemysleme si ani, že nám bude mnoho platné, jestliže za námi jednou za rok přijde pražský prominent. Ani v tomto směru nechápejme kvantitu jako cíl! Vážme v těchto otázkách rozumně, uvažujme o tom, čeho můžeme za daných okolností dosáhnout. V těchto nových a pokrokových formách práce nám jde o kvalitu. Nesnižujme ji zbytečně.

Eva Machková

souborů na krajských seminářích, na Jiráskově Hronovu, vydáváním vlastního zpravodaje a přípravou dvou školení pro režiséry a maskéry.

Na závěr soutěžního období byl uspořádán I. aktiv ochotníků s podrobným hodnocením celoroční práce v obvodu, předány odměny vítězům, o jejichž „pofadí“ tentokrát již nebylo pochybností, protože vyplynulo z předložených a ověřených plánů činnosti. Aktivu se zúčastnilo přes 100 ochotníků, kteří v závěru vystoupili v ukázkách své jevištní práce.

Nedostatkem tohoto období však zůstala stále ještě nízká umělecká úroveň představení, zaviněná jednak nedostatečnou přípravou režisérů i herců, jednak snahou dosáhnout maximálního počtu inscenací a také nízkou úrovní vlastní poradenské činnosti. Snaha o náročnou dramaturgii nebyla vyvážena jakostí inscenací a vůbec se nevyužívalo právě menších forem jevištní práce.

S těmito nedostatky se musili členové ObPŠd vyrovnat, a proto v příštím období následovaly opět schůzky metodičky s aktivem. O návrhu dalšího ročníku soutěže aktivity nebylo pochyb, ale v soutěžním řádu se již objevily některé úpravy. Tak příprava a uvedení příležitostných pásem, estrádní, agitační a recitační formy práce byly postaveny na úroveň celovečerní hře ve smyslu aktivity. Členové poradního sboru rozdělili soubory a skupiny podle stupně konkrétní potřeby poradenské činnosti a každý člen se zavázal k pravidelné a průběžné účasti a pomoci v některém z kolektivů. Byl rozšířen počet účastníků školení a zaveden jeho nové formy přímo v souborech.

Již z předložených plánů činnosti bylo zřejmé, že počet účastníků opět vzrostl, ale že i předmět a náplň závazků, týkajících se vnitřního života a mimojevištní práce, získaly na *společenské závažnosti*. Odklon od tradiční dramaturgie se projevil v tom, že soubory lépe zhodnotily své síly i konkrétní podmínky a potřeby svého prostředí, a dále v tom, že dokázaly připravit hodnotná příležitostná pásma, jimiž pak důstojně oslavily významné události — jako MDŽ, MDD, 40. výročí KSČ, výroční schůze JZD apod. — v obci i v okolí. Formou satirických estrád a agitek kritizovaly konkrétní nedostatky ve svém prostředí a ve spolupráci s ostatními zájmovými kroužky připravily i agitační programy ke žňové kampani. V jednom závodě a na více školách byly vytvořeny recitační kroužky.

Je přirozené, že s rostoucí aktivitou bylo nutno *rozšířit poradní sbor*. Bylo povinností metodičky i všech členů získat další dobrovolné pracovníky, což nebyl úkol lehký. Každý z kandidátů věděl příliš dobře o množství času, které musí poradce obětovat, právě tak jako o značných nárocích na odbornost a umění jednat s lidmi. Každému bylo jasné, že nevystačí jen se zkušenostmi z dosavadní práce v souboru. Bylo nutno nové adepty vysílat do školení, seznámovat s podmínkami a problémy souborů, připravovat jim konšpekty rozborů, vysvětlovat organizační otázky a především je neustále brát s sebou do terénu. Dopouštěli jsme se také omylů, když jsme méně zkušené a připravené poradce poslali do dětských a mládežnických kolektivů, kde měl spíše stačit respekt jejich věku než odborná a pedagogická zkušenost a příprava.

Jednou z účinných forem poradenské práce a současně konkrétního školení byly v soutěžním období 1960—1961 *svozy na představení*. Alespoň jednou měsíčně připravil metodik s poradním sborem svoz ochotníků na některé představení v obvodu. Přihlíželo se k tomu, aby hra i představení mohly být pro svou dramaturgii, inscenační vlastnosti, výtvarnou stránku apod. konkrétním předmětem hodnocení a školení. Jeden z členů poradního sboru byl vždy včas pověřen přípravou studijního materiálu pro úvod (dramaturgický rozbor hry, režijní přístup k určitému žánru, rytmus představení, jevištní řeč, výtvarná stránka apod.). Na představení byli pak svezeni ochotníci z okolních souborů autobusem tak, aby před zahájením vyslechli tento úvod, rozbor hry a program hodnocení a uvědomili si teoretické zásady některé složky jevištní práce. Po představení zůstali většinou i diváci přítomni hodnocení a besedě, která se vždy živě rozvinula mezi porotou, souborem, svezеныmi ochotníky i publikem. Kromě konkrétní aplikace teoretických zásad jevištní práce bylo cenným přínosem těchto svozů, že se staly prověřkou práce souboru ve vlastním prostředí. Zde se často prokázal společenský dosah výběru a provedení hry. Při besedě o Stanislavově hře Návštěva nepřichází se diskuse družstevníků z jeviště i z hlediště stala konkrétnější než některá schůze. Problém činnosti svazácké organizace se stal předmětem další besedy o mládežnické hře. Jiný i religiozní část publika, která se ještě dříve loučila se svým „pastýřem“ při zrušení farnosti, dokázala velmi konstruktivně diskutovat o ateistické funkci Půlnočního mše. Díky pečlivé přípravě členů poradního sboru bylo možno vždy takové besedy uzavřít ve vzájemné shodě názorů a s přesvědčením, že byly prospěšné.

Opatření, která poradní sbor na počátku tohoto období učinil a postupně uskutečňoval pro zvýšení umělecké úrovně inscenací, přinesly v průběhu soutěže své ovoce. Cílem soutěže aktivity nebylo a není dosahovat špičkových výkonů v jednotlivých souborech, nýbrž zvýšit celkově umělecké i společenskovo výchovné poslání jejich práce. Podmínky této soutěže však dávají možnost souborům, které připraví příkladnou inscenaci, k účasti i v ostatních soutěžích, jako byla celostátní soutěž vesnických souborů, STM, krajská soutěž. Naše soubory v nich získaly několik úspěchů.

Závěrečný II. ochotnický aktiv se stal již dostaveníčkem více než dvou set zástupců souborů a opět měl pracovní a radostný ráz. Ukázky jevištní práce trvaly tentokrát plných pět hodin a nikdo si nepřál zkrátit jejich program.

Z všestranného a důkladného rozboru celoroční práce souborů i poradního sboru se opět výtěžily zkušenosti a podněty pro další činnost. Aktivem 17. června byl sice uzavřen druhý ročník soutěže aktivity, ale dosud obvyklé prázdniny nenastaly ani pro soubory, ani pro poradní sbor. Bylo nutno organizovat účast v Jindřichově Hradci, na Jiráskově Hronově, kde se vystřídalo tentokrát 12 členů poradního sboru po třech dnech a 120 ochotníků při třech zájezdech. Žňové kolektivy a rozhlasové kroužky potřebovaly nové materiály pro svou práci na vesnici, vysoká reprízovost přispěla k dalšímu dotváření inscenací, bylo třeba připravit soutěžní řád pro další ročník soutěže aktivity, zajistit školení pro příští období, projednat se soubory dramaturgické plány pro další ročník soutěže a mnoho dalších úkolů. Byla to vyčerpávající práce.

V současné době již probíhá třetí ročník soutěže aktivity, pro soutěžní období 1961—1962. Je nutno říci, že tato forma soutěže má mnoho kladných stránek a uskutečňuje se postupně i v jiných okresech. Zásadně však *nelze opírat soutěžní řád rok po roce*. Ekonomické a ideologické podmínky vývoje naší společnosti se mění tak prudce, že dnešní úspěch se zítra již stává průměrem a pozitíí brzdou, jestliže ustrneme.

Opět můžeme s radostí zjišťovat, že zdravé soutěžení a dobré příklady pomohly dalším souborům a skupinám k příkladným akcím, jakými jsou třeba: rekordní výstavba jeviště po 2300 hodinách brigádnické práce, vzorná spolupráce s místním autorem na nové hře, příkladná spolupráce svazáků-učňů se školním souborem, aktivita nových členů poradního sboru v přípravě školení pro vedoucí dětských a mládežnických souborů, vzorné školení maskérů ve spolupráci s fotoamatéry a filmaři, kteří rozmožní pro metodický kabinet nové názorné pomůcky školení, příkladná účast souborů a skupin v kampani za uzavření mírové smlouvy s Německem apod.

Schůze poradního sboru, která měla zhodnotit průběh první poloviny letošního ročníku soutěže aktivity, konstatovala, že dochází k některým nežádoucím zjevům. I při nezměně aktivitě souborů dochází ke snížení návštěvnosti, ke snížení reprízovosti, k určitému sebeuspokojení v práci některých kolektivů, které se staly předmětem různých průzkumů, popularizačních článků v časopisech a konečně i ke stagnaci v aktivitě členů poradního sboru samotného.

Již mnohokrát bylo zdůrazněno, že žádný metodik nedokáže splnit své úkoly bez spolupráce s aktivem dobrovolných pracovníků. Může organizovat školení, vydávat zpravodaje, studovat a doporučovat divadelní texty, odbornou literaturu, svolávat pravidelné schůze, připravovat jejich program a zajišťovat jejich usnesení, zajišťovat návštěvy v souborech od dopravních prostředků až po zápisy hodnocení, vysílat členy poradního sboru na semináře a školení i do studií profesionálních divadel, zajišťovat spolupráci souborů s MNV, navštěvovat soubory při zkouškách i představeních, zprostředkovat výměnná představení ve svém obvodu, organizovat svozy, besedy, zájezdy, půjčovat názorné pomůcky, líčidla, reflektory, kostýmy a ještě tisíc dalších úkolů, ale...

Ale nikdy si nesmí myslit, že jeho práce přinese trvalé a prospěšné výsledky jemu samému i kolektivům, o něž pečuje, jestliže se v této práci neopírá o *iniciativní a pracovní kolektiv poradního sboru*. Nesmí si myslit, že řekne vše, za všechny, rychleji a lépe. Pak se z poradního sboru stane jen shromáždění pasivně přihlížejících, nevyužitých členů, kteří si přestanou uvědomovat své poslání.

Ve vztahu metodika k poradnímu sboru je rozhodující *společný zájem*. Je nutno vytvořit si soudružský poměr, který snese otevřenou kritiku nedostatků a zaručuje plánovitou, cílevědomou péči o soubory. Všichni dobrovolní pracovníci jsou většinou přetíženi dalšími úkoly a je nutno respektovat jejich plnění. Nesmíme se však smířovat s formálním plněním poradenské činnosti, která se stává jen odškrtávaním akcí a nepřinese souboru žádnou pomoc. Nelze také vyžadovat plnění takových úkolů, na které jednotlivec ještě nestačí a které vyvolají spíše nedůvěru k poslání poradenské práce. Je ovšem stejnou chybou, jestliže se člen poradního sboru neúčastní poradenské práce, protože musí neustále navštěvovat různá školení, porady, schůze a semináře. Nezapomínejme také na skutečnost, že v poradních sborech nám pracují převážně členové vyššího věku, a na nutnost přípravy nových, mladých poradců, kteří musejí jednou nastoupit na jejich místa.

Cílem naší práce musí být nový člověk, s novými vlastnostmi, vědomím a vztahy. Naše práce je procesem, který se neustále vyvíjí a mění. Nikdy si nesmíme myslit, že se nemusíme učit a zamýšlet nad způsobem a prostředky, jimiž pečujeme o vývoj a růst ochotnického hnutí. A jestliže chceme od souborů, aby své poslání plnily, musíme jim být v poradních sborech příkladným vzorem. Doporučoval bych metodikům, aby na některé ze svých schůzek s poradním sborem projednali morální kodex budovatele komunismu, vyslovený na XXII. sjezdu KSSS. My sami se musíme již dnes snažit přiblížit se těmto mravním zásadám ve své každodenní práci.

MILOSLAV ZAVORAL



V Dismanově rozhlasovém dětském sboru jsou děvčátka a chlapci od šesti až do patnácti let. Ale jak je vidět, nezáleží na věku, když společně nastoupí před mikrofon; starší i mladší berou úkol stejně vážně

DĚTI VSTUPUJÍ DO UMĚNÍ

Určitě znáte zkratku DRDS, označující více než stoletnou dětský soubor s tak dlouholetou tradicí, že mnozí z dnešních členů jsou dětmi členů bývalých. Méně je zatím běžná zkratka LŠU, vzniklá teprve před několika měsíci. Lidové školy umění vznikly na podzim minulého roku jako nová forma mimoškolního vzdělávání mládeže. Jejich cílem je poskytnout žákům především vřelý a uvědomělý vztah k umění.

Tímto směrem — cestou estetické výchovy dětí — jde Dismanův rozhlasový dětský soubor už dávno. Chceme-li se tedy podívat na budoucnost LŠU, můžeme se podívat na současnost kolektivu, který vede režisér Miloslav Disman, nositel Řádu práce. I když jsou samozřejmě rozdíly mezi prací v souboru a prací literárně dramatického oboru umělecké školy — přece je tu mnoho společného. A to nikoliv náhodou; vždyť soudruh Disman se významnou měrou podílel na přípravě osnov pro LŠU.

V oněch osnovách se především zdůrazňuje komplexní metodický postup v prvních dvou ročnících, který umožní učitelům poznat přesněji nadání a zaměření žáků, aby se později mohli specializovat na jednotlivé obory. Že je to požadavek správný, ukazují právě zkušenosti z Dismanova rozhlasového dětského souboru.

Každá zkouška Dismanova rozhla-

sového dětského souboru je ukázkou převedení zásad, o kterých se mluví v osnovách LŠU, do praxe. Kdybychom podrobně popsali celý postup, od dechové a hlasové rozcvičky přes etudy až k nácvičce básně nebo scénky, mohla by taková zkouška sloužit jako vzor pro podobnou hodinu v LŠU. Co všechno se tu mladý človíček nenápadně doví o umělcích, jejichž dílem se právě zabývá jako recitátor! Kolik se toho doví — zase velmi nenápadně — o čestném jednání, o správném vztahu mezi lidmi, o významu práce! Vstupuje do umění, seznamuje se s uměním — a současně prostřednictvím tohoto umění je vychováván v krásného člověka!

Členové DRDS neznají pojem „hvězd“, nejsou rozdělení na vynikající sólisty a masu obyčejných členů. Slyšíme-li v rozhlasové hře některé dítě ze souboru, nedozvíme se nikdy jeho jméno. To ze zásady. Můžeme být také jisti, že jeho hlásek neuslyšíme hned v příští hře; nejvýše pro změnu zase ve sboru. Protože v DRDS jsou si všichni rovni a všichni také dobře chápou, že když po pečlivém výběru obsadí režisér hlavní roli některým z nich, je povinností ostatních sólistův pomáhat, nikoliv závidět. Někdy jsou projevy této dětské solidarity až dojemné. Obvykle zkouší roli několik dětí a podle zabarvení hlasu, vhodnosti celkového projevu a různých ji-

ných hledisek vybere se nakonec definitivní obsazení. V jedné pohádce to byla nakonec maličká holčička z první třídy, takový špuntík, kterému dokonce ještě dělalo potíže i souvislé čtení. Dívka o několik let starší, která s ní do poslední chvíle roli zkoušela, nezatrpkla tím, že sama do pohádky obsazena nebyla. Režisér potřeboval docela malou holčičku, co se dá dělat. Spokojila se tedy „starší kolegyně“ úlohou poradce: radila, obracela stránky, ukazovala, kde začít číst — jen aby všechno dobře dopadlo. Vždyť šlo o čest DRDS!

Kolektivní život, který utužují v DRDS společné pobyty v letním táboře, společné úkoly před mikrofonem, úkoly v samosprávě — to je také důležitá stránka celkové výchovy. I když LŠU není soubor, ale učiliště, bude nutné jít po podobných cestách i tam. Tomu poslouží jistě společné návštěvy divadel, společné úkoly na přípravě nástěnek, novin, i společné výlety.

Lidové školy umění podnikají teprve první nesmělé krůčky a bude jistě trvat ještě několik let, než budeme moci odpovědně hodnotit jejich výsledky. Ale už dnes můžeme říci zodpovědně: nastoupí-li učitelé v LŠU podobnou cestu jako je výchovný systém v DRDS, budou vycházet z těchto škol krásní, ušlechtilí lidé. A o to nám hlavně jde.



VÍČ NEŽ SPLÁTKA NA STARÝ DLUH



Text k fotoreportáži Jiřího Pražáka: O čistotu výslovnosti u těch nejmenších pečuje pravidelně s. Malý, dobrovolný spolupracovník DRDS. — Jedna z hereckých etud, při kterých mohou děti plně uplatnit svou fantazii: vítáme zahraniční hosty v pionýrském táboře. — Pět děvčátek dostává stejnou roli; kterápak z nich asi bude nejlepší? — Členové DRDS se musí ve škole dobře učit; oddílová vedoucí prohlíží jejich vysvědčení: „Co tahle dvojka? Vid, že už tam přístě nebude!“ — Zatímco s. Disman zkouší s malou skupinkou nebo se sólistou, oddíloví vedoucí pracují s ostatními na jiném úkolu.



Často se říká: Češi — to je národ muzikantů. A hudební školství — to je naše chloubka. Nic proti muzice, nic proti školství. A přece: není v takovém mínění kus jednostrannosti? Vždyť oba umělecké obory — divadlo i hudba — zapustily v našem kulturním životě hluboké kořeny a jsou spolu spjaty rodovým poutem přinejmenším od dob obrození. V naší zemi hraje 105 profesionálních souborů na 74 scénách a tvoří nejhustší divadelní síť na světě. Počtem amatérských souborů jsme divadelní velmocí. A teď si položíme otázku: odpovídá takto rozvětvenému divadelnictví naše umělecké školství?

