

Ochotnické divadlo

ROČNÍK IX
1963
ČÍSLO 5



E. Mancošová a P. Novotný ze Studia lidové umělecké tvorivosti při Divadle Oldřicha Stibora a Osvětovém domě v Olomouci

NAŠE KNIHA

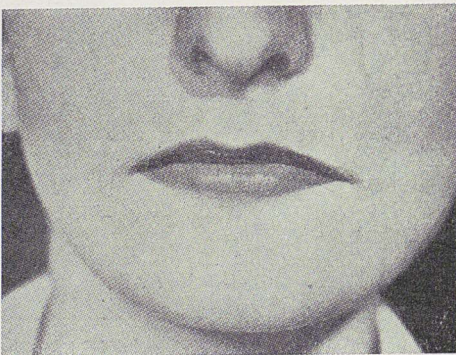
...a zatímco chemikové a maskéři vytvářejí skutečné zázraky, leckdes ještě na scénách amatérských i profesionálních se herci líčí tak, jak tomu bylo před hezkou hrstkou let. Nevědí, že exaktnost líčení, podpořená pečlivými studii teoretickými a vybavená dokonalou sadou líčidel a všeho dalšího pomocného materiálu, je dnes *conditio sine qua non* pro každého herce, ať hraje ochotnický nebo profesionálně. A proto vítám knižku,



kde se spojili dva praktikové, s jejichž prací se herec setkává po celý rok a která se souhrnně podílí na jeho divadelní práci...

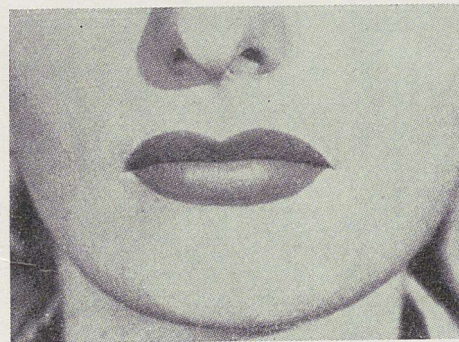
To napsal Karel Höger v úvodu ke knize Vlastimila Boublíka a Otakara Košťála *Líčení ve filmu, na divadle a v televizi*. Po zásluze tak vítá publikaci svého druhu bezmála jedinou, která se jistě stane neocenitelným pomocníkem profesionálních i ochotnických divadelníků. V souborech, zvláště vesnických, kde nemají možnost pozvat si na představení zkušeného maskéra, se ještě velmi často objevují rozpaky a nezkušenost právě v této části divadelní práce, která je jedním z nezbytných předpokladů dobrého představení. Ochotnický herec je v mnoha případech odkázán na vlastní obratnost a zkušenost a mnohdy vychází jen z okamžitého dojmu, pocitu nebo představ.

Různá školení, která pořádají v tomto oboru osvětová zařízení, jednak nemohou stačit svou kapacitou, jednak podávají spíše jen základní přehled o hlavních zásadách práce



maskéra. Tyto základní znalosti je pak třeba dále doplňovat praxí i teorií. Zatím však až na Kurelovu knižku o líčení nebylo téměř nic, z čeho by mohli ochotníci čerpat.

Tuto mezeru nyní vyplňuje kniha Boublíkova a Košťálova, vydaná nakladatelstvím Orbis. Je to kniha velmi obsažná — má 156 stran textu a rozsáhlou obrazovou přílohu — a zajímavá. Autoři se nejprve zabývají historií líčení a jeho významem v různých obdobích vývoje divadla, dále pak základy anatomie, jejichž znalost je pro maskéra velmi podstatná, aby mohl vytvořit masku co nejvíce přirozenější v souvislosti s mimikou herce. Zdůrazňují nutnost dokonalého prostudování hry a bezpečnou znalost režijního a herec-



kého záměru, upozorňují na vliv osvětlení a na nutnost se mu podřídit.

V další části knihy přecházejí k vlastním zásadám maskérské práce a k výtčtu potřebných pomůcek. Zabývají se podrobně i vlastními doplňky a jejich úpravou podle historických období.

Navic je možno se z knihy poučit i o zásadách denního líčení. Dočteme se v ní též o nejnovějších materiálech a o práci s nimi, dokonce i o jejich výrobní technologii (latex). Je tu prostě od základů zhruba všechno, co by měl každý maskér vědět, a proto by tato kniha neměla chybět v knihovnách osvětových zařízení i souborů.

S Karlem Högreem jí můžeme přát, „...aby se dostala do všech povolání rukou a pronikla všude tam, kde je jejich dobrých rad a zevrubných informací tak zapotřebí“.

H. V.

Z OBSAHU

Miloslav Dismán: Ano, či ne liboherectví 1963?!	97
Miroslav Etzler: Byl, je, bude Jiráskův Hronov školu?	98
Jiří Valenta: Napříč Slovenskem za stálými ochotnickými scénami	100
Zdeněk Kokta: Lidová umělecká tvorivost a profesionální umění	102
Jiří Flíček: Olomoucké studio v druhém roce	103
Radim Vašínska: Problematika divadel poezie	104
Nina Dlouhá: Šanson	106
Antonín Hodek: Že se nestydíte — takhle kazit dítě	108
Ludvík Pacovský: Co by mohlo ochotníky zajímat — také film	110
Pavel Grym: Shakespeare skoro neznámý aneb Dramaturgie není všechno	112
Na 5 minut s Vlastou Chramostovou	115
Jaroslav Vedral: Saturn se stydět nemusí	116
Pavel Bošek: Paradox opravdu paradoxní	116
Pavel Bošek: Hledá se Bílá paní	117
Otakar Blanda: 12 + 12 + 12 = dvanáct	117
Antonín Bartušek: Malé scénografické kapitoly	119
Z ochotnického života	120

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 5, květen 1963 — Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redakce), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek — Redakční kruh: Cyril Bláha, Bohuš Círnus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, dr. Miloslav Jurák, dr. Zdeněk Kokta, Ladislav Lhota, Valéria Sochorovská, Jaroslav Sindelář, Jiří Valenta, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová — Grafická úprava Miloslav Fuřín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054, 220957 — Tiskne Knihitisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, předplatné přijímá každý poštovní úřad a doručovatel; objednávký do zahraničí vyřizuje Poštovní novinový úřad, vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně — Cena jednotlivého výtisku Kčs 3 — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem března; vyšlo v květnu 1963 F-07*30250

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963

NÁZORNĚ O SCÉNOGRAFII

Scénografie jako věda je předmětem vysokoškolského studia. Tím však není řečeno, že její výtěžky by nebyly dostupné výtvarníkům ochotnických divadel, že by scénografii nebylo možno studovat jinak než na universitě. Už po tři léta o tom názorně poučuje sešitový sborník *Acta scaenographica*, vydávaný scénografickou laboratoří. Pravidelně v každém čísle přináší scénografický rozbor nejzávažnějších inscenací. Ochotnický výtvarník, který viděl inscenovanou hru, k jejímuž nastudování se rozhodl jeho soubor, může porovnat své dojmy s podrobnou a zaslíbenou analýzou, zveřejněnou v Aktech. Jaký z toho může pro něho — a v nejširších souvislostech pro celé ochotnické scénické výtvarnictví — vzejít prospěch, je nablízí. Jako v projevu ochotnického herce a režiséra nemá vzniknout ani stín snahy o pouhé napodobování projevu herce profesionálního, tak ani ve výtvarném zpodobení ochotnické scény nemá a nesmí docházet k pouhému kopírování výpravy profesionální inscenace. Ale skutečnost, že se na ochotnických jevištích inscenují hry, které právě jsou nebo nedávno

byly na repertoáru divadel profesionálních, může — přinejmenším — posloužit ochotnickým výtvarníkům ke zformování vlastní osobité představy o umělecké působivosti inscenace, i když namnoze v podmínkách skromnějších a za pomoci prostředků prostších. Právě konfrontace zážitku z profesionálního představení se scénografickým rozбором výprav — anebo pozorné studium referátu obírajícího se právě jen analýzou představení z hlediska vědecké scénografie, může být pro citlivého a vnímavého ochotnického výtvarníka v praktickém slova smyslu onou vysokou školou scénografie, která dodá ochotnickým představením punc uměleckosti ve všech souborech, nejen v souborech nejvyspělejších a finančně zabezpečených.

Acta scaenographica, uměleckotechnický divadelní sborník a informační zpráva Scénografické laboratoře, vychází nepravidelně v měsíčních sešitech s ilustracemi v textu i na vložkách na křídovém papíře. Roční předplatné na dvanáct sešitů činí 30,— Kčs. Objednávký vyřizuje Scénografická laboratoř, Vinohradská 117, Praha-Vinohrady.

(Telefonicky: Soudruhu redaktore, mohu se „vyslovit“ několika obrázky?)

NA OBZORU lazurově nadýchnutý Bezděz, 6 km jižněji kdysi „královské“ a tehdy okresní město, 4000 obyvatel: Ochotnická divadelní jednota (svého času Městské divadlo), Dělnický vzdělávací spolek Sbratření, Divadelní vzdělávací spolek Svatopluk Čech, Divadlo V zámku a střídavě okupované „přírodní“ divadlo Na Střelnici. Vzájemná rivalita, ale i spolupráce. Na Jiráskově Lucerně spolupracují všichni a žije jí celé město a okolí! Je jaro 1918.

Kdyby „stará paní Potměšilová“ nehrála babičku, kdyby maminka dnešního velmistra Pachmana nehrála Haničku a (promiňte osobní vzpomínku) můj táta Libora, Reinberger, Růta, Rimpl a Frantál učitelského a muzikanty — hráli je před deseti lety a budou je hrát za deset let (tj. 1928), asi by opona odmítla vyjet! Že by celá rodina a celý rod považoval za urážku, kdyby Kláskovou nehrála paní Čeháková (a právem, hrála ji znamenitě!) je jaksi pochopitelné, nebylo však možné přeobsladit ani jediného muže z komparsu pod lípou, nebylo možné vynechat jediného představitele z rychtářů, i když to znamenalo na zkoušky i představení hodinu sem a hodinu zpět — pěšky černým lesem! Lucernou žilo celé město, celý kraj!

Kdesi pod Čertovou zdí u Náhlava pod Ještědem 1928. Škola jak zámeček, ale ve vesnici jen dvě české rodiny — děti docházejí ze samot a vesnic hodinu cesty i déle! Jak připoutat zájem rodičů ke škole? „Až, divadlo české ctností...!“ Začneme tedy maňáskovým, přehrajeme se na marionety, a pak přijdou ochotníci z Bělé (pod tím Bezdězem, viz výše), tedy 26 km na otevřeném nákladním voze mezi kulisami. Před zahájením líčení nastoupil celý „ensemble“ k pokladně: každý účinkující si zaplatil vstupné na představení, to byl už takový zvyk, když se jelo „do menšin“. A auto se uhradilo z přebytku hry na mateřské scéně. Neidealizují — bylo to tak, v Bělé žije ještě několik svědků této ochotnické praxe.

A tím jsme se dostali k obrázku z roku 1963. Všichni místní ochotníci-divadelníci jsou sdruženi v Odboru mladých (Ochotnické jednoty) ZK Stavostroj. Stavostroj svým mladým snaživcům zrekonstruoval provazistiště, osvětlení atd. — nákladem ně-

kolika desítek tisíc korun. Vedle jeviště je výstava památek z historie Ochotnické divadelní jednoty (letos jí bude 133 let), jeviště je však zcela opuštěno — divadlo se nehraje! Před několika lety ještě Hronov — dnes už docela nic (až na ten historický archiv).

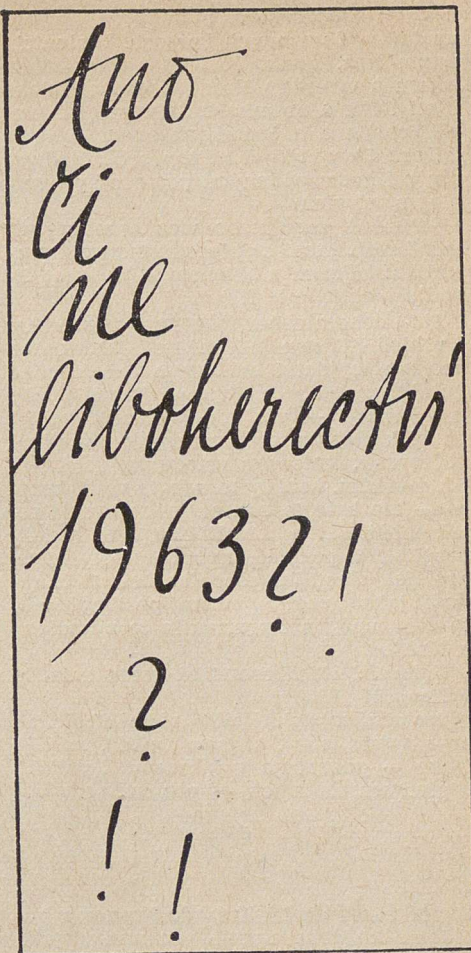
133 let není ovšem žádné kulaté výročí. V roce „stovky“ — tj. 1930 — 42 představení za rok — Lucerna samozřejmě, ale také koncert, seminář, také RUR po půlročním zkoušení (zatím co běžely ostatní podniky), a také Wohlmannův Člun na moři, zakázaný p. t. okresním hejtmánstvím, a také večer „Osvobozených“ s jejich spolupracovníkem Václavem Tréglem, bělským rodákem; byly „vitištěny“ plakáty novím českým pravopisem — podle navrhované reformy Joklovy-Medonosovy, za což jsme se dostali na pranýř pravicových listů a večerníků. I dědové doma nám trochu vyhubovali, ale táhli s námi.

V pohraničí jsem v dvacátých letech vystřídal asi pět škol, ale všude jsme menšinu slepili do jednoho muže i ženy kolem školy — a vždycky předešlým divadlem! Začalo to maňásky a drátovými loutkami — přešlo se na školní dětské představení — a pak už zafungovali ochotníci, noví nebo k životu probuzení! Když to bylo trochu těžkopádnější, přispěchali vlakem nebo na nákladním Bělští.

(Hlas čtenáře: „...a co s tímhle lepo- relem idylických obrázků z dob dávno minulých?“)

Zavřít album a zamyslet se, zda pod snahou slepit představení a vystoupit, zda i pod tím vedlejším cílem sehnat peníze na lepší vybavení jeviště nebo školní nadílku nebylo něco hlubšího, významnějšího, co hnalo mladé i staré do houfu a v zimě na studená jeviště. Do jedenácti v noci se zkoušelo, do tří do rána se pracovalo na výpravě — a v šest stál ochotník-dělník u svého stroje a ochotník-učitel šlapal pedály svého kola mimoškolními lesy za svými žáky. Všichni jsme měli své povolání a další zájmy — ale bez jeviště se prostě nedalo žít!

Nejzdlouhavější dny byly ty, kdy se večer zkoušelo. Protože jsme se nemohli dočkat! Pach klihových barev, mastixu a lěčidla zavoněl už před dveřmi — a za nimi přibyl kolektiv, kolektiv, který nám po celý den chyběl! Kouzlo mnohokrát prolisované knížky nebo role, pečlivě



rozpisované obětavým přítelem Tieftrunkem z České ulice. Tu společenskou funkci jsme si přitom zřejmě vůbec neuvědomovali, byla jaksi samozřejmá. Že totiž sloužíme podle svých skrovných, ale nadšených sil autoru, výchově obecenstva, že sdružování na scéně se nakažlivě přelévá přes rampu v sdružování diváků!

Je třeba vzít v úvahu, že na film si tehdy lidé teprve začali zvykat, že se ještě posmívali několika náruživým rozhlasovým amatérům a po televizi ani vidu, ani slechu.

Ochotníkům se však také ani nesnilo o tak širokém zájmu veřejné správy věcí,

E. Pachmannová — Florence ve hře R. Thomase Past (uvedl soubor D. S. Žižkov)



Na snímku Zdeňka Procházky jsou hlavní představitelky Kohoutovy Třetí sestry v provedení divadelního souboru Osvětové besedy Křenovice



o pomoci odborníků, o lidových školách umění — dotovaných kurzech, školeních, seminářích, soustředěních, o celostátním zájmu o výsledky Hronovů a dramatické části STM, o Šrámkově Sobotce, Wolkrově Protěhově a Šrámkově Písku či loutkářské Chrudimí! A nejsou spolu s divadly a filmem oddanými pomocníky i rozhlas a televize?

Je méně času nebo více sobectví? Či méně vloh, které se přece nutně musí prosazovat zájmem a sklonem — milovat divadlo a chtít je hrát!

Na ochotnickém jevišti, v zákulisí i v hledišti jsem byl svědkem leckterého projevu lajdáctví, neucty k autoru i ke kolektivu, k obecnstvu, nezřízené pýchy a ješitnosti — ale také a častěji veliké lásky k divadlu, svědomitosti a nezměrné obětavosti, krásného vztahu ke kolektivu i k divákům. Leckdy to nebylo velké umění — ale bylo to vše, co jednotlivci i celek mohl dát a dávat! Nebyl to leckdy prožitek v postavě, nýbrž autostylizace, prožitek vlastních osobních bolestí či radostí jaksi „vedle“ jevištní postavy! Bylo to však upřímné, pramenilo to z nadšení a lásky.

Tylovské liboherectví už proto nemůže vyhnout!

Pramení v nejtělejší věku dítěte ze hry: ty jsi „jako“, já jsem „jako“, tady je „jako“ — pokračuje v laškování „masek“ v předjárních rejch — přelévá se v ro-

zechvění diváka při setmění sálu před zvednutím opony — prolíná v plodné snění po silném uměleckém zážitku — rozplývá se v marných představách a zklamáních nadějích, není-li dost talentu či nebyl-li rozpoznán.

Porovnáme-li léta několika úvodních obrázků s dneškem, je jasné, co v jedné XII. sjezdu KSČ bylo shrnuto v lapidární větu: „Všeobecný rozmach kulturnosti vytváří příznivé podmínky pro stále širší účast lidí na umělecké tvořivosti, pro šíření umění.“ Využíváme jich a rozvíjíme je, jsme na svém jevišti a ve svém zájmovém kroužku skutečnými aktivisty této širší fronty — nebo jen zkoušíme a vystupujeme a usilujeme o Hronov? Rozvíjíme svou kulturní činnost „v souladu se zájmy socialistické společnosti a potřebami komunisticke výchovy?“

V čem hledat „jedno potřebné“ ochotnického divadelnictví?

Domnívám se, že v širší, komplexnější činnosti souborů a kroužků lidové divadelní tvořivosti, v hledání a objevování kolektivnějších postupů a metod, v zajištění plynulé a souvislé péče o rozvíjení dětské tvořivosti, tvořivosti mládeže a dospělých (hlavně zaplnit mezeru od patnácti do osmnácti let), zřizování literárně dramatické větve lidových škol umění s nejširším esteticky výchovným zaměřením, hlavně na I. stupni, v I. a II. ročníku.

Obětuje-li učitel nebo pionýrský vedoucí desítky hodin, aby s několika vybranými dětmi připravil tzv. „celovečerní“ odpolední představení, udělá mnohem méně výchovné práce, než kdyby se zabýval širším kolektivem všech žáků a pionýrů, kteří projevíli zájem o účast v dramatickém kroužku. Čistí hry a hovořit o nich, společně navštívit divadelní představení a pobesedovat s hercem nebo režisérem, pohovořit si o významném filmu, rozhlasové nebo televizní inscenaci, sestavit a nacvičit pásmo či scénku pro školní nebo místní rozhlas, připravit třeba jen krátkou scénickou agitku v několika alternacích — to je přece mnohem širší služba divadelní kultuře i výchově člena kroužku!

Tuto cestu jsme se pokusili naznačit v učebních plánech a podrobných osnovách nižšího stupně LŠU pro větev literárně dramatickou.