Čteme o předních hudebních interpretech, že se soustavně školili již od dětství, že jsou žáky těch a těch předních pedagogů, absolvovali tu či onu mistrovskou školu. A naproti tomu, v jakých základních a středních uměleckých školách a mistrovských třídách měli možnost rozvíjet svůj talent Vojan, Mošna, anebo — abychom neodbíhali tak do minulosti — Vojta, Smolík, Štěpánek?

Je zde tedy velmi podstatný, historicky podložený rozdíl mezi péčí uměleckého školství o hudbu a péčí o divadlo. A řekněme přímo: rozdíl nespravedlivý. Svou roli zde sehrál zájem existenční (výhodnější možnosti uplatnění instrumentálního hráče než divadelníka) i nechuť konzervativních úřadů pěstovat umělecké slovo, které se může stát velmi výmluvnou politickou silou. Je tu i fakt, že v hudebním oboru se umělec vyjadřuje výrazovými prostředky, které si musí osvojit od jejich nejelementárnějších forem, zatímco v oboru dramatickém využívá prostředků, které tvoří nezbytnou složku výrazu už u dítěte, v jeho styku se společností (mluva, spontánní reakce na život kolem). Ale cožpak herec nepotřebuje již v době dospívání, kdy se nejvíce rozvíjí smyslová vnímavost a kdy je celý organismus nejpružnější, pěstovat svůj mluvní projev, pohybovou kulturu, rozvíjet vkus, učit se orientovat ve výtvarnictví, literatuře?

Prvním rozhodným krokem k odstranění nepoměru mezi hudebním a divadelním školstvím bylo vytvoření divadelních fakult při vysokých školách uměleckého směru. Tím však bylo vyřešeno jen školení několika desítek vybraných talentů, především pro potřeby profesionálních scén a ve věku „vysokoškolském“, tj. teprve v době dospělosti. A to je i pro dramatické umění dost pozdě. Velkou mezeru v naší estetické výchově vyplní nyní lidové školy umění, jímž jako organizační základna slouží síť našich hudebních škol. Literární a dramatická větev lidových škol umění, vedle větve výtvarné, taneční i tradiční hudební, se stává nedílnou a rovnoprávnou součástí našeho základního uměleckého školství.

Školní rok 1961—62 je pro lidové školy umění prvním a do značné míry ještě po-

kusným obdobím. Jedna z prvních škol, která s výsledky své práce seznámila veřejnost, je Lidová škola umění v Kladně. Slyšeli jsme dobré i vynikající výkony žáků 6.—9. tříd hudebního oddělení, prohlédli si výstavku výtvarných prací prvního ročníku přípravy, zhlédli loutkovou hříčku Pavla Procházky O mlsném Bumbříčkovi a vyslechli verše i prózu v přednesu šesti žáků literárního dramatického oddělení. Bylo by však velmi odvážné chtít z několika ukázek usuzovat na umělecký přínos a úroveň literárního dramatického oddělení, které pracuje půl roku.

Na literární a dramatické větvi Lidové školy umění v Kladně vyučuje člen Městského divadla Václav Procházka. Koho vyučuje a jaká je učební náplň v jeho třech třídách?

Studium literárního a dramatického oboru je pětileté. Do prvního ročníku jsou přijímáni žáci od 12 let. Protože u dvanácti či třináctiletého žáka sotva budou jeho vlohy tak diferencovány, aby bylo možno odpovědně přikročit ke speciální výuce, je do prvních dvou ročníků zařazena *komplexní estetická výuka* se zdůrazněním dramatických a literárních disciplín. Nejmladší žáci se tak seznámí se slovem psaným i přednášeným, setkají se i se scénickou hudbou, dovědí se alespoň to nejzákladnější o vyjadřovacích prostředcích hudby vůbec, v přípravě scénické výpravy, nástěnek, časopisu. Získají i znalost z oboru výtvarného, v nácviku jednoduchých tanců pro scénická pásma se seznámí i s uměním pohybovým. Je samozřejmě, že učitel literární a dramatické větve zde spolupracuje s pedagogy hudební, výtvarné a taneční větve a plně využívá i všech jejich zařízení a pomůcek.

Podívejme se nyní zevrubněji na obsah studia prvního ročníku v rámci vlastní literární, recitační a dramatické výuky.

Literární výuka v prvním ročníku sleduje nejprve orientaci žáků v tisku pionýrském i denním, seznamuje žáky se zásadami rozboru klasické poezie, vede je k přípravě pásma, ke zpracování zpráv např. pro nástěnné noviny.

Na rozboru prováděné v literární výuce navazuje logické čtení, rozvíjení představivosti, smyslu pro rytmus, dynamiku, přípravu na STM v sólovém uměleckém přednesu. Sborový přednes je v prvním ročníku pouze ve stadiu prvních pokusů (nejprve rozpočítávačky a jiná říkadla), je převážně „monologický“, tj. bez rozčlenění textu na sborové a sólové výstupy. Učitel sleduje *techniku mluvy* a zavádí základní dechová, hlasová i dikční cvičení.

V prvním ročníku žáci získají elementární poučení o *dramatickém umění*. S praktickou prací na dramatickém textu se setkali již v nácviku rolí pro loutkovou hříčku, kde také uplatnili první pokusy o režii hry.

V rámci obecně estetické výchovy se žáci prvního ročníku účastní besed se spisovateli, s rozhlasovými pracovníky, navštěvují divadla, všimají si architektonických památek, přírodních krás a sledují, jak se odrážejí v dílech výtvarných umělců. Žáci pečují rovněž o estetický vzhled svého prostředí, o nástěnku, o výzdobu k významným příležitostem. Na závěr prvního ročníku připraví pásmo poezie s pohybovými a pěveckými vložkami.

Taková je zhruba náplň práce v prvním ročníku. *Ve druhém ročníku* se komplex znalostí získaných v prvním ročníku dále rozšiřuje. Zvláštní pozornost se věnuje sborovému přednesu. Žáci se pokoušejí o dramatizování příhody ze života dětí, sestavují vlastní literární pásma. Až budou lidové školy umění mít k dispozici i jednoduchá rozmnožovací a tiskařská zařízení, budou si žáci sami vydávat sborníky svých literárních pokusů, tisknout vlastní linoryty apod. Ve druhém ročníku již nacvičují divadelní představení, nejlépe ze současného života dětí.

Po přípravných dvou ročnících může žák postoupit do dalšího již *specializova-*

ného studia v těchto oborech: literární, recitační (umělecký přesnes vůbec) a dramatický. Dramatický obor se dělí na specializované studium buď divadla hereckého anebo loutkového. Stojí jistě za úvahu, zda dělení na tyto v podstatě čtyři obory je nejšťastnější (oddělení uměleckého přednesu od práce herce).

* * *

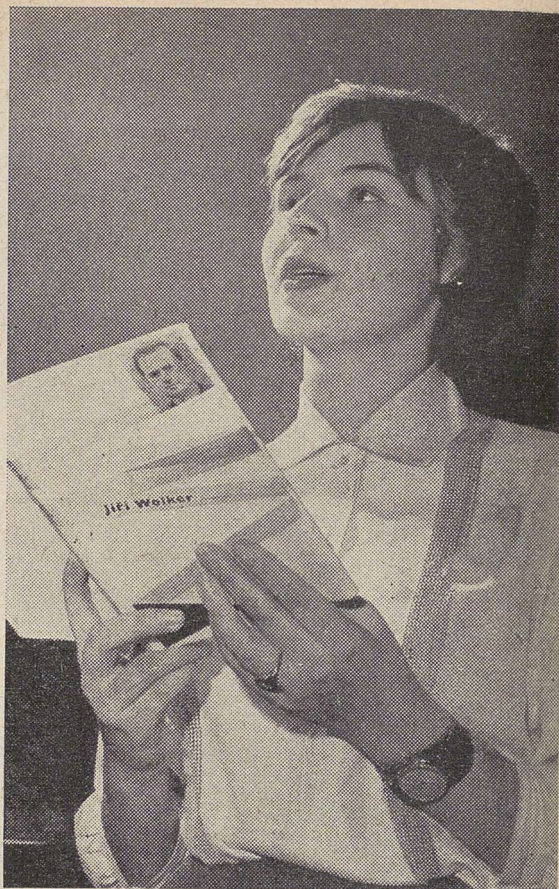
Literárního dramatického oddělení lidových škol umění pracuje zatím asi třicet. Je to hodně — i málo. Hodně potud, že se pro letošní školní rok počítalo jen s jedním či dvěma v každém kraji. A např. Východočeský kraj sám jich má již 10. Je to málo ve srovnání např. s výtvarnými odděleními, kterých je už na sedmdesát. V Kladně je ve výtvarném oddělení téměř dvakrát tolik žáků než v literárním a dramatickém. Proč tomu tak je?

Soudruh Procházka vysvětluje, že s nábořem se začalo pozdě. Jistou úlohu zde hrála i ostychavost a nedůvěra k této novotě. [A přitom školení v literárním a dramatickém oboru je bezplatné, zatímco žáci výtvarného oddělení platí v přípravném studiu 15 Kčs a v základním studiu 25 Kčs měsíčně.] Také někdejší hudební škola, která s příčleněním dalších uměleckých oborů má velké provozní těžkosti, nerozvinula náborovou agitaci naplno. Připomínám ještě jednu svou domněnku: osvětový dům ani jeho divadelní poradní sbor (a s. Procházka je jeho členem) se ještě nechopil velké možnosti, kterou založení lidové školy umění v Kladně přineslo. Řekli si možná: to je stejně jen *pro děti*, co nám to pomůže v ochotnickém divadle. A tu se ocitáme u závažné otázky: lidové školy umění nejsou pro dospělé?

Zásady řádného studia na lidových školách umění předpokládají, že bude přicházet i mládež starší 14 a 15 let. Podle stupně odborného vzdělání a způsobilosti budou zařazováni i starší žáci, kteří nižší stupeň neabsolvovali, do tříd vyšších, anebo budou pro ně zřizovány zvláštní třídy. Předpokládá se zejména velký růst *kursů pro pracující* při lidových školách umění. V těchto kursech budou vyučovat titíž učitelé jako v obvyklých třídách umělecké školy. Také náplň studia bude vycházet z osnov lidové školy umění.

Protože — příznějme si — budování kursů pro dospělé v lidových školách umění postupuje z provozních, finančních a jistě i osobních příčin (opatrnictví apod.) pomalu, přikročily v některých městech k zakládání *lidových konzervatorií* při osvětových zařízeních. Využívají často i učitelského sboru lidové školy umění a tak je vlastně podstata věci splněna. Jde jen o to, aby lidové konzervatoře pečovaly o soustavnou a dostatečně všestrannou výchovu svých žáků, aby nepěstovaly jen vnější řemeslo.

Další otázkou, kterou je třeba na úseku ochotnického divadla v souvislosti s budováním lidových škol umění vyřešit, je vztah nových uměleckých škol k práci studií při divadlech a k celé — často velmi obsáhlé — školitelské práci osvětových domů.



Žákyně LŠU v Kladně Jitka Ježková podala pozoruhodný výkon jako vypravěčka v loutkové hříčce O mlsném Bumbříčkovi i v recitaci Wolkra

Závěrem je snad dobře si připomenout, že lidové školy umění, samozřejmě ani lidové konzervatoře, nejsou školou pro uměleckou výchovu profesionálních umělců. Absolventi obdrží vysvědčení, nikoliv však nějaký výuční list či umístěnkou, která by je opravňovala požadovat zaměstnání v některé umělecké instituci. Pro přijetí na lidové školy umění není rozhodující mimořádné nadání, nýbrž zájem o studium a běžná způsobilost vnímat umění, schopnost vlastní každému normálně vyvinutému člověku. Nedostatek školních tříd, učitelů i další okolnosti nás budou pochopitelně nutit k tomu, abychom v počátcích nových uměleckých škol dali možnost studia především těm nejnadanějším. Z literárně dramatických oddělení mají vycházet především noví všestranně vzdělaní režiséři a herci ochotnických souborů.

* * *

Lidové školy umění, jejich hudební, výtvarná a taneční oddělení spojená v jeden pracovní celek, desítky nejlepších pedagogů a nejzkušenějších umělců sdružených v učitelském sboru, stovky žáků připravovaných nastudovat a uvést v život i náročná umělecká díla představují nové centrum umělecké výchovy, novou zálohu a brzy i údernou sílu v boji proti diletantismu, samolibnému amatérství a jalovému kutilství za moderní současné umění.

Budováním lidových škol umění nedochází jen k „narovnání“ mezi hudebním a divadelním školstvím. Prvních třicet literárních a dramatických oddělení — to není jen splátka na starý dluh. Je to první vklad socialistické — a proto kvalitativně nové — soustavy estetické výchovy, která svou uceleností, všestranností a hustotou učilostí nemá v historii školství na celém světě obdoby.

Pavel Vavruch

ZIVOTOPIS našeho hrdiny je zatím velice stručný: narodil se na sklonku uplynulého roku v dětském vysílání československé televize, jeho rodiče jsou Jiří Procházka a Lída Vilímová a poprvé se rozhlédl po světě prostřednictvím televizních obrazovek 30. prosince 1961. Byl uvítán celkem vlídně, což mu dodalo kuráže, aby se ucházel i o vaši přízeň. A protože je to chlapec skromný a nevýbojný, nezbude, než abychom ho představili sami.

Kdo to tedy je Drobníček? Hlavní hrdina stejnojmenné pohádky, která se určitě stane vítaným doplňkem stále ještě tak skrovné zásoby dobrých her pro mladé diváky. Drobníkův příběh není nějakým dramaturgickým výbojem, ale poctivou, upřímnou českou pohádkou, která navazuje na zdravou tradici domácího pohádkového dědictví, aniž by se ovšem bezprostředně inspirovala některým ze známých pohádkových příběhů.

Nejlépe si ozejmíme volné příbuzenství Procházkovy hry se světem české pohádky právě na postavě ústředního hrdiny: v mnoha pohádkových příbězích jsme se potkali s chytrými ševci a švíčky, kteří mají pořádně za ušima a dovedou se vyvléknout z každé šlamastyky. Drobníček patří do jejich rodu, ale přece je svůj, není ustáleným, neměnným pohádkovým typem, ale postavou, která má svou psychologii, svůj vývoj, vrcholící poznáním, že k opravdovému, plnému lidskému štěstí není třeba nějakých okázalých vnějších prostředků, ale víry v sebe a ve svou práci a upřímné lásky.

A toto závěrečné Drobníčkovo zmoudření obsahuje taky hlavní myšlenku celé pohádky. Je neokázalá a samozřejmá jako chléb a voda, ale pomáhá malému divákovi objevovat a oceňovat základní pozitivní morální hodnoty. Je kladem hry, že toto její morální vyznění skutečně organicky vyplývá z příběhu a charakteru postav, že není onou hořkou pilulkou povinné dávky „pedagogiky“, která děti otravuje a stejně nevychová, ale kterou ještě dnes mnozí pokládají za sice nudný, ale bohužel nezbytný přívažek každé hry pro děti.

Drobníček se k tomuto závěrečnému poznání nepropracuje snadno. Vzpomeňme si, jaký je na začátku: hořký a bolestinský, plný touhy po nějakém činu a zase neschopný cokoli podniknout, ironizující všechno kolem sebe a sebe nejvíce, zahleděný do svého trápení tak, že až svou nevšímavostí ubližuje jiným. První dávka sebevědomí do něj vjede ve chvíli, kdy pozná, že díky svému kouzlu se může poměřit s kdejakým silákem. Tento náboj mu umožní nepolekat se krále, před nímž všichni klečí na kolenou, aby v něm samém upevnili pocit vlastní velikosti, dá mu i odvahu pustit se do šarvátky se třemi Kobry, železnými obry. Tam ale Frantík pozná, že nebezpečí, když se mu hledí přímo do tváře, nebývá tak hrozné, jako když se před ním zavírají oči. A odtud je už jenom krok k závěrečnému poznání, že vědomí vlastní síly a jistoty může mít nějaké vnější zdroje, ale že vyrůstá ze vztahu k lidem a k práci, z pocitu dobře a užitečně naplněného života, z míry lásky, jaké je schopno lidské srdce. Napsali tedy J. Procházka a L. Vilímová v Drobníčkovi pohádkového hrdinu, který není vybaven všemi pozitivními vlastnostmi od samého začátku, jak tomu v pohádkách často bývá, ale který musí projít dosti složitým vývojem.

I ostatní postavy Procházkovy hry mají osobitou, zajímavou a nekonvenční tvář — a jsou to povětšinou hezké role. Snad nejvýrazněji je kromě Drobníčka charakterizován verbíř Bonifác Fous, pozér a mluvka, pod jehož velkohubým chvastounstvím snadno odhalíme zbabělost a servilní pokoru před každým, kdo je právě ve flóru. Plastičnost postavy však vynikne, když jí v interpretaci neupřeme určité sympatické rysy, které autoři naznačují v textu. Vždyť tenhle Fous byl patrně kdysi takový vesnický kluk jako Lojza Sekerníček, taky jednou ve slabé chvíli naletěl nějakému verbířovi a asi mu až dodnes chutná vojenský chlebiček trochu hořce.

To Lojza Sekerníček je postava daleko prostší — nic než obyčejný vesnický chasník s pusou otevřenou k upřímnému údivu nad vším novým, s duší prostou jakýchkoliv velkých složitostí, se srdcem, které dovede mít rádo nebo nerádo velice jednoznačně. Rozhodně však nesmí být hrán jako venkovský hlupáček nebo prostoduchý jelímánek — pak bychom dost těžko dokázali v inscenaci motivovat princeznin vztah k Lojzovi, který je přece upřímný a opravdový.

Ostatní vesničané z Drobníčkova rodného Capouchova jsou pro nás důležití především tím, jak dokáží vytvořit vztah k Frantíkovi, který je pro rozvíjení celého příběhu tak důležitý. Rozhodně to není nějaká banda škodolibých nelidů, kteří by chtěli Drobníčkovi znepřijemňovat život ze zlé vůle. Jejich pošklebky na Frantíkovu adresu jsou spíše dobráckým škádlením, které si zbytečně citlivý Drobníček bere k srdci víc než je zdravé. Prim mezi nimi vede pan-táta Stodůlka, trochu vejtaha a furiant, zvyklý tomu, že se bez něj ve vsi nic neobejde, neúnávný iniciátor všech možných legracek a taškařic. Soused Zagroškudla je zas takový vesnický rozumek, který docela rád vidí, že jeho Mančinka a Drobníček po sobě pokukují, a který už z tohoto důvodu krotí Stodůlku, když ve svém vtípkování na Drobníkovu adresu zajde trochu daleko. Důležité je, aby Stodůlka, Zagroškudla i Fraňa Bič, muzikant posedlý až za hrob svou křídlovkou, byli vhodným obsazením dobře typové rozlišení, protože právě oni dodávají chuť i vůni expozici celého příběhu. A Drobníčkova maminka? To je prostě taková obyčejná venkovská máma, trochu posmutnělá z toho, jaký je ten její synek nesmělý a ustrašený — v žádném případě však z toho nedělá tragédii. Jenom pro něho samého je trochu zklamána, když se jí už pokolikáté vrací za pár hodin „ze světa“, že se mu nedaří a nedaří ukázat těm rejpálům, kdo je to Frantík Drobníček. To Mančinka nemá ani tyhle problémy. Té by stačilo, kdyby Frantík zůstal takový, jaký je na začátku — jenom kdyby nebyl tak ne-



V televizní inscenaci Drobníčka vytvořil titulní úlohu Stanislav Fišer z Divadla ABC — foto V. Gronská

Drobníčkovi na cestu

dovtipný a pochopil, proč si k němu Mančinka tak často dává spravovat střevíčky.

Důležitou postavou expozice hry je dědeček Věchýtek. V žádném případě to nesmí být nějaká tajemná bytost, vybavená bůhvíjakou nadpřirozenou mocí a doprovázená při svém příchodu všelijakými „pohádkovými“ efekty. Je to prachobyčejný stařeček s moudrým lidovým rozumem a čistým srdcem, jehož životní zkušenosti mu umožňují naráz prokouknout, co v kom vězí.

Tento svět pohádkové české vesnice je doplňkem ještě o dva svérázné typy — šenkýřku Hamounkovou, hostinskou s hbitou vyfídkou, která moc ráda sbírá penízky do svého objemného kapsáře, a loupežníkem Emanem Vemcovidišem, který spíš hrůzu nahání, než aby byl opravdu hrozný. Však se z něho taky v závěru hry vyklube učiněný dobrák, který se dal kdysi na loupežnické řemeslo buďto z čistého nedopatření, nebo — a to spíše — aby nemusel dělat něco kloudného.

Drobníkův Capouchov — jeden svět Procházkovy příběhu — je ve hře markantně odlišen od dalších dvou prostředí: královského zámku a jeskyně tří Kobrů, železných obrů. Pro inscenátory Drobníka z toho vyplývá poněkud obtížný úkol — rozlišit tyto tři světy a přitom udržet stylovou jednotu celé inscenace. Zatímco všechny ty postavy a postavíčky Horního Capouchova jsou při všech svých nectnostech a slabůstkách modelovány rukou velice laskavou, je celý zámecký svět kolem krále Zlatáka ironizován a stylizován až do mírné parodie. Už sama postava krále Zlatáka nese tyto rysy: je to človíček s nepříliš vyvinutými mozkovými závity, trpící velikašským komplexem malých lidí, ješitný k nevstání a zamilovaný jen a jen do sebe. I ty peníze má rád proto, že dávají vyniknout jeho nepatrné osobičce. Bylo by však neodpuštělnou chybou přehnat tuto charakteristiku do krajnosti a hrát krále Zlatáka jako panoptikálního pitomce, upřít mu i právo na uhlazené dvorské chování a schopnost hbité konverzace. Princezna Toinette se k tomu tatíčkovi hodí pramálo, a i když má — aspoň na začátku — vnější rysy trochu rozmazlené královské slečinky, nesmíme pod nimi utajit její zdravé citlivé srdce, které dá před dvorskou nádhrou přednost sice klopotnému, ale plnému životu po boku obyčejného venkovského chasníka. Svět královského zámku doplňuje starý generál, už velmi omrzelý z té nudy, z těch věčných královských řečí, které už slyšel snad tisíckrát, z toho ustavičného hrbení před králem, kterému nesmí dát najavo svou nadřazenost, o níž je hluboce přesvědčen. Celé královské prostředí je stylizováno do strnulého dvorského ceremonielu, který se tak markantně odlišuje od spontánního veselí vesnické tancovačky v předcházejícím obraze. Není se tedy proč divit, že Frantík i Lojzík jsou jaksepatří u vyjevení — rozhodně však není třeba obírat je o jejich přirozenou lidskou důstojnost a traktovat je v „zámeckých“ obrazech jako ubohé venkovské jelímánky.

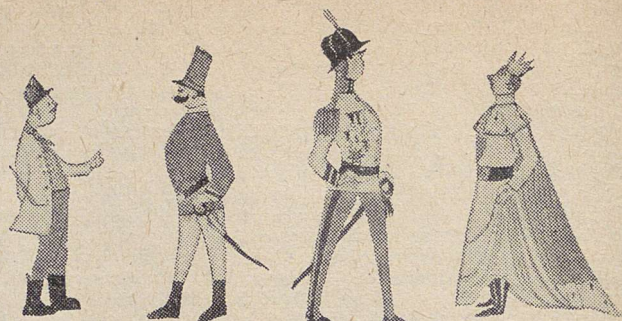
Tolik o lidském světě našeho Drobníka. Podaří-li se jej při in-

DROBÍNKOVI NA CESTU

scenaci vystihnout ve vší barvitosti a rozmanitosti, je víc než na půl vyhráno. K celkovému režijnímu řešení ještě na závěr několik drobných poznámek: Drobínek je úsměvná, humorná pohádka, která nesnese, aby byla zatěžována nějakou složitou „psychologií“. Ani z oné Drobínkovy duševní krize na konci 6. a na začátku 7. obrazu se nesmí dělat tragédie. Je třeba, aby představení plynulo bystře a hbitě, bez zbytečných prodlev, protože dětský divák potřebuje a právem vyžaduje rušnou divadelní podívanou. Písničky, které jsou v textu obsaženy, nesmějí být v žádném případě pokládány za nějaká „čísla“ či árie, musí vyplynout zcela přirozeně a nenásilně ze situace, stejně tak jako taneční scény v obou „hospodských“ obrazech (i na zámku) jsou organickou součástí příběhu a ne záminkou pro samoučelné taneční evoluce.

Vám všem, kteří se do Drobínka pustíte, přejeme, aby se vám podařilo vytvořit představení veselé i jímavé, voňavé jak letní louka, prostě takové, abyste z něho měli radost vy na jevišti i vaši malí diváci.

Zdena Josková



Kapelník

Bonifác

Generál

Král



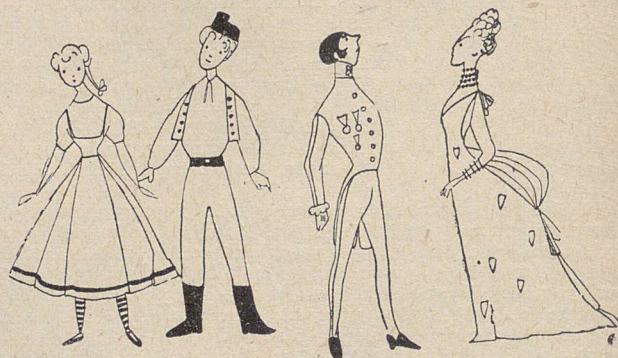
Drobínek

Máma

Zagroškudla

Mančinka

Dědeček



Sedláci a selky

Dvořané

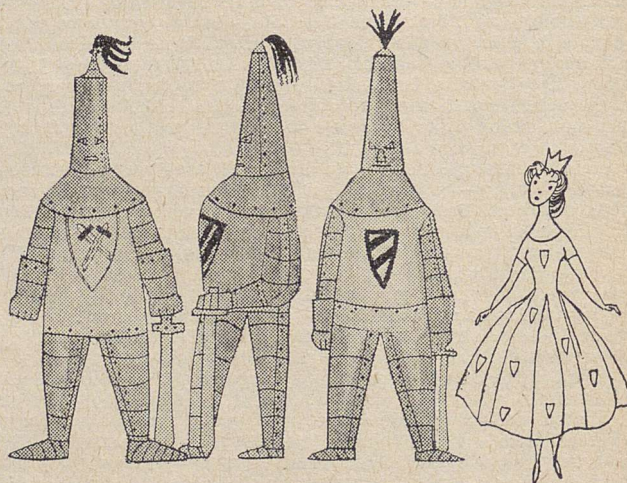


Hostinská

Sekerníček

Loupežník

Stodůlka



Obři Kobři

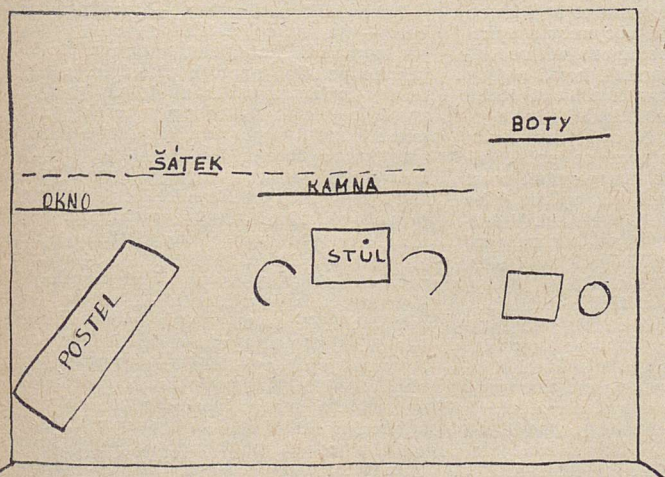
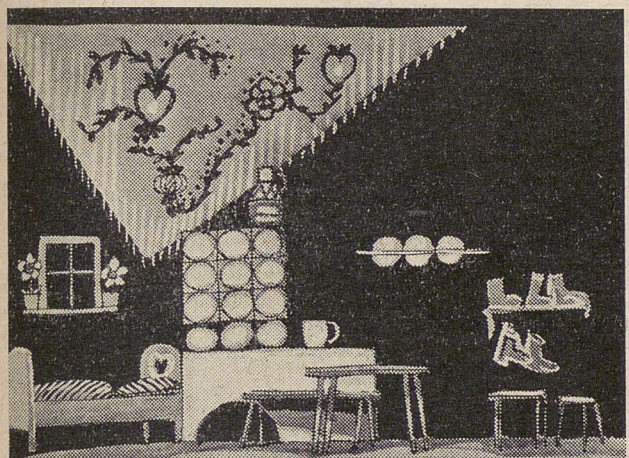
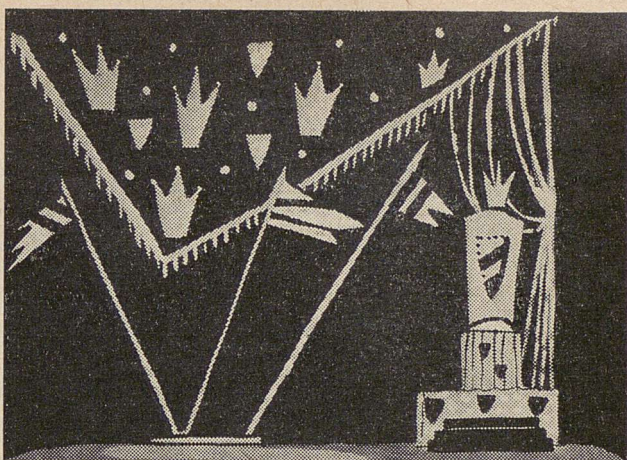
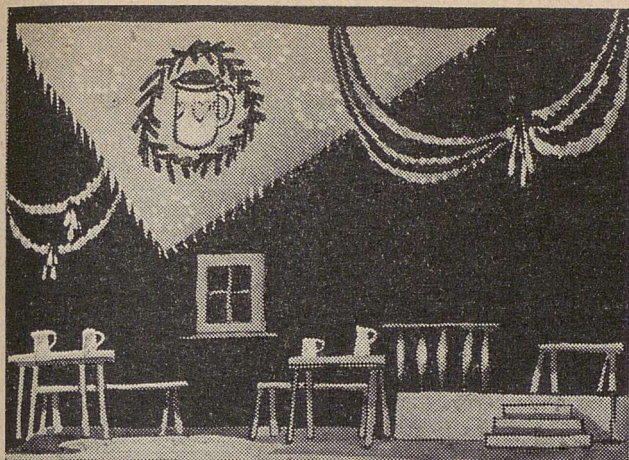
Princezna

SOUTĚŽ NA MALÉ JEVIŠTNÍ FORMY PRO MLÁDEŽNICKÉ AGITAČNÍ SKUPINY A PRO AGITAČNÍ SKUPINY NA VESNICI

Osvětový ústav v Bratislavě vypsál literární soutěž na malé jevištní formy pro mládežnické agitační skupiny (jednoaktovky, scénky, skeče, monology, písně, častušky s problematikou naší mládeže). Soutěž končí 15. 7. t. r. a je dotována cenami 2500, 1500, 1000 a 500 Kčs; výsledky budou vyhlášeny 31. 8. t. r.

Současně vypsál Osvětový ústav v Bratislavě i literární soutěž na malé jevištní formy se zemědělskou tematikou pro agitační skupiny na vesnici, která má dvě kategorie: 1. celovečerní i kratší pásma, 2. krátké dramatické útvary. V první kategorii jsou ceny 5000, 2500 a 1000 Kčs, ve druhé 1000, 600, 400 a 200 Kčs. Očekává se, že soutěžní práce budou mít optimistický a satirický charakter. Uzávěrka této soutěže je 30. 9. t. r. a výsledky budou vyhlášeny 1. 12. t. r.

Bližší podmínky obou soutěží sdělí Osvětový ústav v Bratislavě, ul. Červené armády 25/1.



SCÉNA PRO DROBÍNKA

Slýchávám často názor, že scénická práce pro děti vyžaduje co nejvíce realistického vyjadřování a že scénický náznak, jevištní zkratka nejsou dětem srozumitelné. Myslím, že tento názor není zrovna správný. Dítě má velkou fantazii, velkou vnímavost. A právě forma náznaku, určitého naznačení prostředí pomáhá dítěti, aby pochopilo myšlenky autorovy, ale současně aby s autorem spolupracovalo, aby vnímalo prostředí na základě svého vlastního názoru. Zbytečný polopatismus dětskou fantazii jen zatěžuje. Je ovšem nutno, aby se pracovalo s realistickými prvky, ale nemusíme se bát stylizace, barevného zvýraznění, vtipnosti a nápadů.

Je nutné, abychom scény do dětských her velmi dů-

kladně promýšleli, pečlivě dbali na čistotu stylu, abychom nepodceňovali dětskou kritičnost a vystříhali se nelogičnosti, ale to vše nebrání pracovat čistými jevištními formami a snažit se vytvářet pro děti opravdu to nejkrásnější. Byl jsem svědkem toho, když při pohádce inscenované se vším přepychem a možnostmi jedné z našich předních scén, kdy na jevišti bylo nahromaděno mnoho jevištní parády a lesku, kdy královská síň byla zaplněna mnoha skoro kamennými sloupy, realistickými balustrádami a těžkými závěsy, v zahradě pak jakoby skutečnými stromy — tedy při tomto představení byly děti po počátečním překvapeném vydechnutí rozptýlovány tou spoustou na jevišti a myšlenkám pohádky už nevěnovaly pozornost. Velmi brzy se začaly nudit. A při jiném dětském představení v téměř divadle, kdy bylo použito vtipného, stylizovaného náznaku, který se úzce vázal na náplň hry a jednoduchými prostředky podtrhoval její dramatičnost, dětský divák ztichle a pozorně sledoval děj a sžíval se s hrdiny pohádky.

Má-li divadlo vychovávat vkus dětského diváka, je to úkol i pro výtvarníka dětských her. A čím víc křiklavého, tak zvaně realistického přecpávání jeviště, čím více nevkusně zmalovaných napodobenin přírody a různých omšelých scénických efektů, tím více dětský vkus pokazuje.

Na příkladu Procházkovy a Vilímové pohádky Drobnínek se pokusím ukázat, jak lze při takovém úkolu pracovat jednoduchými scénickými prostředky. Malovaný šátek visící v prostoru (může to být řešeno průsvitem, projekcí či vyměňováním malovaných závěsů), plošně malovaný náznak kamen, talířů, praporů nebo jiných doplňků, vše jakoby vystřiženo dětskýma rukama z černého prostoru. Jednoduchý kostým světlejších barevných odstínů, trochu stylizace v barvě i v lince — a už má dětský divák podklad pro svou fantazii. Půdorys je velmi jednoduchý, jednoilivě doplňky se zavěšují na černé potažené stojky nebo zavěšují do prostoru.

KAREL ŠÁLEK

CELÁ DLOUHÁ FÁZE režisérské práce při započetí studia hry, které říkáme v naší divadelní mluvě práce u stolu, bývá velmi často v ochotnických divadlech opomíjena. Herci chtějí obvykle jít co nejdřív „do prostoru“ a vymlouvají se na to, že u stolu se hrát divadlo nedá. A proti teoretickým rozborům bývají vůbec z duše zaujati. Jestli se nechá režisér umluvit a nevěnuje práci u stolu takovou péči, jakou si zaslouží, obvykle se mu to vymstí na výsledku a navíc je při vypracovávání neustále zdržován tím, že musí dohánět, co zanedbal.

Práci u stolu předchází dlouhá a zodpovědná příprava režiséra, protože při první zkoušce s celým uměleckým souborem musí mít hru „v malíčku“. Musí s ní být dokonale sžít a nesmí ho přivést do rozpaků žádná všetečná otázka, kterých mají herci v zásobě vždycky celou řadu.