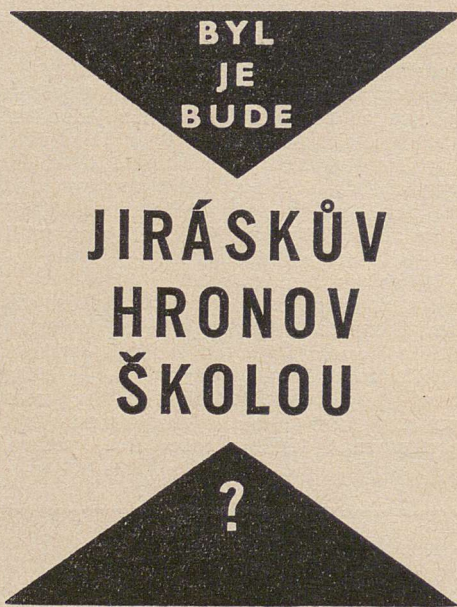
Není to schůdnější cesta i pro začínající nebo tč. rozpačité kroužky a soubory? Je o něco delší — máme-li na mysli přece jen nakonec celovečerní hru — jistě však bezpečnější, než nahonem a za každou cenu klížen „velké“ inscenace.

Že se dnes lidový divadelník neobejde bez důkladného odborného studia — to bychom v roce 100. výročí narození K. S. Stanislavského snad ani neměli připomínat!

MILOSLAV DISMAN,
nositel Řádu práce

Téměř třicet let žil Jiráskův Hronov v povědomí každého našeho ochotníka jako *vrcholné kolo soutěže* ochotnických souborů, jemuž předcházela řada kol vylučovacích a jež bylo pravidelně ukončováno závěrečným ceremoniálem — vyhlášením vítěze, druhého a třetího souboru. Když byl před několika lety tento soutěžní charakter Hronova zrušen, bylo to téměř všeobecně pocítováno jako zklamání, ba i v ÚPSd jsme si lámali hlavy, kde nadále hledat smysl Jiráskova Hronova, jak nadále udržet jeho přitažlivost pro nejširší ochotnickou veřejnost. Vysvětlovali jsme tu změnu závažnými důvody, jako že se soutěž přežila, že vyvolala k životu řadu nešvarů, jichž je třeba se zbavit, že neodpovídá současnému stavu ochotnického divadla. Už tenkrát však jsme tušili, že takto hledáme jen ctnostné argumenty pro *nouzové řešení*. Dneska jsem přesvědčen, že téměř všechny ty negativní atributy soutěže, které jsme odsuzovali a zatracovali a jimiž jsme zdůvodňovali nová opatření v organizaci přehlídek a Hronovů, že všechnu tu veteš jsme přijali jako *dědictví po nebožce soutěži* a pietně udržovali až do 26. srpna loňského roku včetně. Z vaničky jsme vylihi pouze dítě, špina nám v ní zůstala. *Zbavili jsme se toho kladného, co soutěž přinášela, ponechali jsme si to negativní.* Patřily k tomu: výběrové přehlídky krajové a mezikrajové, které víceméně soutěžemi zůstaly i se známými nešvary, s řevnivostí, intervencemi a uraženectvím nevybraných souborů, dále v Hronově samotném způsob hodnocení představení a metody plenárních diskusí i s podtexty některých invektiv vůči souborům (i vůči výběrovým porotám), a konečně závěrečný ceremoniál s udělováním pěti pohárů, které jsou už dávno v povědomí účastníků seřazeny od prvního k poslednímu (přičemž velká většina přítomných vždy s napětím přihlíží, kdo dostane ten první a kdo ten poslední).

A tak za čtyři poslední léta, zejména však díky oněm přeživajícím, ale pěstovaným okolnostem, *Hronov nesoutěžní v duších našich ochotníků nezdomácněl*. I když jsme okamžitě začali stavět do protikladu k dřívějšímu pojmu HRONOV — SOUTĚŽ nový pojem HRONOV — ŠKOLA. Alespoň takto byl nově koncipovaný Hronov pojmenován a propagován. Zdvohřejší oficiální návštěvníci dokonce mluvili o vysoké škole, vzácní a mimořádní hosté zapělí občas ódu na ochotnickou universitu. Avšak i dřívější soutěž mohla být školou stejně dobře (a také jí v mnohém směru byla) a nestalo se nic, co by o kýženě



proměně Hronova svědčilo. Vznikly sice *kroužky*, ale ty se z počátku lišily od pléna jen tím, že se v nich diskutovalo o představeních v menším okruhu lidí sice otevřeněji a upřímněji, ale často také na podstatně nižší úrovni. Z toho pak pramenila jejich počáteční obliba. Byly nejprve rozděleny podle krajů, o rok později už podle odbornosti, ale v podstatě se nic nezměnilo: diskutovalo se o všem bez ladu a skladu, každý den s jiným lektorem. V posledních dvou letech udělaly sice kroužky jistý pokrok, ale velmi závislý na osobních hodnotách lektorů. Ještě v loňské anketě Ochotnického divadla se vyskytují skeptické hlasy o specifčnosti a odbornosti kroužků.

Pohlédneme-li na poslední ročníky, musíme tedy poctivě přiznat, že *doposud se Hronov nestal školou, alespoň v tom smyslu, jak by to ochotnické hnutí v současné situaci potřebovalo*. Není totiž vůbec důležité, je-li školou učiněn na transparentech, v prospektech a manifestačních prohlášeních. Důležité je, *čemu se v té škole průměrní žáci naučí, oč moudřejší jsou při absoltoriu, než byli při zápisu*. A z tohoto hlediska jsou hronovské výchovné efekty více závislé na tom, co se děje na jevišti Jiráskova divadla, než na tom, čím jsou naplněny zbytky rušných dnů. Hronovská škola je více *školou* — *samoobsluhou*, v níž si za peníze osvětových zařízení každý sám vybírá zcela libovolně podle svých nároků, pokud ovšem má představu o tom, co z nabízeného bude doma potřebovat, pokud se mu vybírat vůbec chce a pokud má z čeho vybírat. Jestliže se Hronov už v této době školou stal, pak to byla spíše *universita diskutérů* v rozsahu od seriálních kritiků k demagogům a kibičům.

Aby se Hronov stal školou i v pozitivnějším smyslu, k tomu doposud chybí několik základních podmínek. Především *jasná a konkrétní představa o tom, co je možno a co je třeba v ní naučit*, a to nejen v průběhu jednoho ročníku, ale v celém cyklu ročníků. Hronovská škola potřebuje promyšlený systém, koordinací všech akcí, aby už konečně minul několikaletý *rozpor mezi úsilím o nový obsah Hronova a mezi starými formami*, do nichž tento nový obsah nelze nijak vtěsnat.

Zbývá však ještě otázka, zda Hronov musí být pojímán jako škola, zda tato koncepce je v souladu se současným stavem ochotnického divadla a s jeho aktuálními potřebami. Domnívám se, že stačí připomenout několik faktů, aby se i v tomto bodu vyjasnilo.



Věra Kopecká (Tamara) a Bedřich Králík (Rusakov) v komedii C. Solodara *V šeršikovém sadu*. Inscenace souboru Tyl v Brandyse—Boleslavi, foto Voděra

Za posledních osm let, tedy mezi 25. a 32. Jiráskovým Hronovem, došlo v důsledku všeobecně známých politických změn k hlubokým proměnám v našem umění. Jestliže před osmi lety byl oficiálně uznáván za jevištní styl popisný naturalismus jako plod omezeně vykládané tvůrčí metody Stanislavského, dnes je tento způsob práce považován za to nejhorší, co můžeme na jevišti vidět. Řada divadel se v důsledku toho logicky dostala do hlubokých krizí a ztratila rychle své ještě nedávno výsadní postavení. Připomeňme si, že v době hegemonie popisného naturalismu neexistovaly mezi oficiálně uznávanými profesionálními inscenacemi a předními ochotnickými představeními takové rozdíly, jaké vznikly v pozdějším prudkém vývoji, když Alfréd Radok, Otomar Krejča, Evžen Sokolovský a Jozef Budský nás učili vidět divadelní dílo jinými očima a když mistry českého dramatu se stali naráz mistři české poezie. V těchto letech jsme poznali, že velké umělecké dílo může vytvořit jen vzdělaná a politicky, umělecky i morálně velká osobnost, virtuózně ovládající řemeslné základy své profese.

V ochotnickém divadle na počátku tohoto období stojí asi vítkovická inscenace Stehlíkových Nositelů řádů, na konci tohoto období asi brněnské představení Klicperova Hadriána jako vrcholné kreace. Tato představení si dnes můžeme srovnávat už jen jako minulé zážitky, ale můžeme si také dokumentovat jejich veřejný ohlas. Jestliže poslední srpnové číslo Literárních novin z r. 1955 píše, že vítkovičtí Nositelé řádů jsou jedním z nejlepších představení této hry na našich divadlech vůbec (nejen oblastních!), píše o osm let později tentýž časopis (i když perem jiného recenzenta) o Hronovu, který přinesl hned několik přesvědčujících důkazů o nesmírném úsilí ochotnického divadla jít novou cestou k novému jevištnímu výrazu, tedy o tomto Hronovu píše Literární noviny jako o záležitosti působící objektivně trapně. Přitom srovnání obou těchto článků nemůže zmýlit náš pohled na vývoj ochotnického divadla, který od Nositelů řádů k Hadriánovi nešel zpět, ale kupředu. Ostatně důležitější než subjektivní názor Karla Michala jsou současné názory těch divadelníků, kteří v ochotnické práci vidí jiný smysl než producírování se. A těch je ze dne na den více.

Když jezdíme na představení jako porotci, stále častěji slyšíme: řekněte nám, jak máme pracovat. Ochotníci si uvědomují, že nestačí už jenom se svými životními zkušenostmi, s intuicí, se syrovým, nepěstovaným talentem, že dnes musí nutně znát

mnohem více teoreticky i prakticky, že musí mít široký kulturní politický rozhled, že musí ovládat základy umělecké techniky. Hluboká kvalitativní změna v naší národní divadelní kultuře zasáhla i divadlo amatérské, odkryla jeho nedostatky a vyslovila vysoce náročné požadavky na jeho výsledky, a tedy i na prostředky, jimiž je možno takových výsledků dosahovat.

V této situaci je potřeba uměleckého školení ochotnických divadelníků nejaktuálnější a nemůže k ní zůstat netečný ani Jiráskův Hronov. Tím se dostáváme k významu hronovských kroužků, k nadějím, jež jsou do nich vkládány. Náplň i organizace práce kroužků musí v budoucnu doznat kvalitativní změny — o tom svědčí i hlasy účastníků posledních Hronovů a příspěvky v nedávné anketě Ochotnického divadla.

V této anketě nebylo rozporů v názoru na existenci kroužků, jejich potřeba v současné situaci byla jednoznačně uznávána. Různily se však názory na jejich zaměření a obsah a na dělbu práce mezi kroužky a plenárními besedami. Základní dilema je v pojetí kroužků jako hodnotících diskusí o představení (třeba o jeho jednotlivých složkách podle odbornosti kroužků) a v pojetí kroužků jako odborných tříd školení, v němž se plánovaná výuka demonstruje na příkladech z hronovských inscenací. Zajímavé je rozdělení zastánců těchto dvou názorů. Kroužky jako diskusní tribuny navrhuje téměř výlučně profesionální pracovníci, kdežto ochotníci volají po systematickém školení, jsou ochotni zřít se plenárek a strávit denně v kroužcích několik hodin. Nejsem si jist, z čeho pramení názor profesionálů. Jsou buď skeptičtí k možnostem školení ochotníků vůbec (s tím se setkáváme i mimo Hronov), nebo jsou ze své vlastní praxe zvyklí považovat technickou připravenost k divadelní práci za apriorní a společně shromáždění pojmají jen jako příležitost k výměně názorů. Snad je tento názor podmíněn i profesionální specializací členů pracovního kolektivu, mezi nimiž převládají teoretičtí pracovníci, kritici, dramaturgové, kdežto režiséři a herci jsou v menšině.

Domnívám se, že se můžeme shodnout na jednom základním názoru: *ať bude podoba ochotnického divadla v budoucnu jakákoliv, nikdy neunikne základním estetickým kritériím*. Názor na život bude muset vyjadřovat vždy uměleckou formou. Ochotnický autor, dramaturg, režisér, výtvarník i herec bude muset ovládat technické základy své práce. Nebude možné, aby z ochotnického jeviště nezněla jevištní řeč, aby se ochotnický herec neuměl kultivovaně po jevišti pohybovat — i když bude nadále působit spontánností svého projevu. Žádný povitý ochotnický divadelník se nechce dožít toho, aby urážel vkus nejen svého stále náročnějšího diváka, ale ani sebenáročnějšího náhodného návštěvníka, kterého do krásného kraje vyše pražský list z těch svých redaktorů, na něž se nedostalo rekreačního poukazu ROH. K splnění takových požadavků se však můžeme dopracovat jen povitým, systematickým školením.

Ve zmíněné anketě Ochotnického divadla přinesl nejpracovanější návrh na podobu hronovských kroužků Josef Vavříčka (viz Ochotnické divadlo 1962, č. 11, str. 242-3). Obávám se však, že vidí současný stav lepší, než skutečně je. Proto přijímá jako základní materiál pro práci v kroužcích rozbor her hronovského repertoáru, které si posluchači předem sami připraví, aby si je pak ověřili ve vzájemné diskusi a v konfrontaci se zhlédnutým představením. Nejsem však podle zkušeností ze školení v krajích, práce v souborech, porotách a konečně i v hronovských kroužcích minulých let přesvědčen, že je většina účastníků hronovského školení schopna přivést si sebou osobité názory a inscenační představy o příslušných hrách. V tom, myslím, předbíhá Vavříčka vývoj o několik let, stejně jako ti pracovníci, kteří si představují kroužky jako diskusní tribuny. Úroveň hronovských diskusí je závislá na znalostech ochotnických divadelníků. Na tyto znalosti — vlastně neznalosti skomíraly plenární diskuse, zejména jejich tematické části, věnované odborným problémům divadelní práce. Proto také v diskusích převažovaly hlasy profesionálů. A konečně — nezastřejme si — proto i úroveň práce v kroužcích byla doposud velmi rozmanitá a zpravidla zde platilo, že čím větší byla odborná náročnost tématu, tím nižší úroveň příspěvků.

Věřím, že za několik let budeme umět v plénu i v kroužcích diskutovat věcně a odborně. Zatím se však na to musíme připravovat. *Nejdříve je třeba vědět, potom teprve bude možno mluvit*. A z toho musí vycházet organizace příštího Hronova a náplň jeho pracovní části.

MIROSLAV ETZLER

(Výňatek z úvodního slova do diskuse teoretické sekce ÚPSd o náplni a organizaci hronovských kroužků)

Herec bez diváka je jako letadlo na startovací ploše. Všechno je v pořádku, ale jede zatím jen jako automobil. A jen přijde do divadla divák — herec dostane křídla a v z n e s e s e.

ALEXEJ POPOV



Stálá ochotnická scéna v Novém Městě nad Váhem uvedla hru L. Filana Žolík. Na fotografii Jozefa Vavra v roli Heleny Kišňákové Anna Marková

NAPŘÍČ SLOVENSKEM ZA STÁLÝMI OCHOTNICKÝMI SCÉNAMI

Pěkně to foukalo ze strání Nízkých Tater — tam kdesi nad Jarabou. V takových chvílích si obyčejně cestující vyprávějí historky o velkých závějích a o tom, kde které auto uvázlo ve sněhu a jaké útrapy při tom zažili. My jsme se ale nechali rádi vytrhnout od výhledu na zasněžené stráně, na Dumbier a každou chvíli dlouhého cestování s pracovníky Osvětového ústavu v Bratislavě Olgou Lichardovou a Jozefem Šmatlíkem jsme věnovali úvahám o stálých ochotnických scénách. Na Slovensku totiž mají myšlenek o budování tohoto nového typu ochotnických souborů plnou hlavu. Ale nejen to. Oni už mají i pěknou řádku zkušeností.

Nejsou zřejmě zvyklí příliš dlouho du-

mat u zelených stolů. Zatímco my jsme si ujasňovali a jednali na všech možných i nemožných „půdách“ o perspektivách vývoje ochotnického divadla, na Slovensku se prostě pustili do díla. Uvážili specifickou situaci ochotnického divadelnictví a zpracovali návrh statutu stálých ochotnických scén. Jistě se v něm najde řada nedomyšleností a čertových kopýtek, ale lépe v praxi ověřit zkušenosti prvních průkopníků, než dumat a připomínkovat návrhy bez ověření podle představa pracovníků, pověřených péčí o něco nebo inspekcí něčeho, co sami dobře neznají.

Ať se to komu líbí nebo nelíbí, na Slovensku pracuje v této chvíli osm stálých

ochotnických scén a řada dalších se rodí.

První otázka, která nás zajímala a přehlušila náš zájem o zamlženou rovinu hned někde na cestě z Bratislavy do Nového Mesta nad Váhom, byla: „Co to vlastně jsou stálé ochotnické scény?“

Když jsme si pověděli nejnovější bratislavské anekdoty, když jsme si pověděli i o novinkách na bratrských pracovištích, Jozef Šmatlík začal vysvětlovat:

„Na popud odboru školství a kultury Slovenské národní rady vypracoval Osvětový ústav v roce 1960 návrh na budování stálých ochotnických scén. Úroveň ochotnického divadla na Slovensku nám dělala v posledních letech velké starosti. Jenom povídání o nutnosti zvýšit kvalitu nic nepomůže. Je potřeba udělat taková organizační opatření, která vytvoří vyspělým souborům lepší podmínky a zajistí odborné vedení. A tak ještě než návrh dostal potřebný počet razítek (nevím, jestli už jich je dost v této chvíli, abych nemusel psát stále ještě o návrhu), v řadě slovenských okresů se prostě do toho dali. Každý po svém, a tak se dnes pokusit o definici, co je stálá ochotnická scéna, by byla marná námaha. Společným základem je sdružení několika nejvyspělejších souborů v okrese, koordinace dramaturgických plánů, výměna představení, pravidelný divadelní život v sídle stálé ochotnické scény, odborné vedení a větší odpovědnost za výsledky práce, předkládané veřejnosti. Není jistě bez významu, že zrod stálých ochotnických scén našel na Slovensku pochopení i u orgánů národních výborů. Do rozpočtu se dostaly částky, zajišťující činnost těchto nových zařízení. Středoslovenský krajský národní výbor např. zajistil pro každý okres, kde vznikla stálá ochotnická scéna v roce 1962, 25 000 Kčs.“

První zastávka

Nové Mesto nad Váhom

Osvětový dům tu mají k pohledání a v něm divadelní sál a jeviště, které by jim mohlo jistě závidět nejedno profesionální divadlo. Zželelo by se člověku nechat takové zařízení zahálet. Ján Kedro tu je metodikem osvětového domu a zároveň vedoucím stálé ochotnické scény. Má hodně starostí. Bohužel, zatím více organizačních než tvůrčích. Stálá ochotnická scéna má tři soubory, dva v Novém Městě a třetí v Čachticích. Zajistit pro ně instruktory (nejvíce zde pomáhá režisér televize Strelka) a přitom vysvětlit souborům i místním funkcionářům, že nikam nepovede práce stálé ochotnické scény, když množství produkce premiér znemožní kvalitní přípravu — to je jistě úkol složitý. Budova stojí, stálá scéna je založena — v očích mnoha mudrců jsou tedy vytvořeny všechny podmínky pro rozvoj divadelní kultury. Ale stálá ochotnická scéna, to není jen budova a organizační opatření! To nejdůležitější je vytvořit ze tří členských souborů tři tvůrčí kolektivy. A to je někdy těžší než vystavět překrásnou budovu nebo zajistit rozpočtové částky nebo obstarat profesionálního instruktora.