Práce u stolu začíná režisérským přečtením hry. Předčítá hercům a všem ostatním spolupracovníkům upravený text — v takové podobě, jak jej chce inscenovat, i když pro herce má připravený text neupravený. První přečtení hry režisérem je nesmírně důležité, protože dává hercům první souvislý obraz inscenace. Režisér musí mít při čtení na mysli tři zásady. 1. Snaží se o vystižení a zvyraznění ideje a hlavního úkolu inscenace, aby byl hned od začátku zřejmý smysl — proč se ta či ona hra hraje. 2. Čte se smyslem pro celkovou atmosféru a snaží se o vystižení žánru hry. A konečně 3. Snaží se infikovat hercům svoje pojetí rytmu a dynamiky studovaného díla. Při tom je ovšem nutno, aby herci nesledovali text ve svých knihách, ale poslouchali pozorně režiséra. Stejně tak ostatní spolupracovníci, tj. inspicient, rekvizitář, osvětlovač, vláseknář a všichni ostatní, kteří se budou podílet na celkovém vyznění hry. Znovu opakují, že smyslem čtení je dát první souvislý obraz inscenace a jednotný pohled na hru. Proto je režisérův zájem soustředěn především na vyznění myšlenky a nesnaží se např. charakterizovat hlasem jednotlivé postavy, protože potom se čtení podobá loutkovému představení, kdy otec hraje své dceruše loupežníka, čarodějnici i Mařenku.

Po přečtení se o hře diskutuje. Režisér zkoumá první dojmy herců a konfrontuje je se svými dojmy, které měl při prvním čtení on. Tato debata je důležitá proto, že režisér má první možnost regulovat pozvolna názory herců a přivádět je na pole svého záměru. V žádném případě však nesmí mít herci pocit, že jejich názory a myšlenky jsou znásilňovány a že nemají možnost vlastního názoru. Otupila by se tím značně jejich umělecká invence — práce s hercem, který žije v dojmu, že je loutkou v rukou režiséra, není nikdy dobrá.

Po této diskusi, která nemá za úkol dobrat se nějakých závěrů, následuje druhé čtení hry. Tentokrát už čtou herci svoje role a při tom si provádějí do svých textů úpravy — škrty, přepis apod. Ani při tomto čtení se ještě herci nesnaží o žádnou charakterizování postav, ale mají ji po smyslu a logice textu. Je záhodno, aby režisér v této fázi práce nepřipustil diskusi o škrtech a úpravách, protože nebyl ještě proveden podrobný rozbor hry a věci, které se později stanou samozřejmé, by nyní zbytečně zdržovaly práci. U herců tato tendence bývá velice častá, zvláště když jim režisér škrtně kus jejich textu. K diskusi o škrtech se ještě dostaneme a práce je potom ulehčena jednotným měřítkem, které už budou všichni mít.

Když mají herci v ruce upravený text, přistupuje režisér k vysvětlení svého inscenačního plánu a záměru. Pro lepší představivost souboru použije jako pomůcky návrhy scény a kostýmů, protože i v nich se má obrazy inscenační záměr. Také zde se o výtvarném ztvárnění stu-

dovaného díla nediskutuje, ze stejných důvodů, jaké jsou uvedeny u úpravy hry.

Po tomto dvojím přečtení a seznámení s inscenačním plánem přistupuje režisér k literárnímu rozboru díla. Seznámí herce s životem autora a jeho dílem a poukáže na souvislost jiných prací s uváděnou hrou. Stejně tak zařadí uváděné dílo do celkové souvislosti autorova života a díla. Poukáže na dobu vzniku hry a na dobu, ve které žil autor, a vysvětlí souvislost obrazu doby a díla. Velmi podrobně se zabývá režisér vysvětlením všech politicko-kulturních událostí doby, ve které se hra odehrává. Pro tuto svoji práci používá různého pomocného materiálu jako je film, obrazy, literatura a podobně. Při této práci je ovšem důležité, aby režisér uměl vybrat pro herce jenom podstatné věci a nezavaloval je zbytečně nejrůzněj-

Na diskusi o úpravě hry navazuje bezprostředně rozbor jednotlivých postav. Je nutno důkladně prohodit charakteristiku každé postavy a určit všechny její vlastnosti vyplývající z textu samotné postavy i z textu postav ostatních. Snažíme se určit všechny vnitřní i vnější znaky postavy, které jsou potřebné pro vnitřní a vnější charakteristiku role. Snažíme se vyhmátnout podstatu každé postavy a zobecnit si ji jako tzv. jádro role. Bývá velmi těžké najít typické označení jádra role. Pokud se nám je nepodaří najít tak, aby to herci skutečně pomáhalo, je to zbytečná práce. Co rozumíme pod tímto pojmem „jádro role“? Ve hře nám např. vystupuje postava s nepevnou páteří, člověk, který se mění podle okolností a potřeby, člověk bez zásad. Můžeme tedy pro označení jádra role po-

PRÁCE REŽISÉRA U STOLU

ším materiálem, který třeba sám prostudoval. Zbytečné přeteoretizování může práci uškodit, stejně jako nedocnění významu této práce.

A nyní nastává vlastní rozbor hry. Jestliže do této doby nenechává režisér herce příliš diskutovat — mimo diskuse po prvním přečtení — je nyní situace opačná. Snahou režiséra je, aby se herci dobrali ke všemu sami — i když musí neustále jako kormidelník řídit loď ve správném směru plavby. Hovoří se především o ideji — myšlence hry (ono vulgární úsloví „Co tím chtěl básník říct“). I když nám jde v práci více o to „co chceme my touto hrou říci a proč ji hrajeme!“ Stejně tak se široce zabýváme hlavním úkolem, abychom si ujasnili, čeho chceme naší inscenací dosáhnout. Velice podrobně se hovoří o dějové lince, oné červené niti, která musí nás i diváka provázet celou hrou. Co rozumíme pod pojmem dějová linka? Je to obsah hry, řečený nejstručnějším formou tak, aby žádná důležitá věc nebyla vynechána. Dějová linka se nezabývá vedlejšími zápletkami a situacemi, které nejsou pro vlastní děj podstatné. Dějová linka se nezabývá těmi věcmi, které nepodporují náš hlavní úkol. Dějová linka musí neustále diváka orientovat ve spleti situací a zápletek, které hra přináší, musí mu ukazovat, kam se má upírat jeho hlavní zájem, aby se ve hře vyznal. V další diskusi se dobere soubor k stanovení průběžného a protiprůběžného jednání, čili určení postav a situací, které podporují náš hlavní úkol, a těch, kteří jdou proti němu a dostávají se tím do konfliktu. Velice závažnou otázkou je určení žánru hry, protože špatné vymezení žánru může často celou práci nabourat. V této otázce musí mít režisér hlavní a rozhodné slovo, zvláště tehdy, chce-li hru inscenovat jinak, než jak to zamýšlel dramatik. Rozloha dramatických žánrů je velice široká. Mnoho se o tom můžeme dočíst v knize Franka Tetaura Drama a jeho svět na straně 149—201 posledního vydání. Autor zde velice zajímavě popisuje vlastnosti jednotlivých žánrů a jejich podstatné znaky.

Znovu opakují, že všechny tyto věci dělá režisér v diskusi se souborem, pouze tuto diskusi usměrňuje a nechává herce, aby se sami dobrali k hloubce díla. Je ovšem pochopitelné, že při sporech a různých názorech musí mít režisér rozhodné a závěrečné slovo — určí právo veta — které nese už sama povaha jeho práce a zodpovědnost za celkové vyznění díla. Ale ani v tomto případě by se neměl režisér uchylovat k nařizování a k dogmatizování svých myšlenek. I tehdy má mít herec pocit, že se k výsledku dobral sám a že jsou to jeho myšlenky.

Teprve v této fázi práce nastává diskuse o škrtech a úpravách hry.

užít výrazu „chameleon“. Všichni známe vlastnosti chameleona a také herci představa tohoto zvířete pomůže při vytváření role. Nebo jiný příklad. K. S. Stanislavský použil k označení jádra role u Šury v Jegoru Bulčovovi od M. Gorkého — Pochodeň. Šura zapaluje všechny ostatní, Šura hoří pro svoji myšlenku a ideu, Šura vede jako pochodeň v čele průvodu. Myslím, že tyto dva příklady postačí pro pochopení tohoto termínu. Další práce s hercem při rozboru postav spočívá v určení hlavního úkolu každé postavy. Dohodli jsme se už společně na hlavním úkolu celé inscenace a nyní zbývá určit, jak která postava svým úkolem tomuto celku napomáhá nebo jak jde proti němu. Každá dramatická postava má v průběhu hry úkol celou spoustu, významných i bezvýznamných. Složení těchto všech drobných úkolů dohromady a nalezení společného jmenovatele pro ně — to je určení hlavního úkolu postavy.

Také další rozbor hry — jazykový rozbor — je velice důležitý pro výsledek. Jde o určení funkčnosti autorova jazyka. Jak ho používá např. k přímému jednání postav nebo k zastírání jejich pravých záměrů. Jakým způsobem charakterizuje autor jednotlivé postavy jazykem a jakého emotivního účinku tím dosahuje. Určujeme, jakým jazykem jsou postavy ilustrovány dramaticky a ideově. Určujeme, jaký je dobový nános na jazyku autora.

Dále provádí režisér rozbor dramatické stavby hry. Tímto tématem se nebudeme prozatím zabývat. Ruku v ruce s určením dramatické stavby hry jde i určení jednotlivých dějových faktů nebo zvrátů, jak je někdy nazýváme, a tím i určení režisérských kousků. Co rozumíme pod těmito pojmy? Dějový zvrát či fakt nastává ve hře tehdy, kdy situace, která se odehrává, změní jednání postav tak, že začnou jednat jinak než doposud. Např. otec v Blažkově hře Příliš štedrý večer se dozví od Tomáše, že čeká s Hankou dítě. Jeho jednání, které se do této doby ubíralo určitým směrem a šlo za určitým úkolem, se najednou mění a dostává jiný směr a jiný úkol. Zpráva, kterou se otec dozvěděl, je dějovým zvrátem. Určení těchto dějových zvrátů je velice důležité, protože z nich stavíme jako z cihel dějovou linku. Dějové zvraty musí být hercům naprosto jasné, protože to jsou ony uzlové body, kterými se drama stává dramatem. Děj, který se odehrává od jednoho dějového zvratu k druhému, nazýváme režisérským kouskem. Pro naši interní práci si určujeme názvy jednotlivých kousků a stanovujeme si úkoly pro každý kousek, opět v souvislosti s úkolem celé inscenace.

Teprve po těchto všech rozborech se dostáváme znovu ke čtení hry. Ale ani tentokrát ještě nečteme hru s ohledem na vytváření charakterů a její celkové

koncepce. Třetí čtení je spojeno s důkladným rozбором a podrobným odhalením všech nejasností, které nám ještě v textu zůstaly. Především si určujeme *linii dne* u postav. Linie dne je domyšlení života postavy tehdy, kdy nevystupuje přímo v dramatické akci — to znamená kdy není na jevišti. Herci si musí ujasnit, co dělala postava před tím, než přišla na jeviště, a co bude dělat, až z jeviště odejde. Domýšlíme všechny pohnutky, které vedou postavu k jednání a k myšlením a hledáme pozvolna i možnosti fyzických akcí, které vyplývají z jednání postav. Velmi přesně a podrobně se zabýváme *vztahy* jednotlivých postav k sobě a určujeme si i vztahy postav k situaci. Zabýváme se vztahem postavy k průběžnému a protiprůběžnému jednání a podrobným stanovením úkolů u jednotlivých kouscích. Velice důležitým bodem této práce je určování *podtextů* — obyčejně řečeno — toho, co si postava myslí. Velice často se nám myšlení postavy nekryje s tím, co si postava myslí — protože vždycky není na srdci to, co na jazyku. Přesné stanovení podtextu je velice důležité pro srozumitelnost a pro absolutní vyznění logiky.

Po tomto rozboru se znovu vracíme k výtvárnému ztvárnění díla a diskutujeme o něm velice podrobně. Je potřeba, aby se herci rozhovořili i o kostýmech, protože už mají správný názor na postavu a mohou posoudit, do jaké míry jim kostým bude pomáhat nebo vadit v hereckém projevu.

A nyní se konečně dostáváme k vlastnímu čtení hry a začínáme u stolu komponovat představení a stavět charaktery jednotlivých postav. Režisér hledí především na jazykovou čistotu a odstraňuje v zárodku všechny nedostatky, které by se později při návyku odstraňovaly velice těžko. Precisní mluva a jazyková čistota musí být pro každého režiséra jedním ze základních úkolů při práci! Při tomto čtení se také snažíme o vystižení atmosféry a o její přesné určení a vymezení. V této době začíná již režisér budovat temporytmus představení. S termínem temporytmus se setkáváme velmi často a tak nebude na škodu, když si ho vysvětlíme. Jde o složení dvou slov, která mají každé svůj význam. Tempo a rytmus. Tempo je rychlost v řazení prvků a rytmus je střídání přízvukových a nepřízvukových prvků. Tak například temporytmus věty, je rychlost v řazení slov a střídání důležitých a méně důležitých slov. Temporytmus představení je rychlost v řazení jednotlivých scén a střídání důležitých a méně důležitých scén a tak dále. A konečně se snažíme o pozvolné charakterizování postav. Tato práce musí být velice opatrná, aby si herci nevytvořili hlasovou šablonu, která by potom jejich výkon zkreslovala, kterou pak těžko odstraňujeme a tolik nás na jevišti straší.

Toto vlastní čtení hry tvoří *podstatnou* část práce u stolu. Režisér zde začíná komponovat představení, i když jistě hlavní úsek jeho práce je až při vypracování hry v prostoru.

Vypracování textové stránky představení končí práce u stolu a režisér převádí svoji práci do prostoru a začíná aranžovat. A už při aranžování a hlavně potom při práci v prostoru uvidíte, že se všechna námaha, kterou jste věnovali práci u stolu, vrátí a že nebyla zbytečná. Spousta dohadů a diskusí odpadne, mnoho nejasností, které by se vyrojily, se neobjeví a práce bude mít mnohem ucelenější a jednodušší ráz. Snažil jsem se zde popsat hlavní zásady práce u stolu a nechci, aby se staly dogmatem režisérské práce. Vždycky záleží na individualitě režiséra, jak bude těchto rad používat a jak si je do celkového stylu své práce přizpůsobí.

RICHARD MIHULA

OPERETA

HRÁT ČI NEHRÁT?

Ve 2. čísle Ochotnického divadla referoval dr. Miloslav Jurák článkem *Prešlapování nad ochotnickou operetou o inscenaci Dunajevského Volného větru znojenskými ochotníky a nadhodil při té příležitosti několik otázek zásadního rázu, vycházejících z touhy souborů hrát hry se zpěvy. „V loňském roce,“ píše s. Jurák, „byla v Kutné Hoře podnětná konference o inscenaci klasiky. Není to kacířské, když navrhneme, aby se stejná pozornost věnovala i inscenačním problémům her se zpěvy? V letošní STM je zařazena i opereta. Nemáme se tedy nad hrami se zpěvy vážně zamyslet?“*

Soudruh Jurák má pravdu. Měli bychom přestat „jenom rozpačité krčit rameny“ nad tímto divadelním typem a měli bychom souborům poradit. Jenže na první pohled se bude zdát, že dobrá rada tu bude nad zlato. Ale za pokus to stojí. Udělám jej, řekl jsem si, dokonce o deset minut dřív, než mi vedoucí redaktor na schůzi redakční rady tento úkol nadělil. Konečně — kacíři udělali leckdy též leccos užitečného, i když pak hořeli na hranici.

Co je to opereta?

Je to divadelní hra, kde hudební a taneční složka je bezprostředně spojena s mluveným textem, nesouc děj a jeho vývoj stejně jako próza. Zpívaná součást organicky navazuje na prózu, hudba slouží jako dramatický

prostředek, charakterizuje, podtrhuje atd. Příklad z klasiky: operety Offenbachovy; příklady ze současnosti: West Side Story, My Fair Lady atd.

Odlišme od této ryzí operety (musicalu) hru se zpěvy, kde hudební vložka je vloženou součástí, neproniká organicky celou hrou, nýbrž jen v jistých momentech dokresluje. Příklad z klasiky: Tylova Fidlovačka; ze současnosti: Šeříkovy sad. Mezi těmito dvěma póly je celá řada nuancí, vau-deville, revue, hudební komedie, lišící se kvantitou hudby a zpěvu i jejím kvalitativním zapojením.

Ve všech případech jde o divadlo veselé (výjímky potvrzují pravidlo), komické, parodistické, groteskní, satirické. To je dáno historickým vývojem, zcela souběžným s vývojem tzv. malých uměleckých forem (kabaret, estráda, tabarin atd.), kde často hranice mezi nimi a hudební komedií, revuí, operetou, musicalem splývá. Genese obou těchto žánrů je, myslím, stejná, spočívá v lidovém divadle, v lidové satirě, v lidové reakci na jisté společenské jevy. Odtud masová obliba těchto žánrů a odtud — bohužel — též jejich lákavost pro komerční zneužití. Dravčí chuť, se kterou se buržoazní společnost vrhla na operetu a kabaret, jenom ukazuje společensky funkční důležitost tohoto typu divadla. Zkrátka a dobře: tyto formy, tak žádané a oblíbené, jsou **velmi důležitou uměleckou zbraní**. Záleží jen

Operetu Johanna N. Nestroye *Lumpacivagabundus* sehrál divadelní soubor Tyl z Černilova u Hradce Králové: V. Prokeš jako krejčí Jehlička a J. Pavlíková s J. Čudovou v rolích Kamily a Laury





Operety a hry se zpěvy uvádí pravidelně Divadlo Svatoboj v Brně. Na snímku Zd. Košťáková v hudební komedii Don Juan dědečkem (Bettcher-Nürnbergová)



Námořník Marko (Rudolf Pavlas) ze znojemské inscenace Volného větru I. Dunajevského

OPERETA: HRÁT ČI NEHRÁT?

na tom, jakou náplň, jaký obsah formálně ztělesňují. Starý Offenbach se jen chopil oblíbené formy, aby jí vyjádřil kritiku císařské Francie, přirozeně z hlediska liberálního měšťáka, ale kritiku. Buržoazní výrobci operet posloužili cílům měšťácké politiky — odvést myšlenky lidu od sociálních úvah. Big business, který v této éře opereta znamenala, překryl všechny ostatní (kladné) znaky a vtiskl pojmu „opereta“ punc kýče, pozlátkovitě líbivosti, bezmyšlenkovitosti a úpadkovitosti, zkrátka ji zepsal.

Psí hlava operety

A tak nějak jsme se po roce 1945 pořádkem dívali na operetu. Byly doby, kdy se mělo za to, že je nutno ji likvidovat. Zejména mezi ochotnictvem. Většina činitelů zle pronásledovala operetu. Ve statistikách ÚDLUT byla uváděna vedle braku. Procenta (dosti značná), vyjadřující výskyt operety v ochotnickém repertoáru, vrývala hluboké vrásky do čel zodpovědných funkcionářů, pracovníků divadelního oddělení ÚDLUT a domů osvěty. Soubor, který zahrál operetu, byl odsouzen, nikdy se neumístil v soutěži a Jiráskův Hronov mu byl nedostupným zámekem v oblacích. Obdobně autoři operet byli vyhnáni na periferii a držáni za jakési apače a prostitutky, snažící se pokálet čisté roucho Tháliino. Veselé hudební divadlo bylo šmahem napěchováno do jednoho pytle, jemuž bylo záhodno se na hony vyhnout, abychom si nepokazili kádrový profil. A hledme — hledme: velicí sovětské symfonikové, Šostakovič, Kabalevskij, napsali operety. Vítězslav Nezval se pokusil o operetu. Ovšem, vždyť od zrodu divadla, od toho legendárního Řecku byla hra se zpěvy neodmyslitelnou součástí divadelní tvorby.

Cílevědomou prací jsme vymýtli z ochotnického repertoáru brak a kýč. Není to jenom dílo dramaturgů a metodiků. Je to též výsledek stoupající úrovně diváků, nástupu mladých, zvýšeného životního standardu a uvědomění. Ale obdobně se nikdo nestaral o operetu. Měla psí hlavu, dobrá či špatná, šlapalo se na přezky stejně Leo Fallovi jako Offenbachovi, položilo se rovnítko mezi Vajíčkem z lásky a Velkovévodkyní z Gerolsteinu. Nevedli jsme soubory, mající chuť a schopnost dělat hudební divadlo. A právě v tomto bodě vidím v nedávné minulosti velkou chybu.

Ochotnické soubory, přenechány v tomto směru samy sobě, hrály často „na trůn“ potácely se v živelné, náhodné dramaturgii, diváci byli vysazení útokům všelijakých „svěžíků dílek“. Ze vzpomínek pamětníků se vybavily kmochlády a „lidové operetky“, místní velikášové se pouštěli do Polské krve, bylo propíráváno mnoho cenných sil, mnoho práce — a většina výsledků byl paskvil, podporující názor operetobijců. Sám jsem spatřil mnoho takových mordů, ze kterých jsem odcházel s narušenou nervovou soustavou. Leč byla vina jen na jedné straně?

Mohou ochotníci hrát operetu?

Jakmile jsme se pozbavili šedých brýlí sucharství a pedanterie, zjistili jsme, že život, a tím spíše život radostný, život rozrůstající se, život nového věku, se neobejde bez veselí, bez hudby, písně a tance, bez rytmu. To je spontánní chtění a divadlo odrážející život mu prostě nemůže odolát. A tak máme-li soubory k tomu, aby se věnovaly divadlu malých forem, kabaretu, kde podstatnou složkou je píseň (šan-

son, kuplet, song), nemůžeme jim brát hudební divadlo.

Nechť se soubory věnují operetě, hudební komedii, vaudevillu, revui, musicalu. Ale pomozme jim stejně hodnotně, jako pomáháme souborům činoherním a estrádním uměleckým skupinám. Pečujme o jejich dramaturgii, věnujme jim pomoc metodickou a instruktorskou. Nenechávejme je na pospas náhodě, mylným vlivům, staromilství. Postavme je na roveň činoherní tvorbě, vždyť v profesionálním divadle se to už také stalo a dokonce je i na AMU operetní třída.

Problém bude ovšem otázka **umělecké realizace**. Nechceme, aby na ochotnických scénách vznikaly paskvily. Náš občan dneska má i na nejdolejší samotě možnost vidět v televizi (nezřídka i) dobré umění. Předvedou-li mu ochotníci nějaký šílený zmetek, nejen že se sami ošklivě zesměšní, ale odradí si publikum a jejich — třeba poctivě míněné — úsilí přijde navždy nazmar.

Skutečná opereta v tom pravém slova smyslu, jak jsme si ji pokusili definovat, je umělecké dílo nesmírně složité, vyžaduje herce-zpěváky a tanečníky, v nejčastějším případě oplývá sborovými scénami, zpěvní party jsou náročné a též požadavky na orchestr jsou vysoké. Mám za to, že v zásadě **neexistuje** ochotnický soubor, který by tyto nároky mohl zvládnout. K tomu už je skutečně něco zapotřebí. Vždyť samy profesionální zpěvoherní soubory si někdy natlučou hlavu. Znojemští ochotníci věnovali podle dr. Juráka inscenaci Volného větru (který sám není žádným zářivým příkladem operetní tvorby) 170 zkoušek. Profesionální soubor nacvičí tuto operetu za 20–25 zkušebních dnů. Nechci pochybovat o tom, že znojemské představení Volného větru bylo hezké a dobré. Ale vsadil bych se, že přes veškeru neobyčejnou péči, která mu byla věnována, najde se i v této inscenaci několik míst, která nebudou objektivně dobrá a únosná. Nejde to jinak. Ochotníci sólisté a sbory (především) prostě nemohou mít profesionální rutinu potřebnou k slušné, dobré realizaci operety tohoto stylu.

Soudím proto, že **ochotnický soubor zásadně nemůže a neměl by se pouštět do inscenací velkých operet** se složitou hudební a scénickou náročností. Nikdy nedosáhne výsledku, který by odpovídal jednak vynaložené námaze a jednak uměleckým požadavkům a kritériím této kategorie. Polovičaté výsledky pak nejsou žádné výsledky. A malá chyba, malý kaz obyčejně zničí všechny klady, jichž se tak či onak dosáhlo. Jako jsou v činoherní tvorbě díla, jejichž realizaci přenecháváme zcela uvědoměle specialistům, tj. profesionálně vybaveným divadlům, tak i v hudebním divadle jsou skupiny her, do nichž se pouštět by bylo nad dané síly.

Jaké hudební divadlo pro ochotníky?

Snad by se z předchozího odstavce mohlo zdát, že jsem minimalista. Ne, nejsem, naopak. Chtěl bych, aby ochotnické soubory, pouštějící se do vln lehkonohe a podkasané múzy (ha, klasifikace ještě z dob 1. republiky!) a pokoušející se o hudební divadlo, přistupovaly ke své práci s požadavky maximálními. Ne zábavu za každou cenu, ale umělecké **divadlo!** To ovšem znamená krušnou dřinu. V prvním bodě **dramaturgickou**.

Operet a her se zpěvy a vůbec je vůbec hodně málo. Zejména těch, kte-

PATŘÍ ROMÁN NA JEVIŠTĚ?

ré by těžily námětově ze současnosti. Skladatelů by bylo dost, ale libretistů je poskrovnu. Ono je to těžké. Opereta (jako generální označení) je přece jenom divadlo nadlehčené. Jeho životní, dějová, jedací linka je o dva až tři stupně nad normální životní úrovní (v civilu nezpíváme...). Problematika dneška — prosím vás, řekne libretista, jak chcete, aby občanský výbor zpíval na scéně ensemble? Nebo dovedete si představit zpívajícího stranického tajemníka? Ale kde se řeší dnešní problémy? Proto se mnoho libretistů uchyluje do minulosti anebo používá prostředí festivalů apod. Tu minulost nechme stranou, ale motýlovitost, pestrost, roztančenost hudební komedie musí najít adekvátní prostředí. Žánr, který dlouhou dobu byl odsouzen k degeneraci, bude nutně ještě nějaký čas hledat předmět. Po tuto dobu bude ovšem ztížena i pozice dramaturga. Ale vzájemně spojené úsilí i tady povede k urychlení vývoje.

Řekli jsme si, že po **interpretaci stráce** se velká opereta pro ochotnické soubory nehodí, co jim tedy doporučíme? Bude to onen vaudeville, hra se zpěvy, hudební komedie se snadno uzpívatelnými a hratelnými vložkami. Největší oblibu mívaly kdysi ony „hry se zpěvy“, kde vložky byly v podstatě parafrázemi nebo quodlibety z národních písní. Tyto melodie ochotnický zpěvák snadněji uzpíval, cítil se v nich doma. Naši mladí lidé, notující si písničky ze Semaforu, nám jistě zvládnou šansony a kuplety, vyskytující se v moderních hudebních komediích — a zvládnou je rádi, protože budou odpovídat jejich dnešnímu chutí. A rozhodně jim např. udeleáme víc radosti nastudováním hry Faust, Markéta, služka a já, než když je budem nutit do Vinobraní. A společenská funkce bude splněna na daleko více procent.

Považují operetu za jedno z nejtěžších divadelních řemesel. Soubor, který se s vážným úmyslem pustí do tohoto žánru, čeká velická, tvrdá práce. Nejen při nazkušování. Hlasová a pohybová výchova jsou předpoklady, bez nichž se neobejde, mají-li inscenace něco umělecky znamenat. Také režisér musí mít zvláštní smysl pro tento typ, musí cítit s hudbou, s rytmem, docela jinak budovat stavbu hry, její koncepci než při činohře. Kapelníky a herce čeká úmorná práce při korepeticích (režisér má začít pracovat teprve tehdy, když herci mají písně nastudované!), pak je tu choreografie, která se snad nezabývá jen tanci jako takovými, ale spolupracuje při režii zcela soustavně, a tak dále. Tady jen ve velice lakonické stručnosti naznačuji, že to, co se možná považovalo za okrajovou a ležérní činnost, je záležitost nesmírně pracná, složitá a náročná. Ovšem, je-li poctivě a do puntíku zvládnuta, ocitá se v rukou souboru velmi, velmi účinný prostředek působení na povědomí veřejnosti.

Byl bych rád, kdyby tento článek, který je chabým pokusem o shrnutí aspoň té nejpodstatnější části problematiky operety na ochotnické scéně, byl podnětem k diskusi, nadhozené v článku Přeslapování nad ochotnickou operetou. Jsem přesvědčen, že účinná pomoc by v tomto směru znamenala nejen ozdravení, ale i významné zpestření ochotnického života pro soubory i pro diváky. Dobře vytvářený repertoár v tomto typu by nám společensky a kulturně politicky pomáhal nejméně tak, jako kabarety a jiné mufy. A věřím, že bychom se v brzké době setkali s hudební komedií i na Hronově. Už aby to bylo!

JOSEF KOENIGSMARK

O otázce dramatizací se již nejednou diskutovalo. Ať už diskuse vyústily v jakýkoliv závěr, jejich ráz byl více méně akademický. Ať byla většina hlasů pro nebo proti, divadelní praxe totiž velmi málo dbala na teoretické uzávěry a podle potřeby se znovu vracela k dramatizacím, i když byly označovány za slabou náhražku původní dramatické tvorby. Oblíbené romány, úspěšné povídky i lidové látky se u nás i všude jinde s oblibou dramatizovaly už dávno; z nedávné historie máme řadu příkladů, kdy si sami režiséři a dramaturgové upravovali velká díla světové literatury a na jevišti se objevovala díla F. M. Dostojevského, H. de Balzaca i dalších autorů, kteří pro divadlo psali málo nebo vůbec ne. Nad jiné výrazný příklad máme v repertoáru předválečného i poválečného Burianova Děčka, kde dramatizace tvořily vždy podstatnou součást repertoáru.

Impulsem k dramatizaci nebývá ovšem jenom všestranná obliba literárního díla a předpokládaný kasovní úspěch. Některá epická látka je tak sugestivní, že nenechá plnokrevného divadelníka na pokoji, a pojmem sugestyvity zde rozumíme především společenskou naléhavost a potřebu toho kterého díla. Cítíme-li naléhavou potřebu znovu v jevišti upozornit na trpkou zkušenost okupačních let a odvodit si z ní poučení pro dnešek, je celkem pochopitelné, že sáheme po dramatizaci Otcenáškovy novely Romeo, Julie a tma, která ostatně tak hluboce pronikla do vědomí našich čtenářů i kulturních pracovníků, že se objevila nejen na jevišti činohry, ale i na filmovém plátně, na televizní obrazovce, a před premiérou má opera na tentýž námět. Svým způsobem

může být ovšem aktuální i dílo staré desítky let: víc než kde jinde zde ovšem záleží už na vlastním přístupu dramatizátora. To je případ Kohoutovy jevištní parafráze Vernova starého a svým způsobem již dávno překonaného románu *Cesta kolem světa za 80 dní*, uvedené v Divadle S. K. Neumanna v Praze. Kohoutova dramatizace není jen evokací minulosti. Kohout v kolotoči více či méně satirických scén šťastně výzvedává nejživější stránky Vernova díla, romantismus objevitelských cest, který je stále stejně žádoucí a stejně živý jako v době Vernových vzducholodí, balónů a tajuplných podmořských čtunů.

Na způsob dramatizování není ovšem žádný recept. Právě tak bychom se mohli snažit kanonizovat zásady správného psaní komedie. Přesný návod k tomu není a nelze ani jednoduše říci co dramatizovat a co nikoliv. Jedna zásada však bude platit vždy: Žádná dramatizace nemůže být pouhým mechanickým převodem epické předlohy do dialogu, jevištní ilustrací epického děje bez tvořivého zpracování látky. Bude již napsáno jinde (Fikarem a Dietlem), že k dobré dramatizaci je nutno shrnout materiál knihy a zcela volně, po svém, ukázným, vždy však tvůrčím způsobem jej přepracovat, vytvořit svébytnou jevištní variaci epického námětu. Tato tvůrčí metoda se pochopitelně projeví i v tom, že dramatizátor některé motivy děje, postavy a některé akcenty při svém zpracování potlačí nebo alespoň oslabí a jiné naopak zesílí. V ideálním případě vytvoří samostatnou variaci na dané téma, aniž ovšem půjde proti základnímu smyslu původní předlohy. To je vyhrazeno výlučným případům parodie.

Legendu o řece Anatolije Kuzněcova zdramatizoval Z. Bidlo a pod názvem Angarská legenda ji uvedl Disk. Na snímku M. Mince P. Čepek (Tolja) a L. Mrkvička (inženýr)



Jsou ovšem všeobecně oblíbená a žádoucí témata, na kterých si prozatím všichni experimentující autoři vyhládali zuby. Přes velký počet nejrůznějších pokusů nemáme dosud dobrou, vhodnou a po všech stránkách výstižnou jevištní podobu Dobrého vojáka Švejka, Babičky i dalších významných děl, která bychom rádi viděli i v živé jevištní podobě. Většina těchto dramatizací vzbuzuje ve čtenářích původního díla zklamání; snad právě proto, že jde o díla tak pevně vrostlá do vědomí čtenářů, po dějové stránce důvěrně známá a vytvářející v každém ze čtenářů odlišnou představu. Mají tyto pokusy právo na jevištní existenci? Domnívám se, že mají. Ovšem právě jen v tom případě, kdy autor projeví dostatek tvůrčích schopností a v duchu díla vytvoří jevištní parafrázi epického děje, parafrázi, odpovídající potřebám současné doby, současného divadla a — pokud je to vůbec možné — i představě čtenářů, která se mnohdy a v mnohém rozchází.

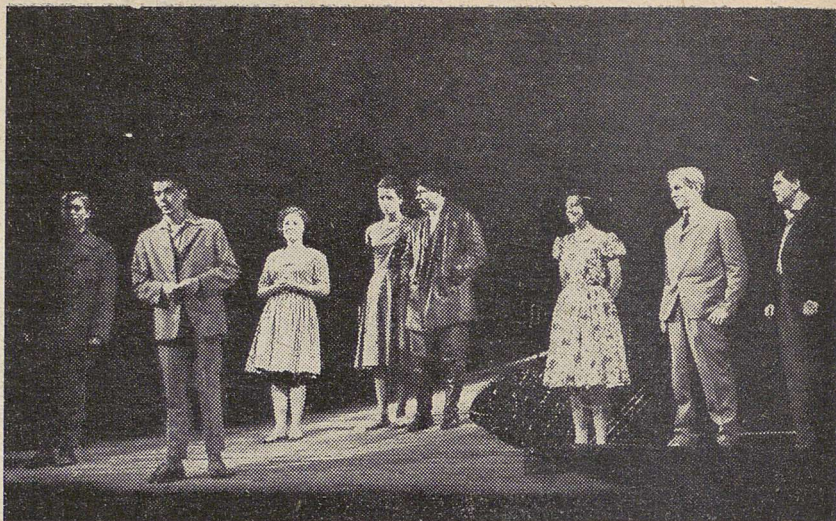
Často zde ovšem bývá jen krůček k tomu, aby dramatizace zásadně deformovala předlohu. Stalo se právě Dietlovi, jenž uplatňoval právo „volné ruky“, že v jevištní úpravě Opitzova Mého generála vyzvedl natolik tragické akcenty, že takřka úplně potlačil svěží ironický tón knihy. Lehká a svižná satira se proměnila v tragicky pointovanou útočnou obžalobu militarismu a rotmistr Horlacher se div nestal kladnou postavou, soudící ostatní „hrdiny“. A tu je vidět, že i ona tvůrčí volnost dramatizátorů má své hranice, i když je nelze pevně stanovit. V případě Kohoutova zpracování Verna je situace jiná. Kohout parafrázuje tradiční látku s vědomým a záměrným potlačováním obvyklých dramatizátorských konvencí ve stylu Planchonova (v tomto směru příkladného) zpracování Tří mušketýrů. Parodie původního námětu má jiná kritéria. (O tom jsme se ostatně mohli přesvědčit nejen u Planchona, jehož úprava patrně byla formálním impulsem Kohoutovy dramatizace, ale už na revuálních komediích Osvobozeného divadla, které podobným způsobem zpracovávaly konkrétní historické náměty i díla cizí proveniencí, omezeny toliko jedním — aktuálním posláním, myšlenkou, kterou bylo zapotřebí v dané chvíli vyslovit.) U Kohouta však jde o jiný problém. Planchon volí domácí látku, obrací se přímo ke svému občanstvu, vysmívá se nabubřelému romantismu mušketýrské Francie. Kohout nás spíše baví podívanou na anglické snoby. Jeho problém je širší a pro nás nikterak bolestivý — tím spíše si uvědomujeme, jaký požitek by nám mohlo přinést „planchonovské“ zpracování nějaké domácí látky.