Zastávka druhá

Liptovský Mikuláš

Aby se tady nedařilo stálé ochotnické scéně, když ředitel osvětového domu Ján Lukášik se nám hned na začátku rozhovoru přiznal, že ochotnické divadlo je jeho „srdečná záležitost“. Právě proto, že tu nejde jen o plnění jakéhosi přiděleného úkolu, lze nasbírat v Liptovském Mikuláši hodně zkušeností. Proto také soudruha Lukášika postavili do čela komise slovenského poradního sboru, která řeší

problematiku stálých ochotnických scén. V Liptovském Mikuláši začínali od základů. Pozvali si pracovníci Slovenské národní rady Veru Smrekovon, která studovala v SSSR otázky zakládání lidových divadel — ujasnili si úkol a teprve pak se dali do díla. Z okresu vybrali šest souborů, které se staly základem stálé ochotnické scény. Ale na ostatní soubory nezapomněli. Souběžně s organizováním práce stálé ochotnické scény pořádají pro padesát režisérů z celého okresu důkladné školení.

O čem přední ochotnické soubory v minulosti jen snily, stalo se skutkem. Každé nastudované představení členského souboru má 10—15 repríz. Stálá ochotnická scéna má ještě řadu stálých zájezdových míst, kam vysílá představení svých souborů. Ale nesmějí to být jakákoli představení. Dva týdny před premiérou navštíví čtyřčlenná komise zkoušku, posoudí úroveň práce, pomůže nebo zajistí pomoc, a teprve po premiéře v sídle stálé ochotnické scény, která je jakýmsi předávacím představením souboru, bývá rozhodnuto o dalším využití představení. Loni např. pro nízkou úroveň nebylo přijato představení Daleké ozveny souboru z Dovalova.

Každý členský soubor se musí podrobit tomuto opatření, zajišťujícímu kvalitu veřejného působení. Ale jsou tu i další povinnosti. Musí se podrobit i ujednání o dramaturgickém plánu. Dramaturgická rada stálé ochotnické scény sleduje, aby repertoár vcelku byl pestrý, aby soubory nevolily hry nad své síly, aby se stálá ochotnická scéna vyslovovala svým repertoárem k aktuálním otázkám apod. Povinností členského souboru je také odehrát komisi přijaté představení ve všech členských místech a stálých zájezdových místech. V Liptovském Mikuláši současně řeší i otázku nákladů na stálé ochotnické scény. Vedle příspěvku KNV je financování společných nákladů (plakáty, pozvánky, programy, líčení, školení) hrazeno z částek, které členské soubory odvádějí na společné konto. Dohodly se, že budou odevzdávat 10% z příjmu za vstupné. Vrtalo nám hlavou, co tomu všemu říkají členské soubory. Nechtě podá svědectví

Snímek H. Herdy z pásma revoluční poezie Házejte růže, které uvedlo Divadelko poezie MDKO v Bratislavě



zastávka třetí — Ploštín.

Vesnice s 500 obyvateli, ve které pracuje jeden ze souborů stálé ochotnické scény Liptovský Mikuláš. Nepovím vám nic o půvabech slovenské vesničky. Přijeli jsme tam za tmy a poznali jsme jen pěkně upravený sál, jeviště, šatny a řádku vesnických ochotníků. Zkoušeli Platona Krečeta a měli plnou hlavu se záskokem v jedné z předních rolí. Zajímavější než zkouška byl rozhovor v klubovně. Překvapilo nás, jak se tady v praxi souboru řeší perspektivy ochotnického divadla. Uvažovali velmi logicky: Hrátky jako před lety už dneska nemůžeme. Konec je dobám, kdy jsme vyrukovali s představením po měsíčním zkoušení. Ale konec konců máme dnes i méně času. Navečer většinou přijedeme autobusem z práce z Mikuláše — člověk si chce něco přečíst, lákají pořady televize a za odbyté ochotnické představení bychom se styděli. Zvlášť když s ním jezdíme po celém okrese. Musí se na to prostě dneska jinak než před lety. Ale máme strach, aby nám množství zájezdů nezabralo všechny neděle. Musí nám zbýt čas i na fotbal i na hraní divadla i na návštěvy divadla i na biograf a na televizi.

Zastávka čtvrtá Zlaté Moravce

Historie stálé ochotnické scény tu není dlouhá. Loni na podzim rada ONV ustavila scénu a do čela jí postavila profesionálního pracovníka, absolventa dramaturgického oddělení Vysoké školy múzických umění v Bratislavě Julia Červeňa. Je to člověk s rozhledem a fantazií. Není to služebníček plnicí příkazy. Má své představy o funkci stálé ochotnické scény, má organizační schopnosti, a tak když vám začne vyprávět v rozkopaném sále, jaké tady bude za rok zařízení, přimhouří se s ním oči a vybavuje se vám podoba budoucího divadla. A než bude toto divadlo vybudováno, snad se podaří i realizovat nejen za úmyslů, který ve Zlatých Moravcích zapsali do dvaadvaceti-stránkového statutu stálé ochotnické scény Janko Kráľa a stejné obsáhlého organizačního řádu. Jen podle těchto dokumentů by se dalo říci, že základy tu stavějí ažaž pevně. Ale nejsou vypočteny spíše pro stavbu honosného šlechtického rozsáhlého sídla než pro praktickou potřebu této chvíle a nejbližší budoucnosti? Omráčilo nás, když jsme se dozvěděli několik čísel: Finanční plán stálé ochotnické scény na 4. čtvrtletí 1962 = 82 000 Kčs, plán na rok 1963 = 250 tisíc Kčs, plánované náklady na jednu premiéru 10 000 Kčs, hmotný majetek stálé ochotnické scény v ceně 450 000 Kčs. Jinak okruh vytyčených úkolů se blíží liptovskomikulášské podobě stálé ochotnické scény. Jen finanční základ je nesrovnatelně jiný. Nad tím, při vši víře ve fantazii a schopnosti vedoucího scény, zůstane stát nepřipravený pozorovatel ohromen.

A po chvíli začne rozvažovat. Začne si klást otázky, na které bez důkladné znalosti podmínek okresu, situace v souborech, bez znalosti metod práce vedoucích pracovníků scény musí zůstat čtenáři dlužen odpověď. Bude kulturně politický dopad úměrný vynaloženým částkám? Nesplatí vedení brzy daň za gigantismus? Když se pozorovatel dozví, že studují např. Sartrova hru Věžňové z Altony, položí si otázku o míře sebekritičnosti. Když se dozví, že zanedlouho bude stálá ochotnická scéně přiděleno auto, jen taktak, že nepožádá společestující o ověření, nezajel-li ve snu do tajemné země Všehodost.



Olga Vozáfová (Soňa) a Pavol Kozák (Gustav) ve Filanově komedii Žolík, kterou uvedla Stálá ochotnická scéna v Novém Městě n. V. Foto M. Šmátrala

Před poslední zastávkou

Nasedali jsme do auta k poslední fázi cesty — směr Bratislava. Dojmů litalo hlavou habaděj. Ale urovnat je, opovázit se udělat návrh na závěry, jak je obvyklé požadováno — to nebudu. Rodí se na Slovensku zřejmě něco převratného. Vytvářejí se podmínky pro vážnější práci souborů, o stálých ochotnických scénách tu hovoří kdekterý funkcionář, ochotníci myšlenku přijímají, je tu blízko i k vytváření lepších hospodářských podmínek pro práci souborů. Ano, dalo by se tak dělat kvalitnější ochotnické divadlo. Nečekejme ale hned tak sladké ovoce. K tomu, aby štěp mohl rodit, musí hodně dlouho růst a ovoce na něm pořádně dozrát.

Štěpy jsou zasazeny. Jde jen o to, máme-li rozumné sadaře.

Zastávka poslední Praha

Položme si otázky: Je vhodný slovenský typ stálých ochotnických scén i pro české kraje, kde je situace ochotnického divadelnictví přec jen odlišná? Je vhodný název těchto scén? Vždyť je to spíše sdružení nebo skupina ochotnických souborů než stálá ochotnická scéna. Lze vůbec realizovat slovenskou cestu v českých krajích? Byly by finanční částky na takto široce založenou koordinaci? Příklad Mariánských Lázní ukazuje, že společnou práci několika souborů lze realizovat i podstatně skromnější cestou. Znojemští by snad zase dokazovali, že je možná i cesta práce s jedním souborem, v jehož čele stojí profesionální umělec, Broumovští by přišli se svými zkušenostmi, jak neúnosné je pro ochotníky vydat se cestou produkce neuvážené řady premiér, byť by v čele souboru stál uvolněný pracovník. Ozvali by se Bruntálští a Sokolovští...

Každý z těchto pokusů je jedním z pramenů k nové kapitole dějin ochotnického divadla. Ještě štěstí, že ji nemusím napsat dnes. Ještě štěstí, že vás nemusím instruovat, jak založit stálou ochotnickou scénu a kde získat desetitisícovou subvenci.

JIRÍ VALENTA

LIDOVÁ UMĚLECKÁ TVOŘIVOST A PROFESIONÁLNÍ UMĚNÍ

Z MATERIÁLŮ URČENÝCH K DISKUSI TEORETICKÉ SEKCE ÚPSD

Dokončení

Pokud jde o společenskou funkci umění, i zde je významný proces tvorby. Vyplyvá to jednak z problematiky poznání jako z jevu společenského, ale především z funkce estetické, protože ta sama má výrazně společenský charakter. Cituji opět z učebnice, str. 187: Cílem estetického vnímání a hodnocení reálné skutečnosti není speciální, ale obecné. Každý člen společnosti jako odborník v některé oblasti je zároveň především společenským člověkem a musí si přímo určit svůj vztah k celému okruhu okolních faktů a jevů. Předmětem estetického soudu je všechno to, co člověka zajímá v životě, to je pramen jeho šíře a základ jeho společenského obsahu. Celý souhrn estetických vjemů, prožitků a požitků, který umožňuje zhodnotit životní jevy v úhrnu jejich kladného či záporného významu pro společnost a pro jednotlivce, má neobyčejně velkou cenu. Estetické vědomí má proto výrazně společenský charakter. Není náhoda, že to, co zajímá člověka prakticky, všechno to, s čím se setkává přímo či nepřímo ve společenské činnosti, může být předmětem lidského estetického vnímání. Z toho plyne již dříve vyslovený závěr, že estetický vztah člověka ke skutečnosti je vztah společenský. Estetické soudy a hodnocení vlastností konkrétních jevů jsou dostupné jen vědomí společenského člověka.

Vidíme tedy, že pro všechny tři složky, které charakterizují umění jako specifický odraz skutečnosti, je významný proces tvorby. *Specifikum lidové umělecké tvořivosti je pak v tom, že je významná pro samotného tvůrce, pro jeho poznání skutečnosti, pro jeho vytvoření estetického vztahu ke skutečnosti, že má i význam společenský, který je dán jak vlastním procesem poznání a vytvářením estetických vztahů ke skutečnosti, tak i tím, že lidovou uměleckou tvořivostí se zabývá velké množství lidí.* Naproti tomu profesionální umělecká tvořivost je zaměřena na výsledek objektivizovaný ve vzniku uměleckého díla a tím i na okruh konzumce, v němž se uskutečňuje jak proces poznání, tak proces vzniku estetických vztahů ke skutečnosti, a tím je i dán společenský význam jak profesionální umělecké tvořivosti, tak profesionálního umění. Stručně řečeno: společenský význam profesionální umělecké tvořivosti je dán konzumací uměleckého díla; společenský význam lidové umělecké tvořivosti je dán i vlastním poznáním tvůrce.

IV. Situace lidové umělecké tvořivosti a lidového umění v třídní společnosti

Historická verifikace tvrzených tezí dokazuje při pohledu na dějiny divadla, že skutečně hybným motorem lidového divadla byla byt neuvědomělá snaha tvůrců o poznání světa a vztahu k němu, touha po estetickém osvojení světa, nutnost obojím pochopit a vyjádřit své společenské postavení.

Vazba těchto aspektů musí být chápána dialekticky (umělecká tvorba je vyvolána snahou o poznání, ale právě sama tvorba je pro toto poznání významná, stejně tak pro vytvoření estetických vztahů a pro společenské uvědomění). Lidová umělecká tvořivost vede ke vzniku lidového umění, které pravdivě odráží svět a vztah tvůrců k tomuto světu, umění, které má velkou estetickou a společenskou hodnotu. Proto také tato díla silně ovlivňují profesionální uměleckou tvořivost a profesionální umění. Lidová umělecká tvořivost a lidové umění je ovšem ovlivňováno ve svém vývoji kladně i záporně profesionálním uměním. V období kapitalismu vládnoucí třída všemi prostředky dusí lidovou uměleckou tvořivost a lidové umění a zavádí je na pozici maloměstské zábavy. Kapitalistický řád dusil ostatně již svou podstatou tvůrčí síly pracujících na venkově i ve městě. Současně za kapitalismu vzniká nová proletářská umělecká tvořivost, nové proletářské umění, které čerpá jednak z pokrokových tradic lidového umění, jednak z pokrokového profesionálního umění minulosti i současnosti.

Tyto závěry vedou ovšem k dalšímu poznatku, že totiž společenský význam lidové umělecké tvořivosti v *třídní společnosti* nemá toliko ona část jejího výsledku, kterou označujeme jako poznání vlastního tvůrce (stopy ve vědomí tvůrce), ale že je tu významný výsledek v podobě lidového umění, které se zrodilo přímo v procesu životních zápasů příslušné progresivní třídy, které zákonitě směřuje k pravidlému uměleckému odrazu skutečnosti, které je realistické, s rysy hlubokého humanismu, které často je dílem kolektivu (řady tvůrců), které vzniká z potřeby konkrétně společensky působit, které tedy na výstoup splňuje poznávací, estetickou a společenskou funkci. To je také tradice, z níž roste pokrokové umění proletářské jako výsledek umělecké tvořivosti proletářů.

V. Situace v lidové umělecké tvořivosti a lidovém umění po socialistické revoluci

Je-li lidová umělecká tvořivost a lidové umění úzce svázáno s třídní podstatou, nebude postupující likvidace tříd také likvidací lidové umělecké tvořivosti a lidového umění? Jestliže profesionální umění plně vyjadřuje zájem celé společnosti na poznání, na vytvoření estetických vztahů k světu a má značný společenský význam, proč by tu měla ještě být lidová umělecká tvořivost a případné lidové umění? To jsou asi otázky, které se objevují v těchto souvislostech. A nelze jim upřít oprávnění, zejména pokud se dotýkají lidového umění. Vždyť jsme ukázali, že lidové umění je pravdivým uměleckým odrazem skutečnosti se všemi funkcemi, jež má umění mít,

a tak tedy lidové umění má právě všechny vlastnosti, které žádáme od socialistického umění profesionálního, a co víc, nejen to, že to žádáme, ale jsou splněny všechny podmínky pro to, aby tomu tak bylo. V tomto směru tedy, pokud jde o umění, nesporně *lidové umění splývá s uměním profesionálním*. Praxe to také dokazuje. Ti amatérští umělci, kteří tvoří umělecká díla, mohou být profesionálními umělci a společnost také umožňuje každému nadanému jedinci, aby získal všechno potřebné vzdělání a stal se profesionálním umělcem. Tyto závěry jsou také dokumentovány nebývalým rozvojem ve všech uměleckých oborech. Rozsáhlá divadelní síť umožňuje návštěvu profesionálního divadla téměř ve všech místech našeho státu, síť profesionálních těles hudebních a pěveckých umožňuje konzumovat jejich umění, síť televize a rozhlasu i kin pokrývá celé území naší republiky. Tiskne se nebývalé množství beletrie a poezie v nákladech, o nichž se buržoazii ani nesnilo. Máme putovní výstavy. Organizujeme svozy obecnstva atd. To všechno jen dokumentuje závěr, že profesionální umění, které je v souladu se všemi zájmy lidu, stačí téměř pokrýt potřebu konzumce uměleckých děl, a tedy že lidové umění pozbývá opodstatněnost.

Je tu možná námitka: a co ty tisíce občanů, které se zabývají ochotnickým divadlem, co ty tisíce obrazů malířů-amatérů, co ty stovky pěveckých a tanečních souborů, co množství loutkových představení, co desetitisíce fotografií, filmových amatérů, co přehlídky, soutěže atd.? Odpovídáme: ano, to je lidová umělecká tvořivost. Kolik však představení, vystoupení, obrazů, fotografií a filmů je skutečným uměleckým dílem s oněmi vysokými nároky, jež se na ně kládou? Jsou tu nepochybně výjimky z hlediska množství těch, jež se uměleckou tvořivostí zabývají. *Výsledek lidové umělecké tvořivosti ve smyslu uměleckého díla je zjev výjimečný a ojedinělý, který z hlediska společenského není zdaleka tak významný.* To je podstatný rozdíl proti dřívější době, kdy vznik lidového uměleckého díla, byť rovněž výjimečný, měl značný společenský význam a ovlivňoval pokrokové profesionální umění. To plynulo z jiného třídního postavení lidového tvůrce a tvůrce profesionálního. Dnes je nutno vidět společenský význam lidové umělecké tvořivosti jinde, a to ve výsledku, který je dán vlastním poznáním tvůrce, který je dán trvalými stopami v jeho vědomí.

A zde vidíme, jak nám roste před očima *nový význam lidové umělecké tvořivosti*, který je dán výsledkem tvorby jako trvalých stop ve vědomí lidového tvůrce. Nejde a nemůže jít v dnešní lidové umělecké tvořivosti jen o vznik uměleckých děl. Je pro to mnoho důvodů. Jednak je nepochybnou skutečností, že profesionální umění dostatečně zásobí konsumenta uměleckými díly nepochybně vyšší kvality, než mohou být díla lidového umění. Tato profesionální umělecká díla vycházejí z téže pozice, na níž stojí konsument. To je nový stav, který ve svém celku nikdy předtím nebyl. Dále umělecká tvorba je velmi složitá, a protože i za socialismu existuje dělba práce, potřebuje umělecký tvůrce rozsáhlou odbornou přípravu, kterou amatér nemá. Mistrovství získává amatér značně pomaleji, nejčastěji přímo v praxi umělecké tvorby, sebevzděláním a pod.

Ukázali jsme si, jaký význam má tato umělecká tvorba pro samotného tvůrce. Stopy, které při umělecké tvorbě vznikají ve vědomí tvůrce, mají charakter lidského poznání. Tvorba se výrazně podílí na vzniku estetického vztahu ke světu a obojí má společenský charakter. Ukazuje se tak *obrovský výchovný význam lidové umělecké tvořivosti pro ty, kteří se jí zabývají*. To je onen význam lidové umělecké tvořivosti v naší současnosti, logicky plynoucí z celého charakteru lidové umělecké tvořivosti a ze společenského zřízení, v němž k ní dochází. Jsou tu však významy i další. Lidová umělecká tvořivost je důležitá i v okruhu konzumce profesionálních uměleckých děl. Není třeba dlouze dokazovat, že zcela jinak, daleko hloubavěji a intenzivněji konzumuje díla ten, kdo se sám o uměleckou tvorbu pokouší. Zde plně platí Šaldův výrok o rozdílu mezi okem poučeným a okem nepoučeným. A tím opět roste výchovný význam lidové umělecké tvořivosti. Další význam lidové umělecké tvořivosti plyne ze samé podstaty nového společenského zřízení. Jde totiž o to, že člověk ve výrobním procesu nevykonává vždy [ba dokonce je to pohříchu dosud nepatrná výjimka] práci tvůrčí, ale *velmi často nutná úzká specializace vede k práci mechanické*, stále se opakující apod. To se pochopitelně nepříznivě na člověku odráží. A právě lidová umělecká tvořivost mu v umělecky tvůrčí práci dodává *lidský důstojný aktivní oddech*, a na tom má naše společenské zřízení zájem.

Konečně tam, kde shodou okolností vzniká jako výsledek lidové umělecké tvořivosti i umělecké dílo, působí pak na konsumenty jako profesionální umění a netřeba to dále rozvádět.