Domnívám se, že dobrá dramatizace má právo na jevištní život právě tak jako film, opisující filmovým obrazem epickou (nebo i divadelní) předlohu. Proti dramatizacím mluvím v podstatě jen to, co se právem vytýká dramatizacím nepodařeným a málo tvůrčím: ilustrativnost, epičnost, únavná mnohomluvnost a malá jevištní dynamičnost. Tvůrčím zpracováním je nutno překonat tuto rozdílnost výrazových prostředků divadla a literatury. Tako-

vá dramatizace pak nejen popularizuje literaturu, ale podstatně doplňuje divadelní repertoár o nová, potřebná témata.

Z literárních novinek minulých let nás hluboce zaujala Kuzněcovova *Legenda o řece* a trochu nesměle se pokusila i o dobytí našich scén v různých, nestejně podařených dramatizacích. S jednou z nich jsme se pod názvem Angarská legenda setkali na jevišti Disku. Autor dramatizace Zdeněk Bidlo napsal do jejího podtitulu: hra podle románu. Tím — snad bezděčně — vystihl správnou zásadu dramatizování vůbec a přesně označil i způsob své práce. Nespokojil se v základní koncepci hry s pouhou ilustrací děje. Z dopisů, které Tolja píše svému příteli Viktorovi, šťastně vytvořil postavu Viktora, zhýčkaného, povrchního a pohodlného městského mladíčka, který nemůže pochopit Toljovu čínorodou touhu po plném životě a zesměšňuje Toljovo úsilí. Viktor ožívá před našima očima jako Toljův protiklad. Tolja s ním v duchu vášnivě polemizuje a do těchto polemických diskusí o způsobu a náplni života zároveň prolíná první (prozatím ještě trochu ilustrativní) scény ze stavby. Přeli se Tolja s Viktorem, pře se zároveň sám se sebou; v tom všem je Viktor ztělesněním jeho slabších stránek, jeho pochybností, jeho slabých chviliek, kdy je Tolja zmožen dřinou, kdy v něm roste chuť nechat všeho a pokorně se vrátit do pohodlí města.

Tato diskuse hledajícího chlapce se sobeckým chytrákem, lhotejným k tvořivému životu, i když je zajímavá, je přece jen pouhou diskusí a vlastní dramatické scény ze stavby jsou jenom ilustrací. Postupně však těchto diskusí ve hře ubývá. Přibývá citlivě vybraných zásadních scén ze stavby, od diskusí přechází dramatizace k akci. Jak slabné Toljova potřeba přesvědčovat Viktora (a tím i sebe) o nutnosti vydržet, jak mizí jeho rozpaky a sílí jeho odhodlání stůj co stůj vydržet, ustupuje Viktor do pozadí a na jevišti se aktivně rozvíjí Toljův zápas o správný způsob života. Konečně také ostatní hrdinové ze stavby dostávají příležitost k tomu,



Snímek Karla Mince z Bidlovy dramatizace *Legenda o řece* A. Kuzněcova na scéně Disku

aby se projevili aktivními činy. Neplatí to ovšem o všech. Někteří jsou jen odleskem živých portrétů z Kuzněcovovy knihy, jiným věnoval Bidlo větší pozornost a dotvořil je několika charakteristickými scénami v postavy velké jevištní výraznosti. Bidlo dovede citlivě diferencovat své hrdiny. Nepřebírá jen jejich tváře a jejich osudy z knihy. Z jevištního zpracování je cítit i to, jak byl některými postavami bezprostředně zaujat a jak některé zařadil do děje jen pro úplnost. Z pochopitelných důvodů se soustředil především k Toljovi a jeho pracovní skupině. Jeho sympatie však například zcela zjevně patří svéráznému Nikolajovi, pod jehož drsným zevnějškem se skrývá nejedna správná chlapecká vlastnost.

Bidlo se úplně nevyhnul ilustrativnosti, v podstatě však velmi dobře pochopil a na jevišti vložil smysl Kuzněcovovy knihy. Postavil svou „hru podle románu“ jako dramatickou polemiku Tolji s Viktorem a tím i s vlastním Toljovým svědomím, jako polemiku čínorodého, revolučního romantismu a životního úsilí s egoismem, zápečnictvím a lhotejností k světu. Tak odkryl základní dramatický nerv epické předlohy, tak splnil základní požadavek tvůrčího zpracování daného materiálu. Anatolij Kuzněcov napsal ve své knize upřímné vyznání své generace a Bidlo se s ním citlivě ztotožnil, převzal a dramaticky domyslnil jeho závěry. Bezprostřední aktuálnost námětu a jeho tvořivé zpracování, to jsou dva základní předpoklady, pro něž by se Bidlova dramatizace měla brzy dostat i na naše ochotnické scény, po bok Arbuzovy Irkutské historie.

Patří tedy román na jeviště? Jistěže ano, je-li zpracován tvůrčím způsobem a s jasným záměrem, není-li dramatizace jen poloepickým odvarem a mechanickou záležitostí s komerčním pozadím. O právu dramatizace na jevištní život rozhoduje koneckonců vždy jen její společenská potřeba a umělecká kvalita. Splňuje-li dobře oba dva tyto požadavky, diskuse o možnosti a oprávněnosti její existence jsou zbytečné.

PAVEL GRYM

MALÝM ZÁJEZDEM VELKÝCH MISTRŮ mohli bychom nazvat únorová pohostinská vystoupení členů berlínského Deutsches Theater v Komorním divadle v Praze.

B + B

Z děl dvou velkých B německé kultury byl sestaven jejich program: *Německo, mé hoře, ty radosti má* byl název prvního večera, věnovaného J. R. Becherovi, *Písně, básně, próza* se jmenoval pořad z díla B. Brechta. Obě pásma vzrušovala diváka nejen obrazem odvážného boje obou básníků v minulosti, ale promítnutím tohoto boje do nejsoučasnější současnosti. Vždyť to, proti čemu oba básníci bojovali, nejen že není navzdýcky pohřbeno, ono to znova, v „modernějších“ podobách, zachvacuje svět. I tu část jejich německé země, která se nepoučila z minulosti a vsadila znovu na kapitalistickou kartu.

POEZIE BEZ „DIVADLA POEZIE“

Oba dva pořady byly sestaveny jen z děl básníků bez jakéhokoliv průvodního slova či komentáře. Herci seděli v pozadí jeviště na židlích a kdo měl recitovat či zpívat, prostě povstal, řekl název básně, prózy nebo písně a začal. Žádného scénického aranžmá, žádných světelných kouzel ani scénické hudby nebylo zapotřebí k tomu, aby byl divák získán a zaujat. Působivost pořadů nebyla založena na vnějších efektech, na pozlátkové divadelnosti, ale na dokonalé, výrazné interpretaci velkých myšlenek obou básníků. Dokonce bychom v obou pásmech těžko vystopovali i nějaký zvláštní kompoziční zá-



Fotografie Petra Nowáka z pražského zájezdu členů Deutsches Theater: Wolfgang Langhoff při besedě, Inge Kellerová při vystoupení

měr, pokud bychom se nechtěli spokojit s širokou a lidsky obsažnou paletou básnických děl. Ani chronologické řazení, ani rozdělení na verše politické a milostné, záměrná kompozice veršů, prózy a písní at už za účelem souzvuku či kontrastu tu nebyly nikterak uplatněny. Zněly zde verše a prózy politicky závažné vedle prosté lyrické básničky, bojový song vedle písně o dávné milé, anekdota vedle dramatické scény z románu. A přece — jaké „divadlo poezie“ to bylo! Nepředstírající, že chce něco víc, než dolehnout k uším diváků slovem, které je nositelkou myšlenky. Ale může vůbec divadlo poezie chtít víc?

MYŠLENKA NAD OSOBNOST

Pro službu myšlence obětují tito umělci všechno. Před časem hrál Ernst Busch v Praze dokonalého Brechtova Galilea, tentokrát jsme ho viděli „v roli“ lidového zpěváka a přednášeče. Mluvíme-li někdy o herecké osobnosti, pak jí Ernst Busch rozhodně je. Ale asi právě proto je tolik vzdálen té vnějšíkové „osobitosti“, která si o sobě často myslívá, že je podmínkou osobnosti, ale zatím je jenom manýrou, nahrazující pravé umění. Totéž platí i o Wolfgangu Langhoffovi, řediteli divadla a proslulém herci a režisérovi. Jeho projev je strohý

MALÝ ZÁJEZD VELKÝCH MISTRŮ



Ernst Busch, Wolfgang Heinz a Wolfgang Langhoff zpívají Brechtův Nový dělový song

a cudný, zdůrazňuje jen to, co je bezpodmínečně nutné, aby-chom pochopili smysl díla. Volí vyprávěcí a velmi přirozený tón jak v přednesu veršů, tak v přednesu prózy, a myšlenková výstavba jeho projevu je dokonalá. Tak například ve známém textu *Kdyby žraloci byli lidmi* z *Historie* o panu Keunerovi byl zřívavý Brechtův humor přirozeností Langhoffova přemýšlivého a neuspěchaného podání postížen do všech detailů. Ale vlastně hned při první básni brechtovského pořadu, baladě *O ubohém B. B.*, jsme si uvědomili, co to znamená pochopit básníka. Tu baladu jsme už i u nás slyšeli často recitovat — jako baladu. Langhoff nám ji zarecitoval spíše jako — snad použiji až příliš silného slova — parodii na baladu, plnou sebeironie a humoru. Už to, že neopomenul před každou strofou a pokaždé jiným tónem říci i číslovku, jimiž Brecht jednotlivá čtyřverší uvádí, posunulo tuto báseň do úplně jiné, „brechtovské“ polohy.

DEUTSCHES THEATER A OCHOTNÍCI

O Buschovi, který už ve dvacátých letech spolupracoval velmi úzce s dělnickým hnutím, je známo, že má a vždycky měl velmi blízko k dělnickým divadlům. Také Wolfgang Langhoff vedl — ještě před svým zatčením v roce 1933 — v Düsseldorfu, kde byl v divadelním angažmá, jednu ochotnickou dělnickou skupinu. O současných vztazích umělců první scény NDR k ochotnickému hnutí soudruh Langhoff řekl: „Naše divadlo má patronát nad dělnickým divadlem Kablovky v Oberspre. Tomuto souboru pomáháme jak po stránce technické, tak po stránce umělecké. Pracují tam naši režiséři, herci, výtvarníci i technici, kteří radí ochotnickým divadelníkům, aniž by cokoli dělali za ně. Představení tam vzniká kolektivní spoluprací všech, i režie je kolektivní. Nedávno uvedl tento soubor hru o těžkostech se členem jedné brigády, kterou si soudruzi sami napsali; kritizovaný hrál v tomto představení sám sebe. S ochotnickým kolektivem je režisovala naše režisérka Ellis Heydenová. Před krátkým časem jsme navázali nové spojení s ochotnickým divadlem, jež se vytvořilo ze dvou skupin: studentů Humboldtovy university a dělníků berlínského Elektrozávodu. Vznikl zajímavý soubor mladých studentů a zralých dělníků, který má sto členů a velké plány. Brigádě si udělali ze starého kina divadlo, které bude zjara slavnostně otevřeno. S tímhle souborem chceme zkusit bližší spolupráci: jeho členové se budou u nás učit všechno — od svícení a malování kulis až po režii a práci herce. Co si od toho slibujeme? Především tím souboru pomůžeme — a za druhé se domníváme, že se nám tak nejspíš podaří objevit a získat divadlu opravdové talenty z lidu. Myslím, že v tom smyslu je ochotnické divadlo rezervoárem, který nesmíme zanedbat. Profesionálové se jím musí obrozovat a musí si ho všimnout, nemá-li i jejich umění zplanět.“

Pavel Kohn

Kritiky

FAUST NEBO MARKÉTA?

Mladých kabaretů a souborů malých forem neustále přibývá, rodí se soubory, které chtějí hrát trochu jinak než „starí“, tak jak sami cítí, po svém, osvobození od konvencí a zaběhané rutiny. Celá řada souborů se inspiroje leskem hvězd, které na našem divadelním nebi zažehli tvůrci Divadla Na zábradlí, Semaforu a dalších podobných divadel. Tyto scény jsou příkladem, který podněcuje k následování, právě proto, že z nich hovoří mladí lidé a vyjadřují (i když ne vždy bez problému) valnou část pocitů naší mladé generace. Nejde-li o mechanické napodobování, ale o tvůrčí následování, budí. A jde-li to dobře, tím líp.

Z podobného impulsu vznikl zřejmě i soubor DIVADLO PRO 160 v Ústí n. L., který hraje na scéně Divadla hudby. Navštěďovala tomu i premiéra Vyskočilovy a Suchého morality Faust, Markéta, služka a já z repertoáru Divadla Na zábradlí. Další program však naznačuje, že soubor chce jít vlastní cestou za básnickým obrazem života, za divadlem, které by nekonvenčním způsobem vyjadřovalo vztah mladých umělců k současnému životu a k mladým lidem hovořilo.

Úvodní premiéra ukázala, že je tu hned několik dobrých předpokladů pro splnění tohoto úkolu. Morality o Faustovi byla při své premiéře na zábradlí kritizována pro formální uvolněnost, symbolické zamlžení a nekonkrétní výraz některých myšlenek. A právě tady Ústečtí pokročili nejdál. Dokázali totiž, že tato kritika byla závislá



Divadlo pro 160 v Ústí n. L. hraje morality I. Vyskočila a J. Suchého Faust, Markéta, služka a já (a my); na snímku M. Laštovková, I. Dědeček, P. Pražák a A. Dědečková

na podobě původní inscenace. V režii M. Moravce dostalo ústecké provedení jasný a jednoznačný výklad i bez textových úprav hry, slabiny hry byly překonány, její symboly srozumitelně dešifrovány a šetrně upravený závěr byl nementorskou pointou, která soustředila pozornost diváků na nejvážnější problém hry a jejích hrdinů, Fausta a Markéty.

Někdo by snad mohl položit otázku, o koho vlastně ve hře jde. V alternaci, kterou jsem viděl, je totiž hra především (a skoro výlučně) záležitostí Fausta. Problém „zkažené“, pomoci potřebné Markéty poněkud ustupuje do pozadí. I. Dědeček vytvořil Faustem suverénní postavu, vystřil její charakterové rysy a vytvořil symbol kariérismu a pokrytectví, který na sebe strhává pozornost. Hlavním nervem hry je proto boj s Faustem a jeho zneškodnění. V Markétě M. Laštovkové není zkaženosti ani za mák: je půvabná a roztomilá, její drsnost, jak každý pochopí, je jen umělým krunýřem, obrannou hrou. Je to provokace, ale provokace spíše hravá, neškodná, neproblematická. Přesto však otázka „Faust nebo Markéta?“ zůstane jen otázkou řečnickou.

Kritiky

Posunutím pozornosti k Faustovi není vyznění hry zásadně porušeno; útok proti alibistům a pokrytcům je naopak tím rozhodnější a ráznější. Už tím se ústecké představení dostalo ve výkladu hry a v její zřetelnosti dál než původní inscenace v Divadle Na zábradlí.

Představení má i další klady: nenucenou a dobře zpívající Historii (L. Hořejší), upřímně prostinkou Vagnerovou (A. Dědečková), typově vhodného Tvéřistu (P. Pražák) a jaksí zcela samozřejmého, komorního Mefistu (O. Ondrák), jemuž schází jen ostřejší modelování všech potřebných rysů: elegance i suverenity, ďábelské vtíravosti i upřímné dobroty, k níž se Mefisto musí přerodit před našima očima. Větší důraz by si zasloužily všechny slovní, vtipné a myšlenkově významné hříčky textu, které mnohdy bez užítku zapadají, a hudební doprovod.

Velmi dobrá, vážná a cílevědomá práce si zaslouží ocenění a následování — i při svém „experimentálním“ charakteru. Soubor se totiž chystá do různých soutěží — a někteří porotci už předem vrtí hlavou, jak prý je to možné chtít dělat veselé a zábavné divadlo a přitom s vážným posláním...! Snad tohle nepochopitelné stanovisko nenajde místo, až se bude práce mladého souboru posuzovat. A i kdyby Ústečtí neporazili naráz, nesmí jim to vzít chuť k další práci!

Pavel Grym

PRŮMĚRNÉ PŘEDSTAVENÍ

Dramatický soubor Máj v Praze uvedl na své vinohradské scéně premiéru hry Leona Kruczkowského Němci, která — ač už uplynulo víc než deset let od jejího vzniku — si dodnes uchovávala svou myšlenkovou nálehavost. Vždyť v ní nejde o nic menšího, než o účtování s nacionalismem a jeho dnešními pokračovateli.