Zbývá ještě alespoň stručně se zmínit o dalším významu lidové umělecké tvořivosti, který je dán i tam, kde dochází *ke konzumci třeba neuměleckého díla*. Jde o případ velmi častý ve všech oborech lidové umělecké tvořivosti (běžné inscenace divadelních ochotníků, výstavy malířů-amatérů, fotografií-amatérů, vystoupení tanečnicků-amatérů atd.). I tu, splňuje-li vzniklé dílo *alespoň některou funkci*, může působit za určitých okolností kladně, například společensky. Příkladem může být inscenace průměrného ochotnického souboru v místě působnosti, pokud reaguje na některé aktuální problémy. Ochotníci inscenují třeba Drdovy Dalská báty, inscenace není zdaleka uměleckým dílem, působí však společensky kladně a často víc, než pouhá přednáška o ateismu, která také není uměleckým dílem. Z hlediska konzumu má i takové, byť neumělecké, dílo jistý omezený

význam. Pravda ovšem je, že právě takováto díla budou stále více pozbývat oprávnění k existenci, jak poroste náročnost konsumenta.

VI. Závěr

Shrnující teze:

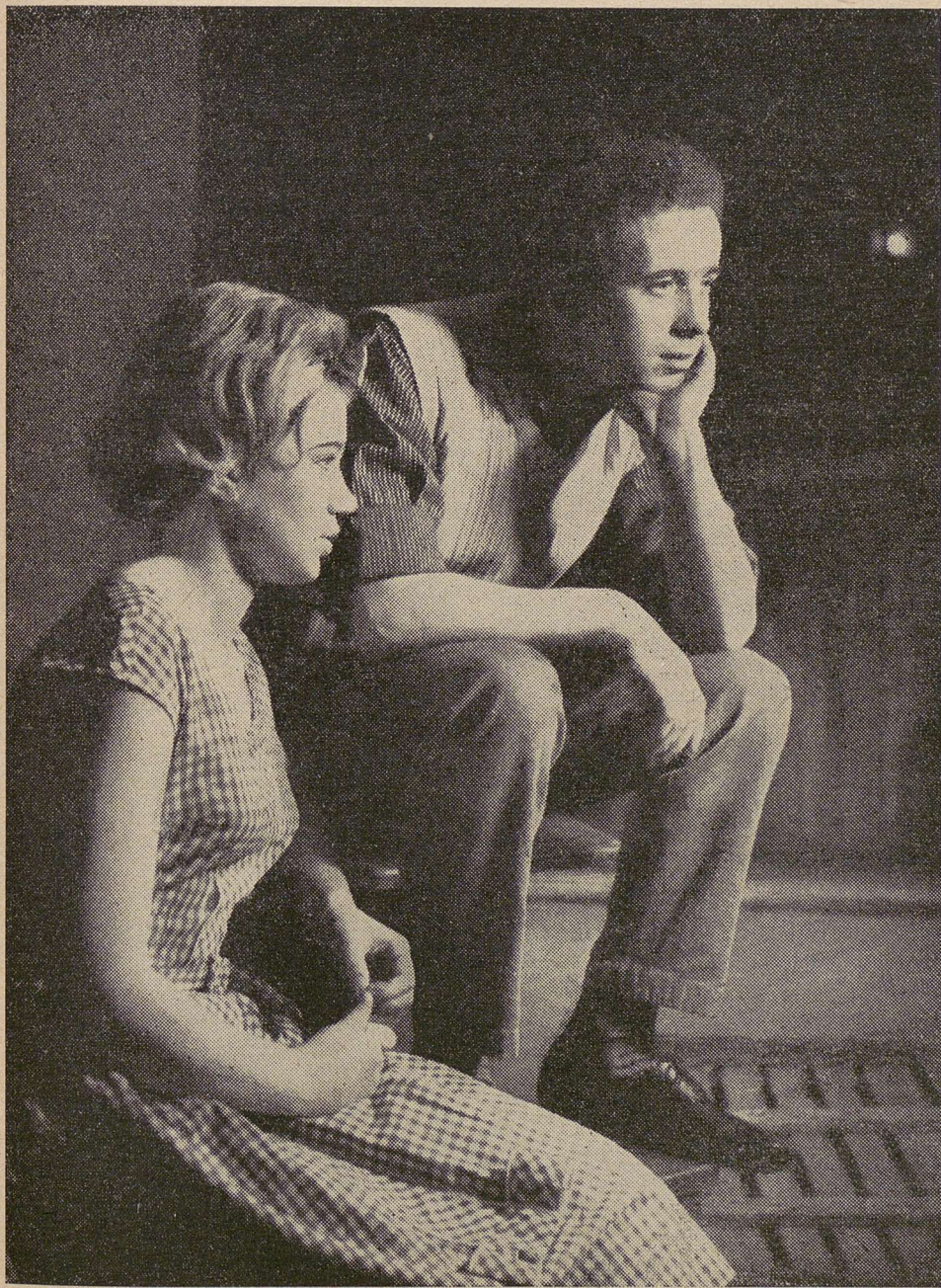
1. Specifikum lidové umělecké tvořivosti je v procesu umělecké tvorby.
2. Proces umělecké tvorby je významný pro lidské poznání, jak pro vytvoření estetických vztahů ke společnosti, tak pro uvědomění si společenského postavení samotného tvůrce.
3. Výsledkem procesu umělecké tvorby mohou být také jen trvalé stopy ve vědomí samotného tvůrce.
4. Lidová umělecká tvořivost a lidové umění souvisí se vznikem dělby práce a v třídní společnosti má lidové umění značný význam.
5. Jiná situace vzniká po socialistické revoluci, kdy ustupuje význam lidového umění, které splývá s uměním profesionálním v tom smyslu, že obojí vyjadřuje zájmy celé společnosti. Roste ale význam lidové umělecké tvořivosti z hlediska:
 - a) výchovného,
 - b) konsumce umění,
 - c) aktivního odpočinku pracujících,
 - d) vzniku ojedinělých uměleckých děl.Mimoto lidová umělecká tvořivost a význam lidového umění může vzrůst kdykoliv, kdy socialistické profesionální umění přestává plnit své společenské poslání.

6. Existuje konečně vztah mezi lidovou uměleckou tvořivostí mas a profesionální uměleckou tvořivostí uměleckých osobností.

Závěr, který z toho plyne, zdá se být logický. Lidová umělecká tvořivost má v naší společnosti zdůvodněnou existenci a má i značný společenský význam. Pomáhá vychovávat nového socialistického člověka, pomáhá mu poznávat svět, pomáhá mu vytvářet estetické vztahy ke skutečnosti, pomáhá mu všestranně duševně růst. Řízení a vedení lidové umělecké tvořivosti by se mělo důsledně zaměřit na tvorbu, v níž by měl být položen se shora uvedených důvodů důraz. Práce amatérů by měla být hodnocena nikoliv podle počtu odvedených inscenací, vystoupení či namalovaných obrazů, ale podle vážnosti a opravdovosti samotné tvorby. Měl by být odhalován a pranýřován diletantismus, pokud se objeví, a uveřejňovány ke konsumci by měly být jen nejlepší výsledky lidové umělecké tvořivosti. Bylo by nutno vést amatéry k poznávání zákonů umělecké tvorby, k poznávání zákonů umění, krásy, etiky atd., aby ti, kdož se zabývají lidovou uměleckou tvořivostí, byli poučeni milovníky umění, aby vytvoření uměleckého díla nebylo toliko jediným cílem, ale v daleko větší míře vyvrcholením vážné, upřímné a radost přinášející tvůrčí práce. K tomu by přistoupila spolupráce mistrů profesionálního umění tak, aby amatéři se mohli učit a získávat technickou dokonalost, nezbytně potřebnou pro uměleckou tvorbu. Bylo by nutno vést amatéry ke kritičnosti, s níž posuzují výsledky své tvorby. Znamená to tedy důkladně revidovat smysl a poslání lidové umělecké tvořivosti, znamená to vzít na vědomí rostoucí náročnost konsumenta, kterému je přístupno nejlepší umění všech dob.

Dr. ZDENĚK KOKTA

OLOMOUCKÉ STUDIO V DRUHÉM ROCE



Studio LUT při Divadle Oldřicha Stibora a Okresním domě osvěty v Olomouci vzbudilo v loňské sezóně pozornost uvedením Lichého veselohry pro mládež FRIPIRI. Již loňského roku byl probírován v osnovách i ve vedení práce praktický přístup k výuce. V tomto smyslu se pokračovalo i v druhém roce studia. Dvacet převážně mladých lidí se sjíždělo každou sobotu do Olomouce z různých míst Severomoravského kraje, aby rozvíjeli své předpoklady porozumět divadelní práci, jejímu procesu a jejím nesnázím. Osnovy byly rozděleny do dvou etap: v první převažovala příprava konkrétního textu k představení a jeho jevištního ztvárnění, v druhé etapě teoretická část — stručné dějiny divadla, základy estetiky a teoretickopraktická hlasová a pohybová výchova. I když se někde obě části prolínaly, spojovala obě etapy snaha po větší samostatnosti v tvůrčí práci členů studia.

Východním studijním textem se stala Chmelikova komedie z pionýrského prostředí KAMARÁD KOLKA. Členy studia zaujala na hře její aktuální myšlenka, boj proti formálnosti ve výchově mladých lidí. I když si byli vědomi nedostatků textu, pustili se se zájmem do práce. Nejříve si text upravili: zkracovali, přepříslovali jednotlivé výrazy a hlavně si děj hry přenesli do našeho prostředí. Rozbor textu si znova osvojovali obecné základy dramaturgickorežijního přístupu ke hře. Znova se ukázalo, že pro amatérské kolektivy je přímo určující umět správně přečíst a vyložit dramatický text, jeho žánr, vývoj konfliktu a postav. Od stolu se přešlo do zkušebny, kde strávili posluchači nejvíce času. Aranžmá probíhalo již s přihlédnutím k budoucímu tvaru postav a jejich střetnutí v konfliktu hry.

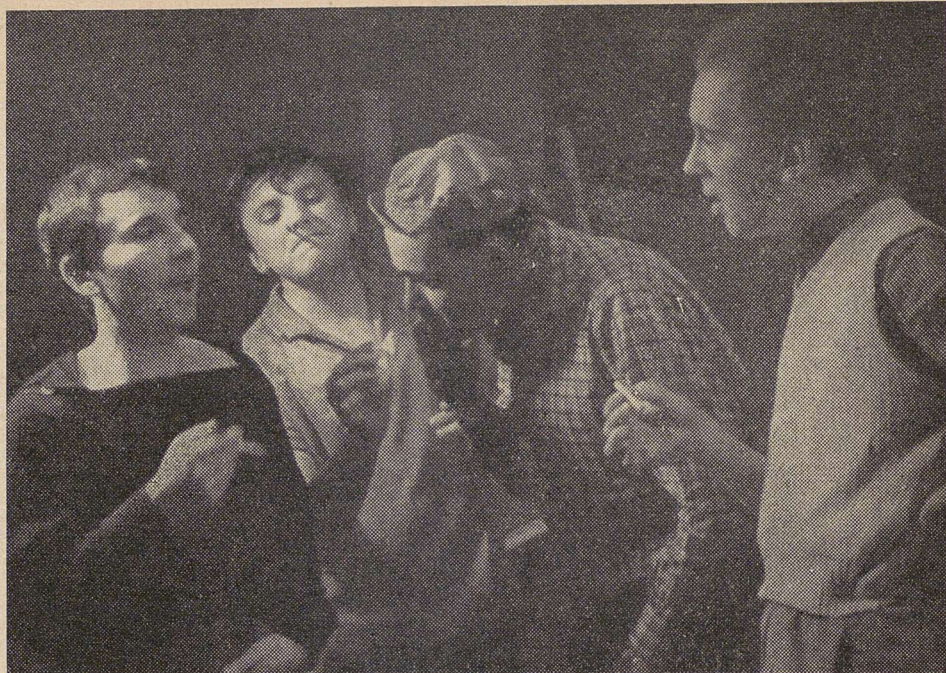
Práce na hře v prostoru se jen pomalu sunula kupředu. Nevystačilo se již se spontánností mládí, bylo třeba formovat určité neopakovatelné charakteristické rysy postav, a to s přihlédnutím k satirizujícím tendencím komedie. Předloha se ukazovala daleko těžší, než se původně zdálo. Měnilo se aranžmá, znova a znova se hledala opora v textu hry. Z pedagogického hlediska byla tedy volena Chmelikova komedie správně. Posluchači se setkali s poněkud hlubší psychologii postav, takže postup od jednoduššího (jak tomu bylo loňského roku) k složitějšímu byl organický.

Premiérou práce na inscenaci neskon-

Hru A. Chmelika Kamarád Kolka uvedlo Studio LUT při Divadle Oldřicha Stibora a Osvětovém domě v Olomouci. Na snímku Karla Konečného R. Vařeka (Kolka) a H. Černá (Máša)

čila, ale vlastně stále pokračuje. Ihned po premiéře se šlo studio k poradě, na které zcela otevřeně a bez taktizování hovořili vedoucí studia o dosavadních nedostatecích, které je třeba odstranit během dalších repríz. Zajímavé je, že si členové studia navykli přijímat jednotlivé výhrady s pochopením a s neobvyklou sebekritičností.

Před posluchači studia LUT jsou nyní závěrečné pohovory, v nichž především půjde o to, aby si každý jednotlivec uvědomil své další možné uplatnění v základním amatérském souboru. Studio nevychovalo k specializaci (k režii, k herectví, k dramaturgii atp.), ale snažilo se po dva roky seznamovat všechny posluchače s celou šíří problémů divadelní práce. Ve studiu vyrostli kromě nadaných amatérských herců i organizátoři divadelního představení, schopní rekvizitáři a v jednom případě i zvukař a osvětlovač. Systematickým vedením dalo studio, řízené většinou herci olomoucké činohry, posluchačům solidní základ pro jejich samostatnou tvořivost v mnohých městech i vesnicích našeho kraje. JFL



J. Cibulec (Šiml), O. Přikryl (Pimen), L. Malíšek (Čára) a R. Vařeka (Kolka) z inscenace Chmelíkovy hry Kamarád Kolka

PROBLEMATIKA divadelní poezie

Nadpis článku chce říci, že divadla poezie mají své problémy, a nechce říci, že by snad jejich existence měla být něčím problematickým, i když v zásadě nemám námitky proti výkladu tomu ani onomu. RADIM VAŠINKA

I.

V českých zemích se vždy čas od času mluví o tom, jak nám neustále vzrůstá zájem mladého člověka o poezii, jak nám přibývá těch divadel poezie a jak je to dobré a hezké. Jak je tomu v zemi slovenské — nevím. Asi obdobně. Tu a tam se tedy mluví dost. Ale při tom všem opomíjí se fakt, že tyto soubory nám pracují už téměř pět let a že celé hnutí divadel poezie (s uvozovkami i bez uvozovek) dostává se do stadia, kdy by se k němu měla zaměřit i odpovědná pozornost teoretická, tj. když je tedy velmi hezké, že toho máme víc a víc, mělo by se začít mluvit i o obecných principech tohoto žánru, o tom, v čem se navazuje na principy po-

dobných souborů předmnichovské republiky, v čem ne a proč a tak dál atd. Seriózní teoretický živel bývá zastoupen začasť pouze v porotách Wolkrova Prostějova — při veškeré úctě k jistě namáhavé práci porot krajských, městských a hlavně obvodních. Wolkrův Prostějov je pak jen několik dní v jednom roce, což není zrovna mnoho, pomíneme-li více či méně nedokonale využívané možnosti seminární. Prostějovské, samozřejmě.

A to, co se týká mluvení, týká se v míře snad ještě větší i jakéhokoli druhu psaní. V profesionálních časopisech je tento žánr zcela opomíjen, s výjimkou Divadelních novin (Vladimír Justl), kde jsou však většinou pouze zmínky o pozoruhodnějších jednotlivých představeních, a dále pak s výjimkou několika článků v Ochotnickém divadle, kde se objevily i některé pokusy zásadnějšího charakteru. Podíl ostatních našich kulturních časopisů spočívá v tom, že se neopomíne Wolkrův

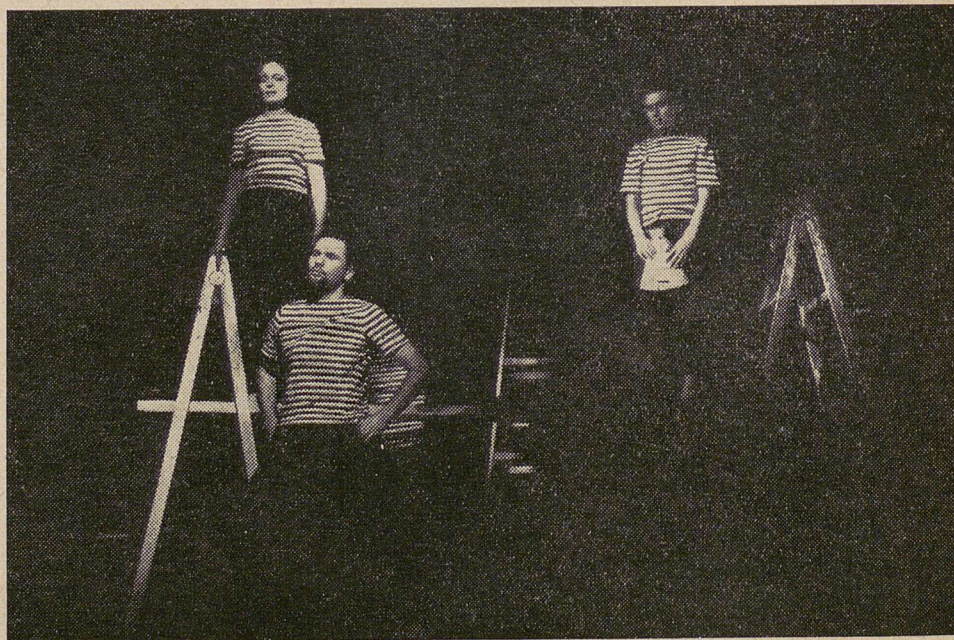
Prostějov a Tatranská Polianka, a to jako akce.

Pokusím se ve svém příspěvku o shrnutí problematiky tohoto oboru, tak jak jsem ji poznal v posledních letech. Upozorňuji předem, že v mnoha případech bude osobním vyznáním, bude stranit určitému pojetí, jde tedy o příspěvek diskutovatelný. Předesílám rovněž, že ve snaze, aby bylo jasno, o čem mi jde, budu spíše přestřelovat než nedostřelovat, poslušen tak rady mudrého Františka Halase.

A nyní — co je to vlastně „divadlo poezie“ a nač ty uvozovky? A kde se tedy vlastně vzalo?

Otázka vzniku je poněkud jednodušší než ta prvá: nemyslím, že by šlo o vědomé navazování na tradice — zásluhou kuitpoměrů v oblasti kulturní se podařilo, že i samotný E. F. Burian téměř zapřel svoji avantgardní minulost, jak by o ní mohli vědět školáci nejružnějších stupňů, kteří u nás před lety se zjevišťováním poezie

Členové brněnského souboru X 62 v pásmu Inzerát na skřivánka. Foto P. Bezrouk



začínali. A to už vůbec nemluvě o neznámosti pokusů Honzlových a jdeme-li ještě dál, Longenových. O tom se ani dnes mnoho vědět nedá — není takměř z čeho. Navazovat na nějaké tradice se tedy začalo u nás až o něco později, a to ještě spíše seznamovat se s nimi než navazovat. Divadla poezie vznikala jako odpověď na to, co se děje kolem nás, ať už šlo o verše, které, tak říkajíc, mluvily k otázkám dne, nebo vůbec nemluvily. A zatím co velká dramata kaširovala, byla komická nebo průměrná nebo čekala na svůj odstup, objevila se tu a tam i dobrá báseň. Ta se i snáze napíše. A když jich začalo být dost, vznikly první malé senzace — vzpomeňme jen např. počínů brněnského souboru X 61 a 62.