Kruczkowského Němci vyžadují ovšem od každého souboru značnou jevištní zkušenost a myšlenkovou vyspělost. Májovci je v hrubých obrysech pochozí, ale nedokázali vždycky své myšlenky na jevišti umělecky konkretizovat. Kdyby si bývali dali větší práci, mohli jistě odvést představení účinnější a přesvědčivější. Některé postavy se jim podařilo ztělesnit opravdu dobře; například Ruth, už autorem vykreslená nekonvenčně a zajímavě, byla J. Malcherovou postižena znamenitě. Totéž platí i o druhé dceři profesora Sonnenbrucha, Liesel, jak ji hraje D. Tomšová. Ta se svou postavou dokonale srostla (i její vzezření odpovídalo naší představě) a vnesla do hry kus opravdové vášně a dramatickosti. S menšími výhradami (afektovaný smích) bychom k dvěma předchozím připojili i výkon G. Brettschneidera v roli Williho a pak některé postavy menší (např. pravdivého Píchova majora, Fanchettu N. Kuchařové). Nedostatků inscenace byly v nedostatek hlubokém prožití a pochopení některých postav, což se projevilo třeba na Čulíkově profesoru Sonnenbruchovi, Boháčkově Peteršovi (v jejich dlouhém a důležitém dialogu ve třetím dějství i jinde), nebo v nepřesvědčivé charakteristice Hoppeho (J. Král). Vinu na tom má ovšem i režisér (J. Huml), který víc než na často zbytečné zhasínání scény a efektní nasvěcování tváří herců (které neodpovídalo dramatické intenzitě) se měl soustředit na pravdivost jejich života na jevišti. Také dlouhá přestávka před epilogem jej měla vést k zamyšlení, zda by nebylo vhodnější spádu představení obětovat nějaký ten scénický — a v epilogu už dost zbytečný — detail.

Nicméně nejsou Němci žádnou prohrou tohoto souboru. Jsou však jen dobrým průměrem a zaslouží-li si soubor pochvalu, tedy především za dramaturgii. Rež „starých“ Kruczkowského Němců — jak ukázala i vinohradská inscenace — je stále řečí současnou.

Pavel Kohn

ZLATÁ STŘEDNÍ CESTA

Voskocvova, Werichova a Ježkova písnička o zlaté střední cestě je ze hry Osle a stín a v Katu a bláznů se nezpívá. Nezpívala se ani v představení, které uvedl v únoru pražský



Radázo (J. Kučera) a Mahuleno (H. Fodivín) — ústřední dvojice satirické fantazie V+W Kat a blázen, kterou uvedl Divadelní soubor RK Polygrafia 1 z Prahy 2 v Divadle J. Wolkra

soubor RK Polygrafia 1; přesto mi však připadalo, jako by byla jeho mottom. A zdá se mi, že při svém přístupu k této satirické fantazii a při svých možnostech se soubor Polygrafie ani jinde, než na střední cestě — která ovšem ani zdaleka není zlatá — ocitnout nemohl. Není pochyb o tom, že sociálně politická satira V+W o zrození, slávě a pádu diktátorů je i dnes v mnohém stále aktuální (jak říkáji v programu hry její režiséři A. Hübner a J. Kučera), ani o tom, že s neobyčejnou dramatickou silou bojuje proti falšování národních tradic a zneužívání slavné minulosti (jak opisují od dr. Trágra). Carierrův příběh je však také jako téměř všechny revue osvobozených protká řadou výstupů a předscén ústřední dvojice komiků: v nich Radázo a Mahuleno glossují a komentují vnitropolitickou i světovou situaci r. 1934. Jestliže se dnešní inscenátoři Kata a blázna opřou o tyto téměř třicetileté texty a jen u tam se na ně pokusí naroubovat současnou poznámku, musí tu nutně dojít k rozporu. K dalšímu rozporu pak dojde, když se položí váha hlavně na situační, slovní a jinou komiku, zatímco ostatní stejně podstatné rysy hry, které z Kata a blázna udělaly jednu z nejbojovnějších inscenací osvobozeného divadla, zůstanou jakoby zasunuty v pozadí. Obecenstvo se sice baví, ale právě — jenom baví.

Nejvíce však zůstal soubor dlužen hudební stránce představení, i když si byl vědom, jak neodmyslitelnou složkou her V+W je hudba J. Ježka (v programu dokonce čteme, že uvedením hry chce vzpomenout 20. výročí jeho smrti). Orchestr OSP 5 se velmi těžko vyrovnával i se zjednodušenou partiturou, kvartetu zpěváků nelze odpustit, že nádhernou serenádu Svítá dokázalo zazpívat tak falešně a s rozladěnou kytarou.

Dobrá výprava a práce se světly pochopitelně nemohly vynahradit nedostatky dramaturgické, režijní, herecké i hudební, takže Kat a blázen v podání Polygrafie zůstal opravdu jen uprostřed cesty.

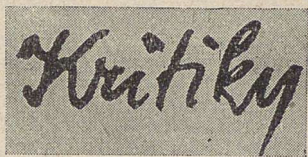
Jaroslav Vedral

MARNĚ VYNALOŽENÁ PRÁCE

Strakova Dana nepatří rozhodně k těm dílům, která jednoznačně řeší nahozený problém. Má celou řadu úskalí, s nimiž se nedokázala vypořádat ani herci Realistického divadla v Praze. V rukou ochotnického souboru, navíc ještě souboru začínajícího, vyplynou všechny nedomyšlenosti autorské předlohy, zazní zbytečné vulgarismy (ostatně autorem předepsané) a představení nemůže dořešit a dotvořit autorský závěr.

Omlazený soubor Uhelných skladů z Prahy 5 věnoval hře mnoho poctivé práce. Bylo tu cítit pevnou ruku režiséra, který vedl herce přes všechna zmíněná úskalí poměrně úspěšně. Snažil se leckde (a není jeho vinou, že nepříliš úspěšně) zmírnit příliš naturalistický způsob autorova reportážního přístupu k nahozenému problému. Hercům, z nichž celá řada

stála na jevišti prvně, se nejlépe dařilo tam, kde přitlumili herecký výraz a kde se autorovi podařilo najít strunu skutečného lidského citu. Vypjatě nervózní scény svádějí již textem k hysterii; tam se ovšem



představitelce Dany nepodařilo zvládnout temperament i hlasový fond, a tak celá řada jejích dialogů vyzněla hádavě.

I přes všechny nedostatky má soubor perspektivu zdárného vývoje. Zůstává však otázkou, zda poctivá práce režiséra i souboru nevyzní naprázdno, neposkytne-li patronátní závod a Osvětová beseda souboru více příležitosti k hraní. Neboť jedině tak může růst nadaný soubor, jímž tito mladí lidé z Uhelných skladů jsou. Jiří Blýž

Tři pražská zastavení se společným refrémem MLADÍ

V únoru sehrál jeden z nejlepších a neaktivnějších pražských souborů, Malá scéna na Žižkově, jako soutěžní představení Gorkého Vassu Železnovovou. Silná Gorkého hra byla prubířským kamenem souboru, který si správně klade veliké a zodpovědné cíle. Je ovšem otázka, zda přece jen sousto v tomto případě nebylo příliš velké. Režisér zde ukázal, že umí výtečně pracovat s textem, s dramatickými pauzami i s aranžováním jednotlivých výstupů. Dovede navodit atmosféru, ale horší to už je — alespoň v této hře — v práci s hercem. Vassa, stejně jako Prochor — a to jsou přece dvě postavy, o které se hra opírá — vyzněly matně a v tom byla i příčina slabšího účinku celé hry. Vassa je přece silný člověk, uražený od mládí jako žena i jako matka. Je nešťastná, ale není to trpitelka. Brání se utrpení a umírá. Představitelka Vassy, jinak jistě výborná herečka, trochu v „scheinpflugovské“ poloze, nevyhmátla sílu a rozsah této postavy. Rovněž Prochor nebyl šťastně obsazen, těžko lze pouze vnějšími prostředky uhrát tak složitou postavu. Být divákovi jen směšný a snad trochu protivný, to je na Prochora trochu málo. Třetí postavou nesprávně pochopenou byla Ludmila. Zde přece nejde o naivní holčičku, ale děvče trochu mdlého rozumu, na kterém Gorkij dále rozvádí neblahé dědictví opilce Železnova. Jejím osudem dostává se domu Železnovových dalšího temnějšího stínu. Rovněž vztahy postav nebyly vždy dostatečně vyznačeny, například vztah Prochora k oběma dcerám i služkám, Rašel k Prochorovi, anebo byly vyjádřeny příliš jednostrunně (Pjaterkin vůči Ludmile). Výborná Anna a Rašel i Polja, vkusná výprava (až na bílé zábradlí) a čistá jevištní řeč byly, včetně dramaturgického výběru, dalšími klady tohoto představení. Žižkovští, kteří by mohli být pro většinu pražských souborů příkladem ve své soustavné, nadšené a cílevědomé práci, odvedli vcelku vkusné a zajímavé představení, i když ne zcela vystihující svým dopadem myšlenku autora. Odvedli je asi před šedesáti diváky, zatím co téhož večera v druhém žižkovském divadle bylo vyprodáno na bezduché Trinnerově operetce, již mnohokrát reprizované.

O několik dnů později uvedl Divadelní soubor Jana Nerudy při SVVŠ v Praze 1 pásmo z poezie básníků Latinské Ameriky pod názvem Z tvé číše, Ameriko. Studentský soubor

s dlouholetou a dobrou divadelní tradicí, účastník loňského Šrámkova Písku, přistoupil po řadě klasických her správně k současné světové poezii. Verše Guilléna, P. Nerudy, Asturiase, Romera, v citlivém překladu L. Čivrného zazněly z malého jeviště malostranské auly překvapivě čistě, i když ne vždy dost přesvědčivě. Někteří z recitátorů se potřebovali důkladněji probrat k obsahu a smyslu přednášených veršů, hlavně v první části pořadu. Ukázalo se také, jak je při inscenaci divadla poezie důležitá jednotu stylu recitačního, hereckého i režijního. V přemíře projekce, hudby i světelných efektů se projevila oprávněnost přísloví, že méně bývá někdy více, zvláště při nedostatku technických možností na malém jevišti. Rušivě působící taneční vložky a na druhé druhé straně výborný kytarista, poměrně málo využitý proti hudbě z magnetofonu — to jsou další minus i plus zajímavého večera.

A do třetice. Soubor ZK Kotva v Praze dal zcela nepatrné oznámení do novin, že přijme mladé amatéry herce, recitátory, autory, hudebníky a další zájemce o divadlo poezie a malé divadelní formy. Už během prvních dvou večerů konkursu přišlo do Kotvy čtyřicet mladých lidí od 16 do 25 let, kteří chtějí dělat kabaret a divadlo poezie. A kupodivu, když jim bylo všem vysvětleno, že nebudou dlouho a dlouho hrát, že půjde napřed o vytvoření kolektivu, o seznamování se s uměním, o práci hlavně uvnitř tohoto kroužku, nikomu to nevadilo. Naopak. Tři mladá děvčátka přímo řekla, že ani netouží po účinkování, ale chtějí být v slušném kolektivu, dozvědět se něco o umění, slyšet recitovat a zpívat, společně někam jít. Jak si při tom nevzpomenout na častý exhibicionismus mnohých ochotníků.

Proč o tom píší ve spojitosti s oběma představeními? Proto, že v žižkovském divadle po představení při pohovoru se souděním porotou sedělo v útulné šatně nejméně patnáct mladých lidí, při diskusí s malostranským souborem nejen sedělo, ale vášnivě se přelo a zdravě diskutovalo asi třicet mladých. A na zcela zastrčený inzerátek nového souboru, který neslibuje slávu a jevištní úspěchy, ale dlouhou a cílevědomou práci, se přihlásilo a stále chodí další desítky mladých chlapců a děvčat.

Jak je to tedy s mladými? Jak je to s tím obvyklým „my k nám mladé nemůžeme dostat — a když, tak za pár týdnů odejdou“? Nebude lepší podívat se, proč odcházejí? Zda jim dáváme všechny možnosti, aby zůstali? Je přece samozřejmé, že dnešní mladý člověk nebude čekat, až mu dáme v příštím představení na podzim říci dvě věty ve třetím obraze, když jinak se nic v souboru s ním a pro něho neděje. Tito mladí lidé, kteří nosí po kapsách sešitky Šotolů, Holubů, ale často i svých pokusů nesmělých či smělých, tito mladí lidé chtějí v souboru pracovat, seznamovat se s uměním, žít v kolektivu, kde se něco děje a o něco jde, chtějí se třeba poprat o svůj názor, nesouhlasit, přit se. Nechtějí jen jedno — aby si jich nikdo nevšímal. A ruku na srdce: neděláme to tak... někdy a někde? Šin—



Z tvé číše, Ameriko — pod tímto názvem nastudoval Divadelní soubor Jana Nerudy v Praze 1 pásmo z poezie básníků Latinské Ameriky; foto Minc

PŘÍKLADY TÁHNOU

Toto staré přísloví je stále pravdivé — i v ochotnické práci. Vždyť dobře volená ukáзка vydá často víc než řada rozborů, doporučení a komentářů. Z těchto předpokladů vycházel i osvětový dům a po-
radní sbor okresu Brno-venkov, když pro letošní sezónu místo obligátně stereotypních školení plánoval tři semináře s účastí brněnských profesionálních souborů.

První byl pořádán koncem října minulého roku. Jeho dramaturgická a metodická část byla věnována klasice a současnému dramatu. V základním referátu vedoucí režisér Divadla brněnského dr. Dopita se zamyslel nad dnešním přístupem ke klasice. Co z klasiky a jak inscenovat. V čem je klasika dodnes živá — a na druhé straně proč zastaralý některé texty, ačkoliv byly napsány před několika roky. V ochotnické dramaturgii se v poslední době nějak rozšířil názor, že divadelní klasikou je pouze Jirásek a Tyl. Jistě patří mezi nejpřednější, ale výběr je daleko širší.

Zcela jinak je třeba přistoupit ke hře současné. Nedejme se svéstí módními tituly ani úspěchy profesionálních inscenací. Je třeba hledat texty, které odpovídají místním problémům a tuto jejich souvislost režijně akcentovat. Přednosti i úskalí této práce byly názorně předvedeny na ukázkách Březovského Nebezpečného věku, který svého času Mrštíkovci studovali jako původní premiéru.

Druhý aktiv byl věnován problematice dětských a mládežnických souborů a hrám pro mládež. Proč ochotníci málo hrají dětem? Aktiv jasně vysvětlil příčiny: herec pro děti musí umět všechno, hrát, zpívat, tančit, rozesmát. Pracovníci mládežnického Divadla Julia Fučíka v Brně dali cestu ukázkami, rozbořem i radou. Herec

pro děti musí být všumělec? Ano, ale zpočátku stačí správný postoj. Vycházet z dětské hravosti, počítat s dětskou fantazií, zvolit přirozený, ale plastický projev a ukázněně usilovat o zvyšování umělecké a ideové úrovně. Zajíček Doveda a Cínový voják o tom všechny přesvědčili. Výprava dětských představení je nákladná? Nebude, jestliže soubory přistoupí k výpravě náznakové. Dětská představení přímo nabádají k plošným lepopřelům, vytvořeným na způsob dětské kresby. V Divadle na stupínku Fučíkovci názorně přesvědčili, že výprava není problémem, že hlavní je jednoduchý a vtipný nápad.

Poslední seminář byl věnován tématu nejaktuálnějšímu — malým jevištním formám, vlastně správněji: humoru a satirě v estrádě a malé jevištní formě. A protože tato žánrová paleta je velmi pestrá a současná satira velmi různorodá, vystřídaly se v nejrozmanitějších druzích ukázkách humoru a satiry všechny přední brněnské kolektivy. O „slepencové estrádě“ hovořil Stanislav Fišer, monomematický program zastupovaly ukázky z Člověka z pudy s rozbořem režiséra Zdeňka Janče. Spolupracovníkům místních rozhlasů přišly vhod připomínky inž. Vladimíra Fuxe, poloviny známé autorské dvojice Pantůček-Fux, který svůj výklad doplnil sérií přehrávek známých i méně známých satirických písniček brněnského rozhlasu. Závěr pak patřil Večernímu Brnu a metodickému komentáři Ladislava Suchánka.

Jaký byl přínos tohoto semináře? Nejprve překvapil a trochu zamotal hlavu pestrý kaleidoskop tříhodinového pořadu, který vtipem přímo hýřil. Hlavně však si všichni odnesli poznání, že pro účinnou satiru je třeba si všimnout drobného života kolem sebe. Z něho musíme vychá-



Režisér Zdeněk Janč při vystoupení na semináři malých forem, který pořádal Osvětový dům Brno-venkov

zet. Nechtějme jedním textem zachytit mnoho věcí. Satira nesmí být zlomyslnost. Hledejme vždy nejvhodnější formu.

Uzavíráme tři celookresní semináře dramaturgických ukázek a rozborů — ve své kompletnosti náš první pokus tohoto druhu. Byl veden snahou po využití zájmu, který vždy ochotníci mají o práci profesionálů, a touhy nahlédnouti do jejich kuchyně. Pozornost na všech aktivech byla mimořádná, diskuse velmi zajímavé; praktické výsledky snad tedy na sebe nenechají dlouho čekat.

M. JURÁK — F. NOVOTNÝ

SEMINÁŘ NA VÝBORNOU

Koncem ledna se konal v novém kulturním domě n. p. Jitex v Písku seminář o uměleckém přednesu, který upoutal hned několika skutečnostmi. Především: stala se skutkem neformální spolupráce jednotlivých orgánů a složek; seminář totiž pořádala okresní odborová rada spolu s odborem školství a kultury ONV, okresním osvětovým domem a OV ČSM.

A dále: seminář byl zaměřen k práci vedoucích recitačních souborů, ale nijak úzce; mnoho poznatků si odtud odnesli též členové recitačních souborů, sólisté, pedagogičti pracovníci i členové ochotnických souborů, kteří byli pozváni.

Třetím pozoruhodným rysem semináře byl pak vlastní program, připravený OOD v Českých Budějovicích, jehož základem byly dvě přednášky: L. Mühlstein hovořil o práci vedoucího dětského recitačního souboru, J. Voráček o zkušenostech z posledních ročníků STM v oboru umělecké-

ho přednesu. Obě přednášky byly velmi poutavé — již proto, že byly doplněny praktickými ukázkami: s oběma lektory totiž z Českých Budějovic přijel Dětský dramatický soubor čs. rozhlasu, který uvedl několik ukázek ze své práce. Členové souboru pak předvedli i ukázkou sólové recitace: na účastnících semináře bylo, aby zhodnotili, co na těchto (předem záměrně připravených) vystoupeních bylo nevhodného — od dramaturgického výběru textu až po nevкусné oblečení. A v jiné souvislosti členové souboru ukázali pěkný, byť předem nepřipravený přednes textu, odpovídajícího jejich věku a interpretačním možnostem. Jako doplněk výkladu J. Voráčka a podklad plenné diskuse pak sloužila i vystoupení dalších dvou souborů, tentokrát domácích: pionýrský soubor Husovy ZDS pod vedením J. Kučerové tu předvedl Hrubínova Budulínka a pásmo z Erbenových

versů, svazácký recitační kroužek Lido-vého divadla, vedený Z. Wittnerovou, ukázky z pásma poezie J. Wolkra. Spojení výkladu, praktických ukázek a diskuse bylo velmi prospěšné.

V závěru semináře — také to patří k jeho kladům — se však ukázalo, že ani celodenní zasedání nemůže dost důkladně vyřešit všechny základní otázky uměleckého přednesu; celá řada jich zůstala otevřena nebo dořešena jen zčásti. Tak například nebylo pro krátkost času možno zevrubně probrat otázky hodnocení, otázky úzké spojitosti uměleckého přednesu s prací herce na jevišti, otázky funkce a organizace uměleckého přednesu a jeho kolektivních forem jak na školách, tak na závodech, otázky vztahu sólového přednášče k souboru atd. Právem proto vyvstává otázka: co dál po tomto příkladném semináři? Budou časem následovat další, zaměřené třeba k dílčím tématům, stejně dobře připravené?

KONEČNĚ JEDNOU VČAS...

CO DNES MÁME NA SRDCI? Chceme vám připomenout, že se už opět blíží závěr divadelní sezóny, že nastává období, ve kterém by prospělo zamyslet se, jaký vklad naší společnosti dali divadelní ochotníci, jak vzrostla umělecká úroveň naší práce, jak se rozrostly naše řady.

DOBŘÁ RADA NAD ZLATO. — S takovýmto zamyšlením jsme přišli i loni v červnovém zpravodaji Na pomoc poradním sborům pro divadlo, který jsme rozeslali všem osvětovým domům. Jsme to ale bláhovci! Tak pozdě a s tak velkým op-

timismem, že se materiál dostane ze zá-suvek metodiků do rukou předsedů po-radních sborů. Proto tedy konečně jednou včas:

Naučujeme vám doporučit souborům, aby se v květnu nebo v červnu sešli všichni jejich členové k připravenému rozhovoru, na kterém bude provedeno hodnocení práce souboru.

Doporučujeme, abyste z takové schůzky udělali radostné, veselé, družné setkání všech členů kolektivu.

1. Zástupce přízovatele by tu měl zhod-

notit přínos souboru pro kulturně politický život pracoviště nebo obce.

2. Instruktorka určený poradním sborem by měl zhodnotit v hrubých rysech práci souboru v souvislostech s úrovní práce v okrese.

3. Vedoucí souborů by měl potom zhodnotit práci souboru ze všech hledisek:

a) jak celková práce souboru odpovídala společenské a hospodářské situaci obce nebo závodu, kde soubor pracuje;

b) jak této situaci odpovídal repertoár souboru;

c) jak vnitřní život souboru podporoval vytváření kolektivu a zvyšování kvalifikace členů souboru;

d) jaká byla *veřejná činnost* členů souboru mimo divadlo;

e) jak byli *ziskováni další členové* kolektivu, zvláště z řad mládeže;

f) jak byla práce souboru zajištěna *technicky a hospodářsky*. Doporučujeme vám, aby vedoucí souboru vyšel při hodnocení z plánu činnosti souboru (viz zpráva ÚDLUT z října 1961. Na pomoc poradním sborům pro divadlo) a vyjádřil se k práci jednotlivých členů. Bylo by velmi správné, kdybyste při této příležitosti vhodnou formou ocenili práci vynikajících členů souboru.

RADA JE PĚKNÁ, ALE JAK JI REALIZOVAT? — Pochopitelně ani nejschopnější metodik, ani nejschopnější předseda poradního sboru to nedokáže. Jenom ve spolupráci s aktivem je možné pokusit se o uskutečnění těchto potřebných setkání.

Navrhujeme vám proto, abyste v květnu svolali okresní poradní sbor s jediným bodem programu: Hodnocení divadelní sezóny 1961–62 v okrese a práce poradního sboru.

Na tuto významnou schůzku si dobře připravte:

a) rozbor činnosti jednotlivých souborů

a) hodnocení jejich kulturně politické práce;

b) hlavní problémy činnosti ochotnických souborů v okrese (srovnajte výsledky práce s požadavky, vytyčenými v úvodních člancích 2. čísla Ochotnického divadla);

c) zhodnocení péče o růst počtu členů v souborech a zakládání souborů nově; pomoc průběhu STM;

d) zhodnocení úrovně práce OPS a poradních sborů při dalších osvětových domech; zhodnocení, jak jsou vhodné metody ovlivňování práce souborů (instruktáže, práce porot průběžné sledování celkové činnosti souborů apod.); přehled a hodnocení aktivity členů PS;

e) návrhy na opatření, která po zkušenostech z práce v uplynulé sezóně uložíte jednotlivým členům PS (např. rozdělení instruktorské práce v souborech, speciální odborné úkoly, nebo navrhnete k řešení řediteli OD (např. doplnění PS, problémy práce poradny LUT apod.), nebo navrhnete k řešení prostřednictvím ředitele OD okresní odborové radě, orgánům společenských organizací apod., nebo doporučíte dalším metodickým zařízení

ním (osv. domu s krajskou funkcí, ÚDLUT).

Doporučujeme vám, abyste využili této schůzky k instruktáži těch členů PS, kteří budou delegováni na hodnocení výsledků práce jednotlivých souborů (viz předcházející odstavce).

Zasedání PS má připravit předseda PS spolu s tajemníkem za úzké spolupráce s příslušným inspektorem pro kulturu. Dle podmínek okresu by bylo správné po důkladné přípravě v plénu PS svolat aktiv zástupců všech souborů na téma: *hodnocení divadelní sezóny 1961/62 a formy pomoci rozvoji ochotnického divadla v okrese*.

Domníváme se, že tak by byla odpovědně připravena setkání členů souborů i zajištěna výzbroj pro instruktory, vyslané do souborů.

Uvítali bychom, kdybyste písemně zachytili hodnocení výsledků práce ochotnických souborů ve vašem okrese i práce OPS pro divadlo a zaslali tento materiál divadelnímu oddělení ÚDLUT (Praha 1, Jungmannova 15).

Promyslete na schůzi OPS naše rady a dejte se do příprav. Také vy — konečně jednou včas!

—jv—

Z ochotnického života

PRŮKOPNÍK DOBRÉ TRADICE

Ještě donedávna byl každoročním návštěvníkem Jirákových Hronův také jeden z jejich iniciátorů, který ani ve vysokém věku nepřestal sledovat současný vývoj našeho ochotnictva. Inž. Václav Sommer-Rydván byl zaujat jeho myšlenkou již jako mladý literát a divadelní kritik, kdy byl spolupracovníkem Kavkovy revue Divadlo. Ochotnické divadelnictví bylo tehdy, na počátku našeho věku, ještě zcela zamořeno cizí i domácí výrobou divadelních her nízké úrovně. Mladý autor pokusil se o zúšlechťení repertoáru jak vlastní tvorbou, tak překlady z polštiny, italštiny a němčiny, jimiž nám přiblížil zejména hry G. Zapolské, G. Hauptmanna aj. Svůj rozhled a široké vědomosti prokázal pak inž. V. Sommer-Rydván obzvláště v redakci časopisu České divadlo, který byl věnován především divadelnímu ochotnictvu, ale současně sledoval cesty a problémy celého našeho i světového divadelnictví. Inž. Sommer-Rydván redigoval tento časopis od jeho založení v roce 1922 (i pod dalšími názvy Československé divadlo a České lidové divadlo) více než čtvrt století a jeho úkolům podřídil všechny své ostatní plány.

Bylo zatím málo příležitostí splatit vděčnou vzpomínkou dluh inž. Václavu Sommerovi-Rydvánovi, jenž jako redaktor ochotnického tisku a spisovatel byl průkopníkem dobré tradice a ukazatelem nových cest ochotnického divadla. Jeho 80. narozeniny pozdravujeme s díky za nezištné obětavou práci, které tolik ve svém životě vykonal. Emanuel Janský

ČETL JSEM únorové číslo Divadelního zpravodaje, který rozmnožuje krajský poradní sbor pro divadlo při Městském domě osvěty hl. m. Prahy. Líbí se mi, že poradní sbor je si vědom, jak pověst ochotnické Prahy zbytečně kazí často se objevující špatná představení. Členové krajského poradního sboru navrhuji, aby všichni vedoucí souborů postupně získali odborné vzdělání na úrovni Lidové akademie umění a aby byly postupně zavedeny návštěvy zkoušek 2–3 týdny před každým zamýšleným představením. Při této návštěvě bude ovšem možno doporučit souborům, aby představení event. oddálily nebo se vůbec uvedení hry vzdaly (ovšem

vždy v dohodě s osvětovým inspektorem). Opatření nepopulární, pravda. Ale ti, jimž jde opravdu o zvýšení úrovně ochotnictva v našem hlavním městě, jistě takovouto návrh uvítají. Iniciátorem návrhu je zřejmě obvod Prahy 9 — právě ten, který byl kritizován v únorovém čísle Ochotnického divadla. — Jedno však ve zprávě M. Sedláčka v témže čísle bulletinu září: Ve vysočanském obvodu porotci bodují a vysočanský obvod provádí na konci sezóny „součet bodů“. Vysočanští soudruzi došli tedy k metodě, která byla v celostátním měřítku už dávno opuštěna jako naprosto nevyhovující. Jak chtějí čísla postihnout společenský smysl ochotnické práce? — V dalších člancích bulletinu mne zaujala zpráva, že zásluhou Odborového svazu zaměstnanců ve školství a kultuře je v Praze možno, aby každý ochotnický soubor pracoval s profesionálním instruktorem — a to nikoli nárazově. Stačí se přihlásit! Doufám, že pražské soubory této znamenité příležitosti plně využijí. Jiří Beneš

JIHlava Dobrým kolektivem s dlouholetou pravidelnou činností jsou ochotníci ZK Státní léčebny psychiatrické v Jihlavě. V hezkém vlastním kulturním domě bohatě rozvíjejí soubornou činnost a neustále pečují o doplňování svých řad mladými divadelníky. V dramaturgickém plánu ani jeden rok nezapomínají na hry pro děti a mládež a v poslední době dobře využívají pomoci profesionálů z Horáckého di-

Soubor ZK Státní léčebny psychiatrické v Jihlavě sehrál veselohru V. K. Klicpery *Ženský boj*



vadla. Potěšitelné je i okruh ochotnických technických spolupracovníků souboru. Neobvykle svěží byla jejich nedávná inscenace Klicperovy veselohry *Ženský boj* v režii Karla Augusty, kterou reprizovali šestkrát, i na zájezdech v okolních obvích a pro vojenskou posádku. Ve vyrovnaném představení s mnoha vtipnými nápady vynikly vedle celého živilu ženského postavy sudího Storoha (Fr. Kazda) a Fejfarova Haláka. Jiří Valchář

SENICA V okrese Senica na Slovensku vyhlásili k XII. sjazdu KSČ sůtaž sůborov a jednotlivcov. Okrem divadelných a bábkárskych sůborov sa na sůtaži zúčastňujú aj sólisti v umeleckom prednese, recitačné sůbory, sólisti a sůbory v ľudovom speve, tanci a hudbe, tanečné orchestre, výtvarné, fotografické a filmové krůžky. Divadelné sůbory sa predstavujú na okresných prehliadkach v Sobotišti, Brezovej, Holíči, Gbeloch a Šaštínskych Strážoch. Víťazné sůbory a jednotlivci zo všetkých odborov vystúpia na V. Záhoráckom lete v kúpeľoch Smrdáky. ONV a Osvetový dom v Senici pre víťazné sůbory pripravili vecné odmeny. Sůtaž pomôže zaktivizovať celé ochotnícke umelecké hnutie v okrese a zamerať prácu sůborov na najaktuálnejšie problémy, súvisiace so socialistickou výstavbou.

PRIBYLINA V hornoliptovskej obci Pribyline v okrese Liptovský Mikuláš oslávili storočné jubileum prvého ochotnického predstavenia. Pred sto rokmi v tejto obci zásluhou učiteľa a národovca Daniela Miloslava Bacháta zahrali ochotníci Palárikovu veselohru *Ínkognito*. Tú istú hru, ktorá je dodnes na repertoári mnohých ochotnických scén, aj Národného divadla v Bratislave, zahrali aj na výročie svojho jubilea. Pri tejto príležitosti odmenili najzaslúžilejších členov sůboru.

BRATISLAVA Pri poradnom sbore pre divadlo, ktorý pracuje pri Osvetovom ústave v Bratislave, sa vytvorila sekcia pre detské a mládežnícke divadlo. Táto sekcia, podobne ako sekcia pri Poradnom sbore ÚDLUT, bude sa starať o zlepšenie metodické pomoci vedúcim detských a mládežníckych sůborov a o rozšírenie takýchto sůborov najmä v pionierskych a mládežníckych organizáciách na školách. Jednou z konkrétnych úloh v tomto období je výber a príprava sůborov na VI. Šrámkov Písek. Členmi sekcie sú poprední pracovníci v detskom a mládežníckom divadle. —č—

jednou večer...

• **BRNO:** Ochotničtí režiséři, dramaturgové a kulturní pracovníci Jiho-moravského kraje, kteří pravidelně navštěvují přednáškové cykly Brněn-ské lidové university, se sešli v lednu s autorem hry Totální kuropění Lud-víkem Kunderou a s hercem Bolesla-vem Ročkem a besedovali s nimi o brněnské inscenaci této hry.

• **POLICE NAD METUJÍ:** Závodní klub ROH n. p. KOVOPOL pořádá pro své členy i další zájemce z řad širší ve-řejnosti Katedru ochotnického diva-dla, jejímiž lektory jsou členové pro-fesionálních divadel z Hradce Králové a z Prahy.

• **BENEŠOV:** Okresní noviny Jiskra přinesly v lednu pod titulem „Více pozornosti ochotnickému divadlu“

rozsáhlý článek, hodnotící situaci ochotnického divadla v okrese.

• **CHRUDEM:** Divadelní soubor Jednot-ného klubu pracujících Mladá garda pokračuje ve své hledačské cestě: nastudoval hru Carla Gozziho Tři po-meranče.

• **LOUNY:** V obci Bezděkov byl za spolupráce OD Louny uspořádán ochotnický divadelní festival, na kte-rém vystupují soubory z okolí.

• **KRALUPY:** Při divadelním souboru DO bylo založeno Studio mladých, je-hož prvním pořadem bylo scénické pásmo Leningrad.

• **OLOMOUC:** Ochotnické studio při Divadle O. Stibora začalo studovat hru pro mládež S. Lichého Fripíri.

• **PRAHA:** Dramatický kroužek Dět-ského klubu Parku kultury a odde-

chu Julia Fuška po výletu do kraje Boženy Němcové začal studovat dra-matizaci Babičky.

• **LIPTOVSKÝ MIKULÁŠ:** Představe-ním Červeného kútiku ROH při n. p. Tesla v Liptovském Hrádku zahájila v lednu činnost stálá ochotnická scé-na v Liptovském Mikuláši, která sdru-žuje sedm souborů.

• **PRAHA:** Jedním z hlavních bodů únorového aktivu předsedů závodních výborů ze všech profesionálních diva-del, který uspořádal ÚV Odborového svazu zaměstnanců ve školství a kul-tuře, byly otázky pomoci profesionál-ních umělců ochotnickému divadel-nictví.

DVOJÍ REPERTOÁR PANA VEJPRTĚ: JINAK NA JEVIŠTI - JINAK V ŽIVOTĚ



Předseda se trápí
celou řadu dní:
Kdy svoláme, chlapi,
sbor náš poradní — ?

V tom je totiž
právě potíže
jeho celá:

„Vždyť v den všední,
tvrdí jedni,
„každý dělá —“

Když zas chtěli
na neděli
svolat schůzi:

„Stěží přijdu,
je den klidu —“
řekli druzí.

Předseda kýv hlavou,
do dlaní skryl tváře
— dumá nad úpravou
kalendáře.

—dr—

VZOREK (BEZ CENY)

Nasbírej si složku
antikvárních fórů —
některé z nich trochu
zabal do folklóru —,
zapějte pak v chóru
píseň Semaforu,

satiry vlož scénu
o tom komunále,
též měj připravenou
soutěž pro lid v sále;
tohle stříděj stále
dále — do finále.

Tak máš pohromadě
pásmo malých forem,
a to na podkladě
osvědčených norem,
které zpracovaly
estrádníků davy.

(Jenom nevím, zdali
tí to divák ztráví...)

Podle námětu D. Grombříka nakreslil V. Lepší

J. Vedral



OSMDESÁTÉ NAROZENINY NÁRODNÍ UMĚLKYNĚ MARIE MAJEROVÉ oslavili v jejím rodišti Úvalech několika kulturními programy. Jedním z nich bylo zdařilé pásmo moderní polské poezie Slovem do krve. V působivé režii A. Morávka a výstižném podání mladých recitátorů zazněly tu verše J. Tuwima, W. Broniewského a K. I. Gálczyňského, citlivě přebásněné Janem Pilařem. Slavnostního večera se zúčastnili kromě Marie Majerové a Jana Pilaře i zástupci polského velvyslanectví, kteří v besedě s účinkujícími vyjádřili své hezké dojmy z představení. Foto M. Hrušková

Takhle to vypadá v sálku divadla Skradipo v Praze 10. Pražákův záběr z pásma Někdo byl zase sám doma, které bylo pokusem souboru o kabaretní pořad, svědčí o tom, že zde dosažení těsného kontaktu s diváky opravdu není problémem



Drobiček



DROBINEK SE JMENUJE
NOVÁ POHÁDKA
JIRÍHO PROCHÁZKY
A LÍDY VILÍMOVÉ,
KTEROU NAJDETE V PŘÍLOZE.
SNÍMKY V. GRONSKÉ
JSOU Z PREMIÉRY
TÉTO POHÁDKOVÉ HRY
V ČESKOSLOVENSKÉ TELEVIZI