Kromě možnosti vyslovit se k dnešku přibyla i možnost vyslovit se po svém. Nově. Forma montáže, kterou byla tato pásma dělána, dávala i mnohé možnosti formální. Práce tím získala příchut experimentu. A ruku v ruce s divadly poezie vznikaly i jiné malé skupinky — vznikaly malé formy. Ale poezie byla první. Záměrně.

A jak je to tedy s tím divadlem poezie? A proč jednou uvozovky a jednou ne?

Ztížím si svoji úvahu, zda je divadlo poezie vůbec divadlem, tím, že předem vyloučím představení z poezie, dovedně

být zcela normální a snad i život cítíš opravdověji.

Inscenace poezie, které mám na mysli, jsou v podstatě něčím, čemu se v kamenné době historie tohoto oboru u nás říkalo pásmo, a co — doplněno nepoezií (písničkami, drobnými prózami — mikropovídkami, anekdotami, aforismy, případně i pantomimou apod.) více nebo méně poetickou, zkomponováno i s přihlédnutím k zákonitostem kontrastu, kontrastu, rytmičnosti a jiným představuje dnes útvar, kterému se nejvhodněji říká montáž a který má leccos společného s montáží filmovou. Po scénaristické stránce často více, než po vizuální — ve způsobu, kterým je v divákovi určitým seřazením básní nebo jednotlivých čísel vyvolán předem propovratelný nečekaný citový a rozumový účín. Ale o tom až později.

V jednom svém článku jsem kdysi napsal: „Jevištňní inscenování kteréhokoliv uměleckého žánru (lépe by bylo — kteréhokoliv druhu umění) neznámá přece, že musí jít o nějaké divadlo — koncert zůstane koncertem, čtení čtením, recitace recitací. A divadlo divadlem... I když jde o inscenaci pracující i s potřebnou jevištní technikou.“

A vedle toho bych si dovilil citovat Jana Grossmana z poznámek k inscenaci Vyšňnuté hrdličky v Divadle Na zábradlí:

„Především: nešlo výslovně o ‚divadlo poezie‘. Především ne takové, které kladlo rovnítko mezi poezií a melodramatickou rozechvělost, šerosvitný opar, emotivně zamlžené obrysy — ať už náladovými projekcemi, „lyrickým“ hudebním podkresem nebo „procítěným“ recitováním.

Inscenace nesouvisí ani s takovým pojetím divadla poezie, podle něhož má divadlo poezii pomáhat nebo ji rozvíjet.

Proč by to mělo divadlo dělat?

Domníváme se naopak, sobecky, že poezie má v tomto případě pomáhat divadlu a rozvíjet divadlo.“

Při rozdílných formulacích, daných do jisté míry i rozsáhlostí toho kterého pojednání, jakož i jeho účelem, jedno je zde společné: úpěnlivá obava, aby se na tento mladý útvar neaplikovaly všechny staré divadelní manýry, běžné ve velké míře u našeho divadla, manýry, uplatňované herci při „tvoření“ postavy, což v recitačním projevu se obzvláště krásně projevuje téměř bez výjimky u všech rozhlasových



Soubor Parabola uvedl na Stálé ochotnické scéně v Bratislavě pásmo poezie. Na snímku H. Herdy Hana Vojková

recitátorů, tedy něco, co ve své falešnosti se ještě větší měrou musí svěřit s prostotou, jasností a pregnantností moderní poezie. (Mluvim ve svém článku o moderní poezii, protože ta je divadlu poezie u nás nejvlastnější.) Poezie nesnese čarování. Divadlo mnohde a mnohdy ano. O ochotnickém nemluvě. Ale říkejme raději amatérském. V obou citátech je naopak vkládána naděje v čistotu poezie a posléze i v pomoc jevištně ztvárněné poezie při procesu utváření moderního hereckého stylu.

Výsledkem všeho toho uvažování je tedy, že divadlo poezie je divadlem svého druhu. Jeho zvláštnost je dána spíše sestavením předváděného programu. A je nelítostným zrcadlem všech hereckých manýr a obvyklých režijních kliše.

Představení divadla poezie nazvali v Divadle Na zábradlí grenóbl.

A to je asi ono.

(Pokračování)

Irena Kafková, členka Vysokoškolského souboru Farmaceutické fakulty v Bratislavě, recituje v pásmu poezie současných básníků



Ján Rybárik v pásmu Majakovského poezie, které uvedla Stálá ochotnická scéna z Bratislavy

zmontované (úmyslně píši ‚z‘) v podivnou hru z básní, s naivní dějovou osnovou, což všechno dohromady působí dojmem neodolatelně komickým, jsme-li natolik mravní a zasmějeme se. Jistě i těmto plodům bylo věnováno mnoho péče, často až dojemné, ale to mne nikdy nezajímalo. Nemá-li někdo cit pro to, co ještě lze dělat s poezií a co už ne, ať se na mne nezlobí. Soudím podle faktů. Nemá-li pak někdo invenci, nemá umění dělat. Profesionál ani amatér — to je jedno. Nehodlám podporovat spolky takových lidí jen proto, že to dělají po své práci. Jsou jiné věci, které je tím možno omluvit — ale zásadní nikdy. Jsi-li amatér, můžeš udělat totéž, co profesionál, co dobrý profesionál — i když ne třeba tak precizně a za delší dobu. A navíc — nezatěžkán Uměním jako osudovou klatbou. Můžeš

Šanson

Ochotnický tisk se od začátku tohoto roku rozrostl o druhý měsíčník — Repertoár malé scény. Společná redakce chápe Ochotnické divadlo a Repertoár jako jeden celek. Protože 3. číslo Repertoáru, které vyšlo koncem března, přináší celou řadu našich i světových šansonů, bude snad prospěšné promluvit si o šansonu také zde. Vždyť se o této formě tolik mluví, tolik šansonů se zpívá všude okolo nás — v rozhlase, v televizi, na scénkách malých hudebních divadel, ale také v estrádách. A přece není dnes ještě úplně jasné, co to vlastně šanson je. — Jak bezpečně poznáme jeho podstatné znaky, jak se budeme přehledně orientovat třeba v tak spleťtité oblasti, jakou je repertoár malých hudebních divadel, protože zdaleka ne vše, s čím se zde můžeme setkat, je možné považovat za šanson.

Dnešní soudobý šanson je třeba chápat jako výsledek dlouhodobého procesu — vždyť již písně středověkých trubadúrů a truvérů nesou označení chanson. Sledujeme-li vývoj ve Francii, jež je mateřskou zemí šansonu, pak nás jistě překvapí, kolik šansonů vzniklo na podkladě poezie nejvýznamnějších básníků — počínaje již François Villonem, přes Victora Huga i tzv. „prokleté básníky“ Rimbauda, Verlaine — až k výrazným postavám současnosti — třeba Paula Eluarda. Francouzský šanson dvacátých a třicátých let našeho století (jenž je v mnohém vzorem šansonu našemu) je ve znamení šťastného spojení této poezie s hudbou, která zní současně; lyrickým a zjemnělým půvabem na jedné straně i dramatickým a vzrušeným charakterem na straně druhé připomínají šansony svou bezprostřední souvislost a závislost na životě a se životem, který tak zvláštním způsobem zobrazují. Již v této vývojové etapě se ustálily některé charakteristické znaky, se kterými se setkáme také v současném šansonu: je to především poměrně *volná formální stavba* — s tím související volnost ve výběru hudebních vyjadřovacích prostředků — a konečně i vlastní *text* s dostatečně nosným nápadem, případně vtipnou pointou.

Dříve než si všimneme jednotlivých složek šansonu, podívejme se alespoň velmi stručně na vývoj šansonu u nás a připomeňme některé vlivy, které pomáhaly formovat jeho dnešní tvář.

Šanson rozhodně nepatří k literárně hudební formě, která by měla v našich zemích tradici. V našich podmínkách se objevují a také žijí mezi lidem hlavně kabaretní písně, kuplety a popěvky. Tomuto žánru je pak vlastní celkem jedinečný znak: bezprostřední reakce na politické i společenské události, jejich komentování, ale často také zesměšňování. Tendence písniček a popěvek pokrokových kabaretů první republiky (např. Červená sedma) se nám v šansonu promítne poměrně zásadně, avšak stejně jako silný impuls, daný písněmi Voskovce, Wericha a Jaroslava Ježka, zdomácní v šansonu daleko později. Je třeba si uvědomit, že český šanson se formuje teprve průběhem a vlastně až koncem třicátých let. S údobím prvních krůčků je spjata jméno E. F. Buriana a Vítězslava Nezvala; další vývoj se však přimyká spíše k vývoji naší taneční hudby. Pomalá taneční píseň volnější výstavby, jejíž textová složka je daleko

závažnější než běžná produkce tohoto typu, se postupně víc a více vzdaluje určitému formálnímu sevření, jež je vlastní jakékoli taneční skladbě. Ale abychom nezůstávali u pouhého výčtu dnes již vlastně historických údajů — jistě si mnozí vzpomenou na píseň Alfonse Jindry „Neodcházej, když víš, jak pláču“, která je typickým příkladem „šansonu“ tohoto vývojového období. Počátkem války se setkáváme s výraznějšími pokusy v oblasti šansonu: spolu s mladými skladateli — Jindrou, Nikodemem, Svojkem, Srnkou se zde podílí také několik textářů — především Dubský, Moravec, K. M. Walló aj. Tím jsme vlastně ukončili historickou kapitolu (poválečná léta nejsou totiž pro šanson právě příznivá) a můžeme se plně věnovat současnosti.

Snad se toho zdá trochu mnoho najednou — malá hudební divadla, vývoj šansonu, taneční hudba. Abychom se vyhnuli zmatení pojmů, zrekapitulujeme si o šansonu to nejpodstatnější:

1. po hudební stránce se zdá na první pohled příbuzný s taneční hudbou (využívá však jiných výrazových prostředků, jiného formálního řešení),

2. text se podstatně odlišuje od textu taneční písně: text šansonu má svůj vlastní, hlubší obsah, náplň, smysl a konečně také záměr.

Šanson je tedy především samostatnou kategorií, kterou charakterizuje závažnější obsah textové složky a jemu odpovídající volba hudebních prostředků; forma pak není závislá na neměnné stavbě a rytmickém schématu taneční hudby a přizpůsobuje se konečnému záměru skladatele a textáře. Neboli: volba hudebně výrazových i formálních prostředků je do značné míry předznamenána *funkcí*, která je šansonu svěřena. Přitom nesmíme zapomínat, že šanson je v podstatě komorní záležitost. Jeho úspěch i účinnost závisí nejen na bezprostředním kontaktu zpěváka s posluchačem (tedy na soustředěné atmosféře), ale také na způsobu, kterým sólista oživuje tu kterou skladbu — to znamená na správné interpretaci, jejíž poslání hraje právě v oblasti šansonu velmi důležitou roli. Komorní charakter šansonu naznačuje také sféru jeho působnosti: zdomácněl hlavně v malých hudebních divadlech, v úzkém okruhu posluchačů.

Již v úvodu jsme si řekli, že na malých scénkách neznajívali pouze šansony. Objevují se zde totiž písně, které přejímají textovou náročnost šansonu. Mnohdy využívají *důsledně* rytmů moderní taneční hudby — patří sem kupříkladu mnoho písní z repertoáru divadla Semafor, které jsou psány v rytmech blues, foxtrotu, slowrocku, rockn'rollu, twistu a jiných. Nemůžeme je však považovat za šansony v pravém slova smyslu právě pro tuto jejich vlastnost; přesto však často takové písně přejímají v scénické souvislosti plně funkci šansonu.

Hudební ztvárnění současného šansonu (jeho melodika, harmonie, rytmus a forma) je dnes již velmi mnohotvárné. Nebudeme se o něm šířit především proto, že by si tento problém vyžádal daleko obšírnější zpracování. Připomeňme pouze, že hudební složka šansonu je maximálně závislá na textové předloze; musí důsledně sledovat všechny změny a zvraty textu a konečně sledovat rychlé střídání nálad na poměrně malé ploše. Všechny hudebně vyjadřovací prostředky mají dosáhnout co nejpresvědčivějšího celku a dokreslit náladový okruh, daný textovou předlohou.

Se stejně velkou rozmanitostí se setkáme také tehdy, sledujeme-li široký tematický okruh, který soudobý šanson postihuje. Pro přehled bychom snad mohli stanovit dvě hlavní sféry, dvě hlavní skupiny šansonů, které dnes vznikají. Na jedné straně to

Šanson



Na snímcech V. Chocholy, J. Pražáka a M. Tůmy Karel Štědrý s Waldemarem Matuškou, francouzská zpěvačka Nicole Felixová a Zuzana Princová z Paravanu

Šanson



Šanson

Šanson



V programu *Dvě aktovky a diplomatka*, který uvedl Paravan v letošní sezóně, zpívají Z. Škvorecká, M. Pokšťelová a V. Nerušilová. Autorem snímku je Miroslav Tůma

bude šanson s vyhraněně *politickou tematikou*, jenž v mnoha případech těží z tradice pokrokových kabaretů, nezapomíná na ostří *politické satiry* tvorby Osvobozených (jak je tomu např. v politických šansonech autorské dvojice — skladatele Miroslava Raichla a textaře Jiřího R. Picka) a celkem obdobným způsobem zachycuje *politickou aktualitu*. Na druhé straně stojí početná skupina šansonů tematicky naprosto neomezená, neboť si všímá *nejrozmanitějších situací*, se kterými se setkává člověk ve svém životě. Pokud bychom chtěli blíže charakterizovat text šansonu, pak je nutné zdůraznit jeho *konkrétní děj*, vyjádřený nejčastěji *epickou formou*, sevřeným a zhuštěným tvarem. Text je tedy jakousi *zkratkou*, která vylučuje vše zbytečné a ponechává pouze *nejobecnější prvky vyprávění*. Text komentuje příběh, událost nebo vztah a zůstává *bezprostřední ve svém zajištění*; vybírá si *situace běžné* — ty *nejobyčejnější příběhy* všedního dne, ale také *situace neobvyklé, zvláštní*. Velmi často se neobejde bez *vtípu*, *pointy* nebo *jiného zvratu* uprostřed *epického vyprávění*. To všechno tlumočí interpret nejčastěji v *první osobě posluchačům*, čímž zdůrazňuje svůj *osobní zájem* na pro-

blému. A shrneme-li všechny tyto poznatky, pak dospějeme k závěru, že *vlastně text dělá šanson šansonem*. Jen pro zajímavost uvedme názor naší přední šansoniérky Ljuby Hermanové: „*Ať se na mě páni muzikanti nezlobí, ale já si můžu písničku zamilovat jenom přes text. Dalo by se říci, že mě zajímá víc to, co se dá písničkou říci, než to, co se jí dá zazpívat. Zkrátka — dívám se na písničku jako na herecký part. Jaký potom div, že mám ze všeho nejraději šansony? V dobrém šansonu je všechno: příběh, napětí, smích, pláč, poezie. Dobrý šanson se člověku ušima dostane pořádně hluboko. Šansony Edith Piafůvé, to jsou velká dramata v maličkém kostce do políčky, tím otřesnější, že jsou upletená z největších citových banalit. Obdivuji se jí. Ale kopírovat ji nechci.*“ (Z programu Divadla Na zábradlí — Nejlepší rocky paní Hermanové.)

Šanson — to je však nejen dobrý, úsporný text a jemu odpovídající *hudební ztvárnění*; šanson je třeba také *tlumočit* v té *nejpřesvědčivější formě* posluchačům. Herec, zpěvák nebo šansoniér musí pochopit *smysl a cíl šansonu dříve*, než předstoupí před obecenstvo. Musí pochopit, *co zpívá*, ale také *proč a komu* zpívá. Interpretace šansonu nevyžaduje často *mimořádné pěvecké kvality*. Mnohde se uplatní *daleko lépe* nezpěvák, který má *cit pro vyjádření určité nálady* a *pro vyjádření odpovídajícího výrazu*. Rovněž tak *míra hereckého projevu* by měla být v *souladu s požadavky jednotlivých skladeb*. Není však možné určit *přesný postup*, jak si počínat při interpretaci šansonu. Je jasné, že *velmi důležitou úlohu* zde hraje *koordinace zpěvu, hereckého projevu, mimiky, spolu s výrazovou i přednesovou složkou*; neméně *důležitá zůstává snaha o osobitý projev*.

A ještě k otázce *manýry* v interpretaci. Domnívám se, že *manýra* pramení z *neúplného, povrchního prožitku*, ale také z *základního nepochopení*; stejně tak však může být *důsledkem* toho, že interpret zpívá *skladbu třeba už po desáté* — *dostává se zde tedy ke slovu určitý návyk*, který působí *nepříznivě*. Tato skutečnost je ovšem v *zásadním rozporu s reprodukcí*, jež je v *podstatě tvůrčím činem*. Každá nová reprodukce by měla být *především novou a dokonalejší rekonstrukcí*.

Snad bychom měli o těchto problémech *víc přemýšlet*. Možná, že bychom pak *vedle Ljuby Hermanové, Hany Hegerové a Rudolfa Pellara* mohli *postavit ještě alespoň několik stejně dobrých interpretů současného šansonu*.

NINA DLOUHÁ

Šanson



Jiří Vašíček, Vlasta Průchová a Karel Gott. Snímky Jiřího Pražáka

Šanson

Myslí-li si někdo, že choreograf v divadle pro děti a mládež je zbytečný, krutě se mylí. Krutě se mylí také ten, kdo si myslí, že choreograf v divadle pro děti a mládež je nutný. V profesionálním divadle všechno záleží na řediteli, potažmo dramaturgovi a dramaturgickém plánu, potažmo režisérech, hercích a herečkách schopných či neschopných realizovat úmysl ředitele, dramaturga — eventuálně taky choreografa.

Má-li ředitel činoherního divadla skutečně právo používat přídavné jméno „umělecký“ ne jako epitheton constans (tj. z vůle některého zřizovatele), pak spolupracuje s choreografy velice často. Ochotníkům, kteří chápou hraní pro děti jako umělecký úkol, nezbude patrně nic jiného.

Spolupráce s choreografem má pro divadlo jednu výhodu — ovšem jen tehdy, je-li choreograf chytrý a předem si uvědomuje, že bude dělat s *herci*. To znamená s lidmi, kteří většinou o syntetickém divadle a kultuře pohybu hodně hovoří, ale jen někteří pro ni něco dělají. Je-li tedy choreograf chytrý, předem počítá s výše uvedenými nedostatky a kilogramy „nad“ a tance s dalšími pohybovostmi vymyslí

(říká se též „namejšlí“) tak, že se to herečkám a hercům dobře dělá a někteří diváci (a všichni příbuzní) říkají, že ten a ten tancuje jako ďábel. V takovém případě i herci tvrdí, že je choreograf šikovný a že se s ním dělá dobře.

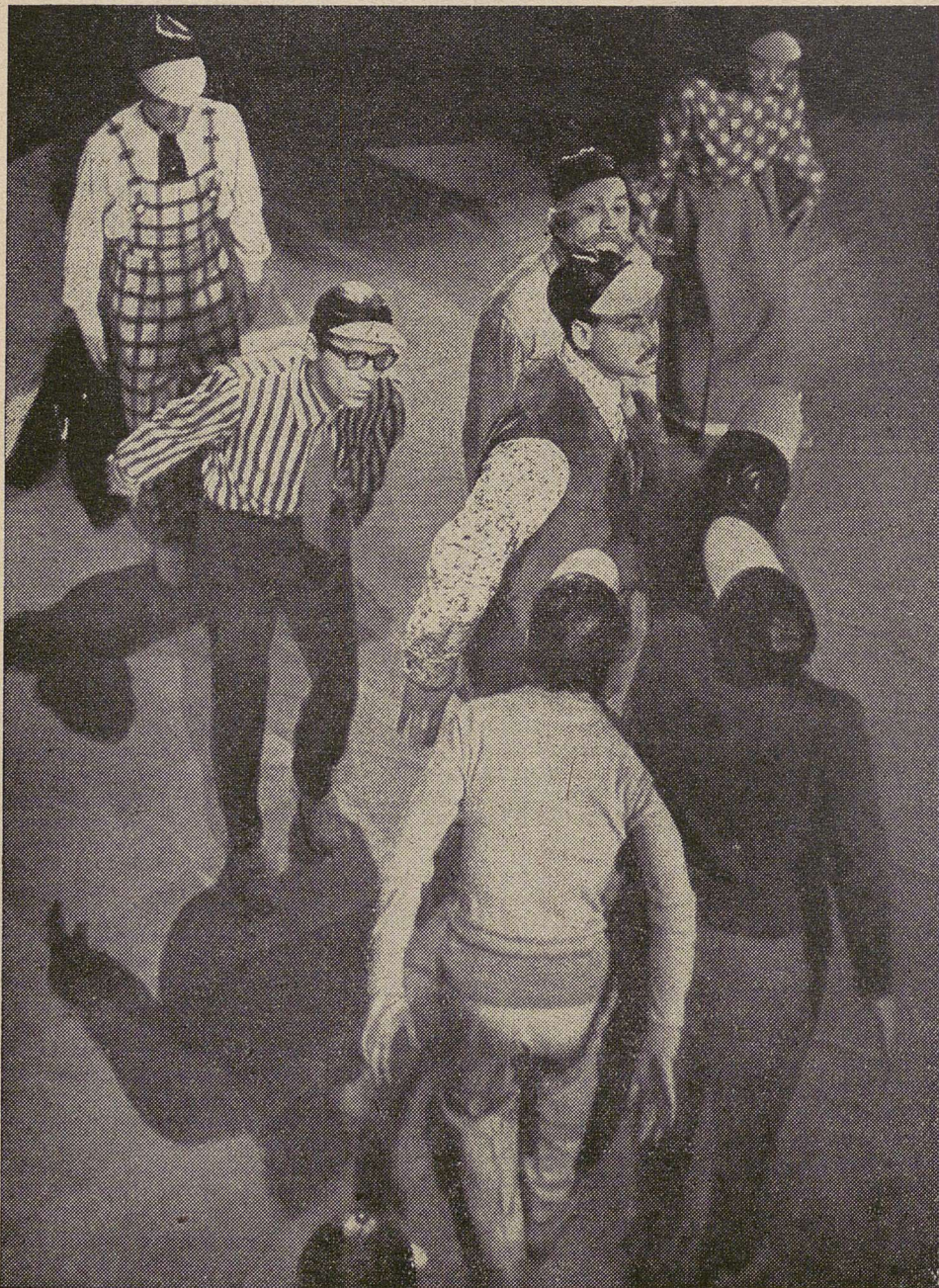
Ke cti herců musím říci, že tuto variantu (kdy herci sami tančí v činohrách) považují v daných podmínkách za nejlepší, protože oproti tanečníkům a tanečnicím umějí *vytvořit postavu*. Postavu, která organicky vyplývá ze hry, z prostředí, a zapadá dobře a lehce, bez skřípoty, mezi ostatní dramatické postavy. Jsou samozřejmě situace, kdy ani nejlepší a nejpracovitější herci nestačí a k inscenaci je nutno přizvat profesionální artistry nebo tanečníky, ale jednota inscenace je už nějak porušena.

Co je vlastně obsahem práce choreografa v divadle pro děti a mládež? Dříve, kdy se hrály hlavně klasické pohádky a slabomyslné didaktické hry, ve kterých se herci pitvořili v rolích mrkví a kozlů — intrikánů, měl choreograf úlohu lehkou. V klasické pohádce se tančila líbezná polka nebo energický rejdivák. Zvrhlí feudálové tancovali samozřejmě degenerovaný menuet, aby nezkaženým dětem



T. Kíncel (Tučňáček) a H. Novátková (Mamula) v Gayově Tučňácké pohádce. Foto M. Tůma

Tučňáckou pohádku podle hry Fritze Geye uvedlo Divadlo Jiřího Wolke v režii Vladimíra Adámka a Evy Šmeralové a v choreografii Antonína Hodka



Že se takhle

bylo jasné na první pohled, že feudalismus musel být poražen. Také bylo dobré znát aspoň přibližně základy klasického baletu — pro eventuální kreaci rusalek a elfů. Škoda, že jsme se do této situace dostali, přestože jsme měli výtečné moderní a muzické divadlo v mnoha inscenacích Mellanové a Vaňátka. Dnes pracně dolujeme v hromadě hlušiny dávno objevené věci.

Záleží tedy především na režisérovi, aby charakter práce choreografa nebyl posluhující. Jsem přesvědčen, že v případě úzké spolupráce obou (už od samého počátku práce) mohou vzniknout velmi zajímavá představení. Řekl bych, že je předně nutné, aby oba vysílali na stejné vlně. Aby jeden nebyl vůči nápadům druhého předem odmítavý. (Někdy je příčinou prestiž, jindy nedůvěra.) Totiž, jednalo se například o Planchonovy „Tři mušketýry“, kde spolupráce byla velice úzká, prolíná se režijní a choreografická práce natolik, že je těžké posléze určit, kdo byl autorem určitého nápadu — režisér, choreograf nebo herec. Dobré je, vyvíjí-li se spolupráce tak, že se vytvoří nesmírně úrodná půda pro nápady. Pak se rozumný choreograf neurazí, odmítne-li režisér některý jeho nápad a — samozřejmě naopak. Protože spolupráce funguje jako dobře seřízený a namazaný motor. Předpokládá to ovšem režisérovi jasnou koncepci a představu, v jaké poloze má inscenace být. V takových podmínkách se fantazii daří jako orchideji v pralese. Tedy optimálně.

Hlavně ve hrách pro nižší věkovou skupinu má choreograf plné ruce práce. V nich by měla převládat hravost, hudba, pohyb,

básnivost — divadlo v nejvládnějším smyslu slova. Tady nejde jen o tance jako vločky, tady se stávají organickou součástí děje. Postavy nezpívají píseň náhodně, jen pro vyčarování nálady, ale proto, aby řekly něco podstatného o sobě, druhých, nebo o ději.

Dobrá hra není naturalistickým opisem skutečnosti, tím méně hudební hra nebo muzikál. Zde dochází ke zhušťování podstatného ještě výrazněji. Při práci na inscenaci takové hry by se měli režisér s choreografem stávat básníky. Drží v rukou dramatickoliterární obraz skutečnosti a mají z něho bez falešného kouzelníčení stvořit křehký jevištní obraz skutečnosti.

V jaké rovině se postavy budou pohybovat? Jak kvantitativně a jak kvalitativně bude nutno nebo možno stylizovat? Tyhle a množství dalších otázek je nutno řešit společně s výtvarníkem a hudebníkem.

V únoru jsme měli v pražském divadle Jiřího Wolkra premiéru Tučňácké pohádky. Z původní německé hry, která byla zatížena velkým množstvím zbytečných slov a vět a které chyběla hlavně poezie, zbyl jen nápad se ztraceným vajíčkem. Shodli jsme se s režisérem, že by tam mělo být vše „průzračné“ — atmosféra, prostředí, charakter, vztahy.

Začal jsem na hře pracovat nejdříve u stolu. Určil jsem si zásadní konflikt a

„průzračnosti“ jsme vycházeli u hudby z tanečních forem před druhou světovou válkou. Je to muzika výrazně melodická a hrozně mile „starobylá“, což se nám k těm tučňákům moc hodilo. Máme tam například „skákáci shimmy“ (které logicky vzniklo z úsloví: „na koho si vyskakuješ?“), „Stopařský waltz“, synkopické pochody hrané dixielandem, rozžhavené tango, a jen v jednom čísle se na pár vteřin trochu připomene těch twistových osm osmin. (Říkám to proto, abych — jak se říká — ukápl trochu jedu vůči kritikům. Všichni totiž zase jednou psali opravdu pěkně a upřímně o našem divadle, ale v jejich článcích se většinou psalo o představení v twistovém rytmu a o tom, jak twist ovládl jeviště.) Tanečně se twist objevil na dvou místech. Na začátku, kdy „mladí“ tancují několik taktů nového tance, a v závěru, kdy dojde k pranici. Tady se nám twist hodil náramně funkčně, protože jedni tučňáci ducnou druhé hlavou do žaludku, ti se pomalu sesouvají k zemi a kolena se jim podlamují zleva doprava.

Myslím, že je možné za příznivých okolností — moc záleží na námětu — dát hře tvar muzikálu. Dobrý muzikál je ve své podstatě i v mnoha svých projevech syntetickým divadlem. Myslím, že zatím nepřekonaným a zatím nejlepším naším muzikálem byl „Žebravý Bakchus“ a ještě více „Vojna“ Emila Františka Buriana.

nější než muzikál. Je prostě něčím jiným. Směs je souhrn několika různých hodnot, které při spojení nezměnily svou kvalitu a zůstávají tím, čím byly předtím.

Při vzniku sloučeniny dochází k přeměně několika různých hodnot a vzniká nová kvalita. V takovém případě — v případě muzikálu — střetnutí názorů vyjádří pohybová akce, monolog — song, rozčarování, smutek — taneční gesto nebo tanec. Výrazová zkratka získává na významu. Je možné i s dramatickým



Pochod tučňáků z Gayovy Tučňácké pohádky. Snímek Miroslav Tůma

nestydíte- kazit dítě

charaktery postav. Vymýšlel jsem si i některé nové postavy. Ze vzájemných vztahů postav se začaly rýsovat situace.

Snažil jsem se dosáhnout stylové jednoty a rovnováhy, a tak vznikly takové písně, jako „lůňavka“. (Lidé mají ukořelbavku, tučňáci mohou mít tedy jediné lůňavku). Vznikla speciální tučňácká rozcvička. Tučňáci se u nás hlásí —tu—, a ne —zde—, protože nejsou zdečníci. Režisér mě při úpravě nabádal, aby se tam mluvilo co nejméně. Aby se řeklo jen to, co určitě nepůjde vyjádřit tancem nebo pantomimou. Tím se stala hudba velmi významným prvkem v představení. Řešili jsme i názorové různice, hádky a pranice tanečně-pantomimicky. Vzhledem k té

Tam se nejen zpívalo, tancovalo a hrálo, ale všechno dělali stejní lidé. Herci, zpěváci a tanečníci společně hráli, tancovali a zpívali. Nic nepůsobilo násilně, ničeho nebylo přespříliš, ničeho nebylo málo. Režisér s choreografem přesně určili polcihu stylizace a oblast, ve které se směli herci svobodně „pohybovat“.

V chemii existují směsi a sloučeniny. Směs je, jak vyplývá již ze samého jména, pouze součtem určitých hodnot. Právě tak mnohé hudební komedie. Je tam, dejme tomu, deset písní, tři velké tance tanečního sboru, něco málo několikatakotových tanečních cancourků samotných herců, hodně hudby — ale muzikál to není. Nechci tím říci, že taková hra je pořad-

časem nakládat volněji. Náznak a detail zcela stačí pro charakterizaci prostředí. V takto básnivě a bláznivě osvobozeném divadle se znamenitě pracuje režiséřům, choreografům i hercům.

Takový je, myslím, hlavní rozdíl mezi hrou se zpěvy a tanci a mezi muzikálem.

Jsou pochopitelně hry, a je jich většina, které mají rysy obou. Málokdy se podaří — hlavně u současně napsaných her — přesně určit žánr. Muzikál napsat je těžší než hru třeba i s moderními zpěvy a tanci. Jako příklady her se zpěvy a tanci bych jmenoval Švandu dudáka a Jessie Simpla. Jako příklady muzikálu zase Vojnu a West-side story.

Někdo se určitě vyděsí z toho kacířského zesousedění dvou „takových protikladů“. Já myslím, že vůbec nejde o protiklady. Vznikla bohužel konvence, že folklór je děsná hloupost. Tato konvence vznikla zase jenom díky předcházející konvenci, totiž, že jediné masové umění je folklór. Ale to už je jiný problém.

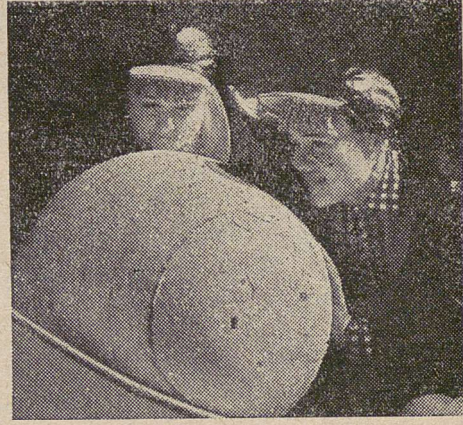
ANTONÍN HODEK



Na snímku M. Tůmy tančí Helena Nováčková a Zdeněk Peroutka



Leoš (Jan Faltýnek) a Bořivoj (Jiří Tuček) zpívají píseň V. Výtvara a J. Kincla



Role tučňáků Áčka a Běčka vytvořily Radka Malá a Věra Lukášová

CO BY MOHLO OCHOTNÍKY ZAJÍMAT

To je otázka

Samozřejmě divadlo !

Ale také FILM

Kdysi jsem se v příručce společenského chování dočetl, jak se způsobně chovat, přijde-li ve večerní době návštěva: máš-li lístky do divadla, pak se hostům slušně omluv a do divadla odejdi; jestliže sis však koupil *jenom* vstupenky do kina, nech je klidně propadnout...

Shodně s autorkou stati o společenském chování uvažovali a dodnes uvažují mnozí. Film (na rozdíl od koncertu, divadelního představení a pod.) pro ně představuje pouze rekreaci, méně hodnotnou zábavu, laciné povyražení. Tu a tam chodí prostě do kina, aniž by je k tomu přiměl zvláštní zájem o určité konkrétní filmové dílo. I když v posledních letech tento zcela nesprávný názor alespoň část diváků změnila, přece jen představek o jakémsi nízké spotřebitelském poslání filmů houževnatě trvá. S takovým podceňováním nejmasovějšího (a v mnoha směrech i nejpůsobivějšího) umění nesouhlasím. Proč?

Začnu vzpomínkou. Před šestnácti sedmácti lety jsem viděl maďarský film *Někde v Evropě*, film o dětech, jež pokazila druhá světová válka. Od té doby jsem zhlédl ještě nejméně tisíc filmů, a co po nich ve mně zbylo? Z většiny vůbec nic; hrstka vzpomínek na Čerkasova a Clauda Rainse, příjemné lechtání v bránici, kdykoliv si připomínám anglického komika Haya, vyprchávací svůdnost prvních sex-bomb. A ovšem několik hlubokých zážitků z filmů, jež přetrvávají. Děj díla *Někde v Evropě* bych však mohl vyprávět téměř záběr od záběru. Snad do smrti nezapomenu na kanadský žertík mladých chuligánů, kteří chtěli jen tak pro zábavu pověsit starého hudebníka, nikdy mi nevyvází z paměti křehká židovská dívka, jež se oddala esesákovi, aby zachránila své rodiče. Film měl bezpochyby slabiny, ale ve mně zanechal trvalou stopu.

Nemluví však tato skutečnost spíše proti

mému vyznání? Nedokazuje, že v obrovské kupě plevelu jen tu a tam najdeš ryzí zrna? Ne; pouze potvrzuje, že se v tomto směru film neliší od jiných druhů umění. Vždyť z tisíců melodií, které jsme slyšeli, na nás také hluboce zapůsobí jen část. A kolik obrazů, jež jsi kdy spatřil, v tobě žije? V životě jsme přece přečetli nejméně tisíc knih, zkusme však někdy přebírat, které z nich pro náš život opravdu něco velkého znamenaly.

A tak je to i s filmem. Mnohá díla tě minou; pobavila nebo znudila, umožnila na dvě hodiny zapomenout na denní starosti, prostě přišla a odešla. Některá však se u tebe zastavila, nutila vzpomínat, hodnotit své i cizí názory, vzbudila v tobě souhlas, podnítila odpor, rozjitřila zdánlivě zajizvené rány, naplnila neklidem, zvyšila pocit odpovědnosti za svět kolem tebe, otevřela pohled na krásu z nečekané strany, odhalila bolest v netušené souvislosti. Prostě jaksi zaktivizovala, prohloubila, usměrnila tvůj život. Není snadné hodnotit umělecké působení jakéhokoliv díla, film z toho nevyjímaje. Bývá to působení složité, u různých lidí a v různých situacích různé, nepostižitelné, hluboce intimní. Avšak tehdy, když cítíš, že ses alespoň nějakým způsobem obohatil, že se *coś důležitého stalo*, že v tobě dílo našlo ozvěnu, můžeme tušit, že ses setkal s dílem vpravdě uměleckým.

O těch filmech, které takto zapůsobí, chci psát. Začnu díly sovětskými. (Ne, nemusíš se strachovat. Nemíním se vrátit do dob, kdy jsme — inspirováni kultem osobnosti — šmahem doporučili vše, kde se mluvilo rusky. Nebudu tě agitovat pro zhlédnutí Kubánských kozáků, Písně tajgy, Pádu Berlína. Dnes je daleko snazší nadšeně psát o sovětských filmech, protože nám daly dostatek pádných argumentů. Vždyť díla jako..., ale to již patří mimo závorku.) Po XX. sjezdu KSSS se samozřejmě změnil i sovětský film; dá se

dokonce říci, že právě ve filmu (a zčásti v literatuře) začalo z celé umělecké fronty protidogmatické tažení nejdříve. Slavná série: Jeřábi táhnou, Osud člověka, Balada o vojákově, Čisté nebe, Mír tomu, kdo přichází, Devět dní jednoho roku, Ivanovo dětství; a také: A co když je to láska, Tenkrát byly stromy velké, Člověk jde za sluncem a jiné.

Převážná většina těchto filmů je uměleckou polemikou s dogmatismem. Někdy děj sám bezprostředně kritizuje kult osobnosti (Čisté nebe), jindy zase nový pohled i nové umělecké ztvárnění problémů, třeba již mnohokrát řešených a nadhazovaných, razí objevnou cestu. To zvláště platí o tématu války, která se v posledních sovětských dílech již nestává pouze monumentálním střetnutím dvou stran, ale trýznivým svárem vnitřních lidských osudů. Válka přestala být hlavním středem pozornosti; do tohoto ohniště se dostali lidé války. V „Jeřábech“ prožíváme těžké osudy dívky, která si vezme „jiného“, ačkoliv její chlapec bojuje na frontě. Film řeší celý její problém hluboce lidsky; nevymazává sice zcela dívčinu vinu (již, absolutně vzato, úplně vymazat nelze), avšak novými uměleckými prostředky ukazuje nesmírnou složitost vztahů a osudů lidí za války.

Nově zobrazuje válku i *Mír tomu, kdo přichází*. Jedním z hlavních hrdinů je voják, jakoby symbolizující nesmírnou únavu z války, kterou pocítoval sovětský lid. Voják otrhaný, špinavý, zarostlý, dokonale polemika s některými dřívějšími postavami hrdinů — vojáků více méně vystřižených za schematického plakátu. A stejně objevně se rozvíjí i děj filmu, stejně objevně volí tvůrci prostředky uměleckého ztvárnění. Sovětští vojáci riskují život, aby zachránili Němku, která má porodit. Každým metrem svého díla tvůrci odpovídají na otázku, zda osud Němky



stál za tak veliké riziko. Odpovídají kladně, protože již nejde o život jedné ženy, ale o tvorečka, kterého má v sobě, který nemůže ani za Hitlera, ani za Osvětim, tvorečka, pro něhož tito nepatetičtí hrdinové vybojovali mír. A novorozeně potvrzuje v závěru filmu krédo celého díla způsobem sice neobvyklým, ale nadmíru výstižným — vyčůrá se na hromadu přilb a samopalů.

Ivanovo dětství je v některých ohledech zatím vrcholem této řady. Do jisté míry připomíná myšlenku filmu, o němž jsem psal na začátku — osudy dětí bloudících „někde v Evropě“. Také Ivan je dítě války, válkou znetvořeně, protože jediným vůdčím motivem jeho jednání je příšerně nedětská touha zabít, mstít se. Tato hrozná touha nevynikne ve filmu pouze tehdy, když Ivan bojuje v setmělé místnosti s pomyslnými nepřáteli a rozlíceně bodá kolem sebe. Projeví se zvláště silně na pozadí záběrů, které připomínají zničenou sladkost Ivanových mírových chvil, jeho mazlivou lásku k mámě, dětskou bezstarostnost. Úchvatná scéna Ivana a holčičky, jedoucích v dešti na autě plném jablek, dodává v dalších záběrech Ivanovu nenávistnému boji mimořádnou účinnost.

Protidogmatické sovětské filmy si musely ovšem i v Sovětském svazu klestit cestu. Nejedna z nich (Jeřábi táhnou, A co když je to láska, dokonce Devět dní jednoho roku) si u některých kritiků vysloužily nařčení z „nesovětskosti“, skepse, pesimismu, ba dokonce z pomlouvání sovětské skutečnosti. Ale tato nařčení byla falešná. Jmenované filmy jsou velká díla, která, byť někdy trpce a pro diváka jaksi nepohodlně, přece jen obohacují náš život. A tu jsme u druhé stránky těchto sovětských filmů, jež se ostatně týká i například četných děl našich či italských. Mnohé z nich, zejména vracejí-li se k válce, samozřejmě nepřinášejí rekreaci, oddech. Naopak varují, připomínají zlo, chtějí pro diváky, aby přemýšlel, domýšlel, odvozoval. I v tom tkví síla umění. Jestliže například jeden z vedoucích pracovníků libereckých kin vyprávěl, jak po Transportu z ráje nemohl dlouho usnout, jak se mu scény z tohoto díla stále honily hlavou, pak jen dokládá úspěch filmového tvůrčího záměru.

Pro nás má samozřejmě mimořádný význam film československý. Tu a tam slychám, že se filmy dělí na dobré, špatné a české. Někteří tuto nejapnost vysvětlují tak, že naše filmy nejsou ani dobré, ani špatné, jiné dokonce tvrdí, že československá kinematografie je ještě horší než špatná. Mnohé se jistě našemu filmu nepovedlo, natočily se křýče, vyslovené prohry; v posledních letech nevznikl takový film, který by byl světovým mezníkem, událostí (snad s výjimkou ve svém žánru ojedinělého Vynálezu zkázy). Přesto však z našich atelierů vycházely filmy dobré a výborné: Trápení, Baron Prášil, Vynález zkázy, Vyšší princip, Romeo, Julie a tma apod. A to nepřipomínám slavnou tradici filmu krátkého, zvláště loutkového a kresleného. A současnost, rok 1962 i některé optimistické příznaky roku letošního naznačují, že v našem filmu se cosi zdravého a obrodného děje. Upřímně tomu věřím, i když klesající návštěvnost a některé další úkazy v jistých ohledech mluví cosi jiného.

Také československý film se sebe musel setřást — a dosud setřásává dogmatické zbytky. První předzvěsti této tendence pravděpodobně byly Zářijové noci, Škola otců, Velká samota. Poslední z jmenovaných je dokonce svým způsobem uměleckou analýzou zrodu kultu osobnosti, jeho vnitřní tragédie i důsledků. Předseda JZD Souček přestal věřit lidem, přes subjektivně dobrou vůli se od nich odtrhl, uvízl ve „velké samotě“. Film tuto myšlenku dovedl podat přesvědčivě: do hostince je přinesen prapor jako odměna za vítězství v socialistické soutěži a všichni družstevníci se k symbolu vítězství nahnou. Stranou zůstane stát jen předseda družstva a poslední soukromý zemědělec v obci... Oba sami, oba v izolaci. Souček organizuje na konci žní mlácení, naloží si na záda pytel a odnáší jej od mlátičky. Prohýbá se, nemůže, ale nese — sám, furiantsky, bez pomoci druhých, kteří by rádi pomohli...

I další díla burcují proti přežitkům a podněcují k zamyšlení: Procesí k panence, Králičí ve vysoké trávě, Zelené obzory a jiná. Zvláštní kvality dosáhly některé české a



OSUD ČLOVĚKA

slovenské filmy v posledních měsících. Transport z ráje má bezesporu evropskou úroveň. Novátorský (v myšlenkách i prostředcích) připomíná terezínské ghetto. Strhující scény počítání židů, nestvůrné hromady kufrů, zdánlivě nevhodná (a při tom dlouhá u ušlechťující) průvodní píseň, dívka, jež se dá několika mladým chlapcům, kteří druhého dne odcházejí s transportem, v našem filmu zcela ojediněle vykreslení esesáka. Na mne zvláště otřesně působily scény, které jako by ukazovaly, že Terezín je vlastně normální město (židé na procházce, na lavičkách, diskutují, smlouvají, milují se). Celý podtext filmu, ovzduší, záběry, prostředí, hudba však přesvědčují, jaká že to je normalita. Normalita hraná, křečovitá, poslední výdech před udušením.

Zcela odlišné (ne však v umělecké cti-žádostivosti) je slovenské Slnko v sieti. Zobrazuje mnohé, co už ve filmu bylo (láska, flirt, zemědělská brigáda, život na vesnici apod.), způsobem, jakým náš film snad ještě nikdy nepracoval (nejbližším předchůdcem „Slnka“ se zdá být „Holubice“). A většinu zobrazuje v nových pohledech a tím i s no-

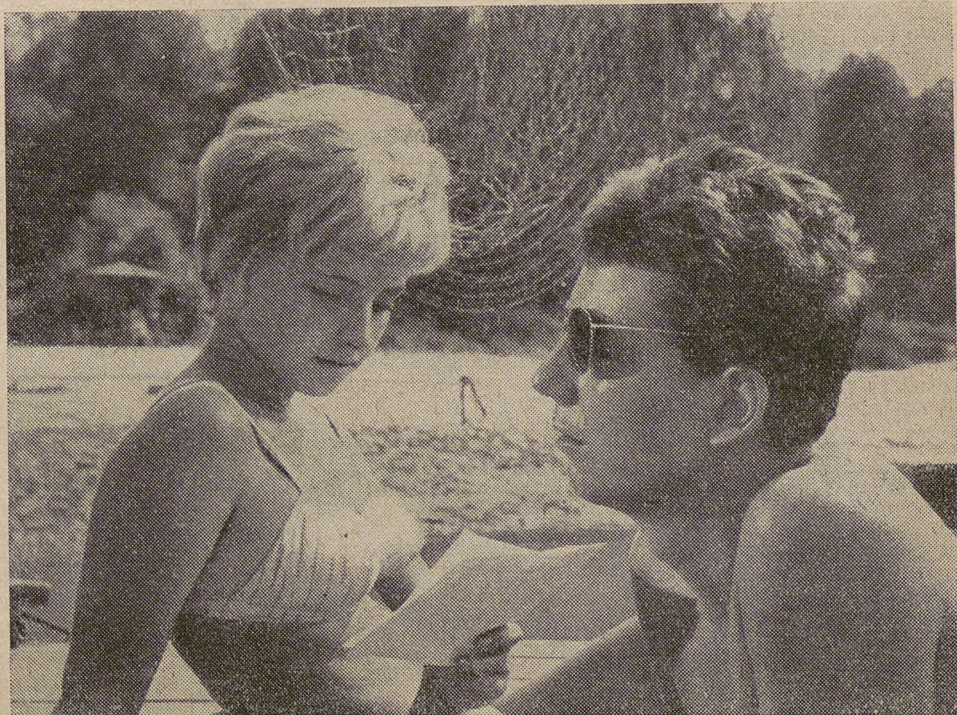


VELKÁ SAMOTA

vou působností; přináší dary, které pro diváka objevil v prostém denním životě. Není to film, na který se snadno dívá, ani film, o němž se lehko píše. Přes některé slabiny, odpustitelné mladému režisérovi, zůstává zvláště přesvědčivým dokladem filmu jako umění.

Snesl jsem pouze tisícinu argumentů, jež by se daly snést. Nezbylo místo na perly kapitalistické kinematografie — na Ostrov, Místo, Sladký život, Bandity z Orgosola, film Rocco a jeho bratři a pod. Nepsal jsem o znamenité sérii západoněmecké (Růže pro státního návladního, Strašidla ze Spessartu, Dívka Rosemarie, Posvícení, My zázračné děti aj.), která nadmíru přesvědčivě ukazuje tvárnost NSR. Nešlo mi o kritiku jednotlivých děl, ani o pohled na specifickou filmovou prostředků. Šlo mně vlastně jen o to, abych vás pozval na to nejlepší, co bylo natočeno. Byl bych moc rád, kdyby vás myšlenky těchto filmových děl — tak jako mne — pronásledovaly, nutily přemýšlet, daly možnost poznat trochu více krásy a smutku, najít něco, třeba maličkého, co jste dříve neměli nebo jen tušili.

LUDVÍK PACOVSKÝ



SLNKO V SIETI

SHAKESPEARE skoro neznámý aneb Dramaturgie není všechno

Třebaže Shakespearova hra *Konec vše napraví* byla u nás již dávno přeložena, z jeviště ji prakticky neznáme. S podobným osudem se ostatně setkala už v básnickové vlasti. Ba i znalosti o její historii jsou dost kusé. Podle jednoho soupisu Shakespearových her se zdá, že existovala ve dvou podobách; že už před rokem 1600 napsal Shakespeare hru *Úspěšná lásky* snaha jako pendant k *Marné lásky snaze*. Závěr hry, v níž je usilovná touha po lásce korunována úspěchem, by tomuto názvu odpovídal. Podle toho by pak komedie *Konec vše napraví* byla už druhým, doplněným zpracováním tohoto námětu. Nejasností je tu však ještě víc. Badatelé zarážejí slohové nesrovnalosti, nakousnuté, ale nerozvedené myšlenky, úvahy a kostrbaté verše, básníka Shakespearova formátu nevhodné [například ne právě vkusná a ne právě hluboká úvaha o panenství], slabé ohlasy jiných Sha-



Snímek Karla Mince ze Shakespearovy hry *Konec vše napraví* v pražském divadle Máj

kespearových her ve jménech, postavách i replikách, které ukazují k tomu, že autor si buď touto nápodobou vypomáhal při kvapném dopisování komedie, anebo těchto náčrtů použil v dokonalejší formě v jiných hrách. Protože se po mnoha stránkách takhle Shakespearova komedie zdaleka neřadí k nejlepším, nelze se divit, že se za Shakespearova života s největší pravděpodobností nedostala na jeviště a že se hrála patrně až roku 1741.

Podle časových narážek a podle myšlenkové spřízněnosti s jinými hrami lze přibližně určit dobu vzniku této definitivní verze na začátek 17. století, na léta 1602—1604, tedy na samý závěr Alžbětiny vlády, do doby, kdy už má Shakespeare dávno za sebou své vrcholné komedie (Mnoho povyku, Veselé paníčky, Večer tříkrálový aj.). Hra tedy vzniká v období jistého zlomu v Shakespearově tvorbě: v následujících letech zesílí tragický tón v jeho tvorbě natolik, že překryje těžkým stínem dřívější bujaré veselí, Shakespearův humor ztěžkne, dostane hrubší, řezavější a tesklivější odstíny a pronikne do něho i cynismus. Těmito rysy je výrazně poznamenána i Shakespearova „Bocacciiovská“ komedie. Shakespeare se totiž inspiroval k této komedii přes Painterův Letohrad devátou povídkou třetího dne z Bocacciiova Dekameronu. Přebírá i zde tvůrčí způsobem. Až na úkor vlastní zápletky se zde prosazuje měkkýšovitý, zrádcovský přítel Bertramův, Parolles, který jako by sem přešel z jiné hry, větší roli hraje Bertramova domnělá milénka Diana, do hry vstupuje šašek a další postavy. V podstatě se však Shakespeare drží zápletky i morálky hotového příběhu, jen k němu přivěšuje jiné postavy, a z toho patrně pramení i ona slohová nevytříbenost, která komedii odsouvá skutečně až na okraj Shakespearovy tvorby. Nevyrovná se svou přirozeností a humorem ostatním, velkým komediím, a přece je dobře ji znát. V porovnání s ostatní alžbětinskou dramaturgií obtočí docela dobře.

Přebíraje Bocacciiovu látku, ponechal Shakespeare dějiště ve Francii, nedal však hře stejně jako Bocaccio bližší časové určení. I král zůstal nepojmenován. Pro ovzduší hry, pro kavalírství i drsnou odmlatost milovaného Bertrama, na něhož milující Helena nastrojí milostnou past, není datum zásadně důležité. A přece z celého toho příběhu jasně vystupuje renesance, doba bez skrupulí, doba, toužící po plném vyžití, doba, v níž není nic podivného, položí-li se jedna žena do lože druhé, aby pod pláštěm tmy získala lásku svého milovaného a splnila nespílitelnou podmínku. V té odvaze, v životním elánu, s nímž Helena bojuje za svou lásku a vyhrává ji, je trest renesance, opojení životem, krásou a láskou, v níž se Shakespeare se svou původní předlohou přes všechny odstíny času a místa shodl. A tu už je na místě promluvit o přednostech i nedostacích nového nastudování této zapomenuté Shakespearovy hry.

Objevilo ji pro naše jeviště pražské divadlo Máj v překladu a režii Břetislava Hodka. Zásluha objevitelská a dramaturgická je prvním a zásadním kladem inscenace, druhým je nový překlad B. Hodka,

mluvný a ohebný stejně jako v případě Jonsonova *Alchymisty*, kterážto komedie až na jednu výjimku z nepochopitelných důvodů rovněž uniká pozornosti našich dramaturgů. Tím jsou však zásluhy takřka vyčerpány; zbývá už ocenit jen úsilí, které soubor na tuto inscenaci nepochybně vynaložil.

Oživit komedii, která při všech kladech není zrovna výlupkem mistrovství, nebylo snadné. A výsledek skutečně neodpovídá tomu, co bychom na jevišti chtěli vidět. Budiž tu upřímně konstatováno, že barvitě renesanční drama lásky se šťastným koncem se tu změnilo v bezkrevnou romantickou hříčku, která je jenom vzdáleným ohlaselem Bocacciiovy a Shakespearovy dramatické fabule. Do značné části to způsobilo už nepochopitelné přenesení příběhu do rokoka, postup více méně formální, omezující se na příslušnou výzbroj v kostýmech, vlásenkách, scéně a v Mozartově doprovodné hudbě. Jaký v tom mohl být záměr? Helena se o svou lásku, o naplnění své lásky a získání milovaného muže rve s odvahou a elánem renesanční ženy, bez frivolnosti, ale také bez skrupulí. Totiž, tak to dělá u Bocacciia i u Shakespeara. Ve vinohradské inscenaci je rokokově jemná a nývá, mění se ve vzdychající mučednici, která spíše tesknila, jen zřídka kdy však projevuje chuť a sílu ke skutečnému boji za uskutečnění svého záměru. Bertram by měl být, jak jsme vyčetli z Bocacciia i ze Shakespeara, rytířským kavalírem, který sice chybí, ale Helenu domýšlivě přezírá, ale to jen pro zraněnou ješitnost a z nezkrotné vůle samostatně řídit svůj cit. Takový Bertram se pak také dokáže podřít a pochopit upřímnost Heleniny lásky. Rozhodně však nemá být, jak se stalo v Máji, zpupným rokokovým princátkem, zlotřilým kvítkem odumrajícího feudalismu. Pak totiž nepochopíme, jak je vůbec možné Bertrama milovat, a Helenina láska vypadá jako neodpovědná ztřeštěnost.

Postavy a jejich vztahy zůstaly nepropracovány, každý hraje co může, a pak lze tedy opravdu těžko hovořit o jakémkoliv jednotném záměru a stylu. V druhé polovině hry je inscenace poněkud rušnější a blýskne se několika nápady. Ale ani zde konec nenapraví plochý začátek a nevlíje do postav krev. Představení schází dramatická gradace, odstínění nálad, a tak je vcelku jen nezřetelnou ilustrací Shakespearova odvaru z Bocacciia.

Dobrý úmysl se tedy podařilo uskutečnit jen z malé části, a spíše v postavách okrajových — které ovšem místy nebezpečně převažují nad ústředním motivem a svým uvolněným pojetím se markantně odchyľují i od funkce, kterou jim přikládal Shakespeare (Parolles, šašek). Velká zásluha překladatele, dramaturga i vinohradského souboru, který se ujal této namáhavé práce, nenajde tedy asi takovou odezvu, jakou by si tento dramaturgický objev zasloužil. A to je škoda.

PAVEL GRYM

CO PRO DĚTI ?

Prostudovali jsme dostupné materiály z brněnské konference, všimne, že je správná vysoká náročnost, kladená na hry a inscenace, věnované dětem. Zkoumali jsme ochotnický repertoár. Pro děti se hraje hodně a špatně. Známe málo dobrých her. Nevíte o nějaké nové?

Odpovídá Jiří Fliček:

V našem olomouckém Divadle Oldřicha Štíborů jsme uvedli pro nejmenší děti Renčovu veselou hru o zvířátkách MEDVĚD FUŇA. Její vznik spadá do roku 1949, kdy byla hrána brněnskou Radostí. Nové přepracování prohlubuje její konflikt i humor. Vedlejší snímek našeho fotografa K. Konečného vás seznamuje s některými zvířátky z naší inscenace. Pro vaši informaci o hře několik poznámek:

Odehrává se v kouzelném lese, kde žije medvěd Fuňa, který je nespokojen se svým údělem. Chtěl by být zajímavý, aby každého na sebe stále upozorňoval. O měsíční noci se mu splní jeho přání. Vládce lesa Darmodal vyhoví jeho stesku a obdaří ho — podle jeho kresby — pavím ocasem. Fuňa se cítí povznesen nad ostatní a začíná způsobovat ostatním zvířátkům nesnáze a trpkosti. V nejvyšší čas se objevují v lese lovci. Fuňa najednou ztratí hlavu a bojí se o svůj kožich. Nemá se totiž kam skrýt: brání mu v tom paví ocas. A tak prosí, škemrá, až se ostatní zvířátka ustrnou a pomohou mu paví ocas odstranit. Fuňa je rád, že to tak dopadlo, a slibuje, že se už nebude pyšnit cizím peřím.

Renčova hra pro nejmenší děti je zpracována s milou hravostí. Dialog je prostý a konkrétně věcný, vzbuzuje fantazii a skýtá bohaté vizuální možnosti. Prostý děj hry zpestřuje několik popěveků. Hra má několik osob, které mohou hrát muži, ženy i děti.

*Ve vodě se zhlíží, jak krasavice zrána,
div nenamočí si čapku do rybníka;
stromy ho temují, jak drahocenný smaragd,
z dálky ho uvidíš, zblízka ti uniká.*

NECHCEME UNAVOVAT výčtem raduňských krás ani zprávou o činnosti divadelního souboru v Raduni od roku 1945. Bude to jen několik kusých pohledů na představení „Raduňské romance“, kterou jsme uvedli letos v březnu a vybočili z kolejí víc, než bývá zvykem. Začalo to vlastně barevnými diapozitivy Raduně a jejího nejbližšího okolí. Fotografie M. Kopeckého mne vyprovokovaly k psaní veršů o krásách Raduně [nějaké jsem už měla, zbytek jsem dopsala ve snaze, aby vznikl tematický celek]. Říkali jsme si, že je škoda nechávat si poznání krásy pro sebe — chtěli jsme s ní seznámit i ostatní občany Raduně. Vymysleli jsme si postavu poutníka, který „chodil se zavřenýma očima a krásu neviděl“. Proplétal se mezi třemi plátny na malém jevišti a objevoval krásu své rodné obce. Snad pocítil i lítost, že nesvědčí lidé to či ono zničili, a odhodlání „krásy si vážit a chránit ji při každé příležitosti“. [Například raduňský zámek a park chátrá, zarůstá býlm, i když patří — to nemám ze sebe — mezi opravdové klenoty Opavska.] Mluvené slovo s hudbou jsme nahráli na magnetofonový pásek a doprovodili tak poutníka obrazem, hudbou i veršem.

Naše Raduňská romance má i s úvodem celkem šest na první pohled značně nesourodých dílů. Začali jsme skoro kabaretním úvodem. Podkladem pro vypracování druhé části (Minulost Raduně) byla studie o zániku Blücherova panství v Raduni. Bylo použito došatelných pramenů, zvláště obecní kroniky, archivních materiálů a někdy i ústního podání. Využili jsme bohaté historie Raduně a předložili jsme ji divákům formou promítání černobílých diapozitivů, doplněných slovním a hudebním doprovodem. Při práci na této části jsme si uvědomili, že i tento jediný námět by mohl vyplnit celovečerní program. Snažili jsme se zpracovat výklad o minulosti Raduně populárním způsobem, ovšem zachovat přitom historická fakta. Vložený menuet taneční dvojice v dobových kostýmech s doprovodem houslí a klavíru a četba úryvku z obecní kroniky podstatně tuto část oživily. Po vážném oddílu o historii obce jsme přešli na poetické krásy Raduně a obě části spojili veršem a scénkou o nákupní horečce.

Po přestávce následoval kaleidoskop ukázek ze tří divadelních her, které soubor sehrál v uplynulých letech. Scénky byly doplněny opět diapozitivy a nahrávkami z magnetofonu. Tato část však do celkového rámce naší inscenace nezapadla šťastně. Nezasvěcenému divákovi řekla málo, místní občané si sice trochu zavzpomínali, ale zbytečně prodloužila program.

V další části (Raduňské vteřiny) jsme využívali především reportážních fotografií z jednotlivých událostí v obci. S tímto záměrem chodil náš fotograf všude, kde bylo možno ulovit vhodný snímek. Převažoval satirickokritický záměr. Náměty se našly: rozházené papíry na louce po tělovýchovném dnu, nevyužitý sběr starého železa, povalující se roury. [Železo zarostlo travou, roury zasypal sněh.] Zúčastňoval se s aparátem v ruce i vítání dětí do života, které organizoval Sbor pro občanské záležitosti, a přemýšlel o scénickém vy-

RADUŇSKÁ ROMANCE



Na snímku M. Kopeckého tři konferenciérky uvádějící Raduňskou romanci

užití i tohoto námětu. Tato část našeho představení vypadala asi takto:

Jakmile dozněly údery hodin, ozval se z magnetofonu dětský pláč a na jednom bočním plátně se objevil obrázek plačícího dítěte. Konferenciérka dítě utiší a zve návštěvníky, aby se podívali, jak Sbor pro občanské záležitosti v Raduni vítá děti do života. Přichází pionýrka a recituje dětátku na uvítanou. Zároveň se prosvětluje střední plátno a diváci spatří siluetu houslisty. Za doprovodu houslí se pak střídají na krajních plátnech obrázky z vítání života. Poslední obrázky zachycují maminky, jak vyjíždějí z národního výboru, a vtom na jeviště vjíždějí skutečné maminky s kočárky a vzpomínají na svatbu. Pomocí diapozitivů se diváci ocitají ve svatební síni. Dějově skloubená část je zakončena krátkou scénkou. Pak pokračují Raduňské vteřiny týdeníkem — přehledem hlavních událostí v obci (pracuje se s trojicí diapozitivů, doprovázených moderní hudbou a stručným slovním doprovodem). Raduňský fejton v závěru využívá výše zmíněných snímků, například na prostředním plátně se objeví karikatura rour s nápisem:

*Praví roura rourě:
počkej, však nás přejde smích,
v létě jsme se vyhřívaly,
teď nás ničí sněh.*

Boční plátna slouží v tomto okamžiku dokumentaci — nejdříve obrázky rour v létě, pak zasypané sněhem. Celý oddíl Raduňských vteřin přijali návštěvníci s velkým zájmem. Poznávali vyfotografované osoby, které se vlastně staly také účinkujícími.

Závěr tvořilo pásmo „Raduň tančí a zpívá“, kde jsme se zvláště snažili o kritiku místních poměrů. Vystupovalo sedmdesát osob (včetně dětí) v písničkách i tancích, velmi dobré projevy se střídaly se slabšími. Opomenuli jsme zákon gradace — nejhodnotnější výstupy nebyly na konci, nýbrž uprostřed. Přes nedostatky našla i tato část odezvu. Ostatně nesnili jsme o uměleckém díle. Měl to být spíše nápadný plakát, kterého si musí každý všimnout. A povšimli si ho! Snad si zapamatovali i jeho obsah. Pak ho mohou klidně strhnout, řekl vše, co chtěl, a na jeho místo patří nový.

Potíže jsme samozřejmě měli — jsou ve většině menších obcí. K dispozici byl pouze malý sál s jevištěm v raduňském zámku, který slouží zároveň jako tělocvična a místní kino. Technické zařízení nebylo žádné, muselo se sehnat tak, aby bylo snadno přenosné. Potřebné přístroje a osvětlovací zařízení jsme si vypůjčili. Základem scény byla tři plátna (prostřední pohyblivá), několik jednoduchých stěn a dvě zástěny pro promítače, kteří promítali přímo ze sálu. Používali jsme nejrůznějších výrazových prostředků: živé scény a mluvené slova, černobílých i barevných diapozitivů, slova i hudby na magnetofonovém pásku, drobných scének a výstupů, písní, veršů a živé hudby. Proto bylo celé představení náročné technicky a museli jsme důkladně zajišťovat přesnou koordinaci všech složek. Domníváme se, že se nám podařilo dát statickému diapozitivu dynamičnost a schopnost mluvit působivě k divákům.

Na závěr ještě tlumočíme pozvání jedné z konferenciérek: „Až budete mít jednou více času, přijďte se do Raduně podívat a objevovat s námi její krásy.“ A kdyby snad toto pozvání někdo bral vážně, pak tedy Raduň je malá obec u Opavy, má asi 900 obyvatel a nad vesnicí romantický zámek, obklopený malebným parkem.

BLANKA LICHOVNÍKOVÁ, MILOŠ KOPECKÝ



OBYČEJNÝ SOUBOR

V údolí řeky Opavice, na trati Opava—Poruba, leží rodiště Vladimíra Vančury Háje u Opavy s osadou Smolkov, která se krčí pod hrabýnským kopcem, kde kdysi kázal Bezručův pan farář Böhms. Tato osada, která byla na konci druhé světové války za bojů Rudé armády s fašisty téměř zničena — to je sídlo jednoho „obyčejného“ souboru.

V krásné vybavené souborové kronice najdeme na první stránce fotoreliéf J. K. Tyla, jehož jméno soubor nese. A v záhlaví — pod černou prušáckou orlicí s hákovým křížem nad troskami zničené osady — čteme bolestná slova vzpomínky na zločiny fašistického útlačku v době protektorátu. Tento varovný vykládkník jako by volal, že vše, co zničila fašistická okovaná bota, je třeba s láskou a pílí znovu vybudovat.

Proto smolkovští ochotníci, kteří pamatují již více než padesátiletou ochotnickou tradici své osady, se dávají po roce 1945 do práce a po představení Jiráskovy Lucerny, sehraané v přírodě členy TJ Sokol, zakládají v roce 1947 divadelní soubor J. K. Tyla; půjčují si kulisy, stavějí v dřevěné boudě provizorní jeviště a s nadšením uvádějí Tylova Paličovu dceru. Přestože se pak dřevěná bouda zbourá a není kde hrát, nacvičují dále a hrají o nokli.

Když potom dochází k vybudování kulturního domu — vlastně tělocvičny s jevištěm — odpracovávají ochotníci tisíce hodin na této stavbě, která se stala jejich svatyní. Dobře vybavená scéna má dnes černý horizont a deset reflektorů s vaničkami a reostatem. Celé jeviště s příslušenstvím poříдили z vlastních prostředků, jen jednou zaznamenali finanční pomoc JZD.

Kádr ochotníků po celá léta vede rodina Blažejových, která nezná odpočinku a únavy a smeluje soubor trvale v pevný a ukázněný kolektiv. Jádro souboru je dvacetileté až třicetileté, při výpravných hrách se rozrůstá až na padesát účinkujících. Hrají mladí i starší, od šestnácti do sedmdesáti i více let (manželé Filipovi, otec jevištní techniky elektrikář Buněk, jehož obětavost a iniciativa se zdá nenahraditelná, a mnoho jiných); věkový průměr se pohybuje kolem třiceti let. Nejméně čtvrtina členů má okresní školení. Jejich knihovna divadelních i odborných děl má přes 150 svazků. Studují z ní všichni a všichni jsou zároveň horlivými čtenáři Ochotnického divadla.

Po předchozím zřizovateli, jímž byl rudý koutek ČSD, zakotvil soubor u osvě-

tové besedy, pro kterou dělá dobrou práci. Ví, co má pro své diváky volit; jeho repertoár je dobrý a hodnotný. Najdeme v něm Tyla, Jirásku, Macháčka, Klicperu, Stroupežnického, Moliéra, Gogola, Ostrovského a ze současných Klímu, Čepurinu, Stehlíka, Pavlína (Zelené pustině) a Matuškovu hru Chvála zdravého rozumu.

Režiséři souboru — Čeněk Blažej i jeho syn Václav a Láďa Píka — vědí, jak hru odpovědně připravit a nacvičit, i když jim chybí dobrá zkušební místnost. Hry studují nejméně dva měsíce a uvedou ročně dvě premiéry se čtyřmi až šesti, někdy i osmi reprízami. Po pěti čtených zkouškách, které se neobejdou bez magnetofonu, přecházejí již na jeviště ke zkouškám pohybovým. Komparsové zkoušky se konají samostatně, zvláště ty první. Dále praktikují zkoušky světelné, technické, kostýmní a konečně absolvují vždy dvě generálky. Premiéry bývají, zvláště u příležitosti okresních přehlídek, doplňovány vkusnými divadelními výstavkami.

Jejich inscenace Tylových Kutnohorských havířů, Jiráskovy Lucerny, Stroupežnického Našich furiantů, v nichž účinkovalo vždy přes padesát osob, zůstanou nezapomenutelným zážitkem pro místní i okolní obecensť, kterého je vždy dost — v průměru nejméně 150 návštěvníků. Ani vysoký počet televizorů zde netriumfuje nad přízní diváků k ochotníkům.

Zvláštním rysem tohoto vesnického souboru je vysoká dobrovolná kázeň a kolektivnost; plná účast na zkouškách a dochvilnost jsou tu samozřejmosti. Nedostatkem je to, že stále ještě chybí odborný jevištní výtvarník, maskér a stálý profesionální umělecký poradce. Také místní inteligence se dosud málo podílí na práci souboru; morální podpora tu sice je, ale přece jen...

Ptal jsem se jich, proč hrají divadlo. Odpovídají, jako všichni ochotníci, že je mají rádi, že jim to poskytuje neušlechtlejší zábavu a že to snad má i pro jejich diváky nějaký smysl. Určitě má! Vždyť ten obyčejný soubor se vlastně stal centrem nejen kulturního, ale vůbec společenského života v obci (třeba jen jeho vtipná organizace maskerních plesů — což to není kus potřebné práce?).

Úroveň souboru se přes nejrůznější potíže neustále zvyšuje. Zvláště radostné je, že dobrý poměr k náročné ochotnické práci začíná nacházet mládež.

JOŽA BRUS

Začátek v ničem nedával tušit, že půjde o soubor, který během tří sezón dvakrát vítězí v ústředním kole STM. Ale budme ještě přesněji: málokdo by si vůbec vsadil dokonce i na trvání souboru, třeba jen po dobu jedné úplné sezóny.

Začalo se totiž tak, že přišel někdo, měl vyřídit něco, odjít, zahájit: splnil jsem. Příčinlivý svazácký funkcionář zajeil do Třebovic, krátce pohovořil s předsedou vesnické organizace ČSM, odjel a hlásil na mateřské základně: Třebovice — hotovo.

Jakkoliv, semínko bylo zaseto. Třebovičtí přišli na mateřskou základnu a řekli: Nikdy nás sice nenapadlo, abychom založili estrádní skupinu, ale když myslíte, proč ne. Ale musíte nám říci, jak na to. Je nám šestnáct a sedmáct a nemáme o takových věcech ponětí.

I poškrábali se výboři ve vlasech; a zajiskřilo to. V Třebovicích se pak objevil Jaroslav Pustka z Maráňských Hor, instruktor, dosazený vedoucí souboru, o dva tři roky starší než nejmladší člen.

Tempo bylo na světě.

Třebovice, to je ostrůvek zeleně, vklíněný mezi masiv elektrárny a čelní bloky Poruby; spolu se

*Tempo
v Tempo*

Svinovem, Martinovem, Pustkovicem a Porubou tvoří jeden obvod města Ostravy.

V tom ostrůvku zeleně, v samém centru, v parku, obdrželo tempo dřevěnou boudu. Hodila se sotva ke zkouškám. Třebovičtí divadelní sál, včetně jeviště, pokojně zahníval co do využití i fakticky. „Dobré“ podmínky souboru byly tedy dokonale dány: formální založení, cizí člověk jako vedoucí, mizerná zkušebna, hrát nebylo kde, na nějaký finanční přínos ani pomyslení. Svazácká skupina peníze neměla.

Měla však všechno ostatní. Především tempo. Výbor skupiny vytvořil aktivní jádro souboru. V Tempo to pak vzali tempem. První byl estrádní slepeneček (nějak se začít mus), nazvaný Parodie v Tempo. Následoval další Muži versus ženy. Potom první kabaretní pásmo Nervi si nervy, dále první pokus o vlastní kabaretní předlohu Bolehlav a blín, druhý pokus Zavínal to Sherlock Holmes a pásmo písní a scének, nazvané Název si určete sami. Souvislým výčtem repertoáru jsme se dostali až k dnešku; patří sem ještě Šifonér-kabaret Oldřicha Blažka s hudbou Oty Ševčíka.

A řeknu vám: Nebylo jak v té dřevěné boudě v Třebovičském parku Bouda se sice otřásala v základech, když do toho šlápl soubor a muzika bok po bok — ale o to šlo! Aby se leccos otřáso v kulturně poklímávající obci. Obec stála tvrdší na svém. Nebrala dlouho soubor vážně. V Třebovicích se o vítězi ústředního kola STM oficiálně téměř nevědělo. Dojemná byla scéna, vzatá ze života, ve které pracovník Městského domu osvěty v Ostravě seznamoval navzájem místní rodáky, správce osvětové besedy s předsedou ČSM.

Dvojnásobného vítěze ústředního kola STM na jednu obec vážně brala. Kde kdo měl co říci. Kde kdo se cítil povolán vytyčovat. Začalo to zavánět známou scénkou Pokorného a Štěpánka Barabáš plus tři. Souboru nezbylo než spásit se útekem. Našel asyl u ostravského Hydroprojektu, ale jen na chvíli. Usiloval o ideální stánek malých forem ve středu Ostravy, jehož držitel je však neoblomný podnes. Kdepak, holenkové, my ten sál potřebujeme. Kde bychom pořádku dvakrát za rok slavnostní schůze?

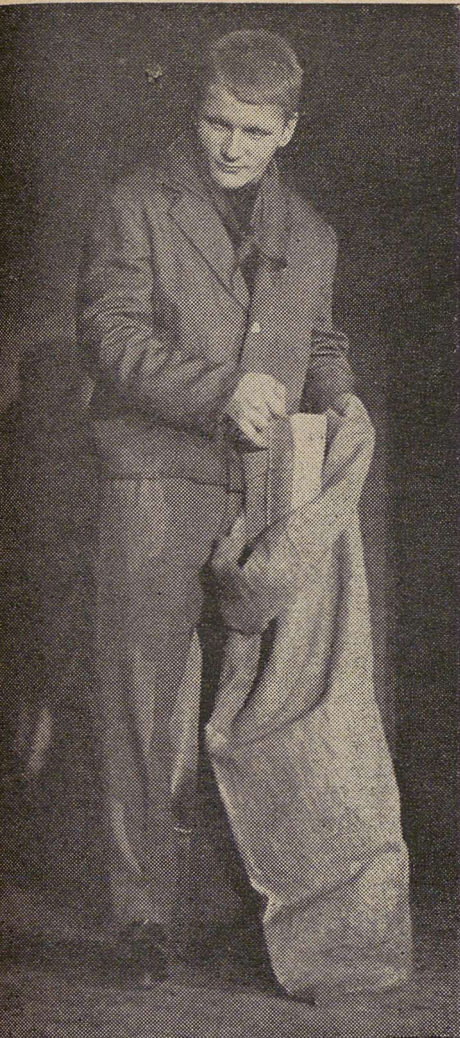
V září 1962 zakotvilo Tempo konečně v Domě kultury pracujících Ostravy, v největším odborářském kulturním zařízení v republice. Zkouší teď v jedné z četných kluboven, čtrnáctidenně hraje v hudebním studiu, které se po ten večer promění v malou scénu Divadélka Tempo.

Potkáváme se na ní se svízným mladým souborem, který svému jménu zůstal věren. S výtečnou muzikou Richarda Krocčka, která našla v souboru rovnocenného partnera a také stejně činorodého, vynalézavého, agilního.

Estrádní začátky spolupůsobily na profil divadélka. Oproti svému protějšku ve městě, Divadélku Pod okapem, které jde cestou písňové tvorby, revue a divadla poezie, přiklání se Tempo ke kupletu, ke kabaretu, navazujícímu na starší tradice bezprostředních pódiových vystoupení. Jde méně o problémové věci, spíš o rychlou reakci na aktuální



Z práce smolkovských ochotníků: vlevo J. Kokotek a F. Peřich v Tylových Kutnohorských havířích, vpravo V. Rybářová ve Stroupežnického Našich furiantech



události. Tempo se nikdy nerozbíhá do šířky, jde krátkými krůčky, sevřenými útvary, náznakem, klaunádou i v režii a ve vedení herců.

Diváci jsou v podstatě stejní jako v Okapu. Mladí, vděční, temperamentní, považují za samozřejmost chodit do divadla dobře ustrojeni, chovat se ve svém divadle jako v divadle. Tytám jsou doby „barabštiny“. Pokud se ještě v Ostravě vyskytuje, jakože ano, není to zde.

Oproti Okapu, kde jde o vzácný typ souboru, pracujícího skutečně kolektivně, majícího celou řadu pilířů ve vřechlých mladých lidech, stojí a padá Tempo s Jaroslavem Pustkou, vedoucím, režisérem, zpěvákem, klaunem, tanečníkem, autorem, kouzelníkem i prvním hercem. Pustkovi to naštěstí nestouplo do hlavy. Jako autor je s dostatek opatrný, aby své věci zařazoval, až dozraje. Vyhledal si dobré autory, Oldřicha Blažka, Karla Čejku, Karla Biňovce, hudebního skladatele Milana Laštůvku, se kterými úzce spolupracuje. Shromáždil kolem sebe malou skupinu talentovaných mladých lidí, kteří jsou mu na jevišti důstojnými partnery — Irena Bailnarová, Jiřina Šramková, Miroslav Blažčík, Daja Čadilová, František Kočí a další. Jsou to mladí horníci, studenti, jeden je kuchařem v ostravské kavárně Fénix, další jsou úředníky, prodávači atd. Vycházejí spolu velmi dobře; o nějakých stavovských rozdílech se ani nezdá, to bychom vyvolávali duchy. Kázeň je od počátku silnou stránkou souboru a není tudíž problémem ani dnes, kdy by se do souboru rádo dostalo hodně chlapců a děvčat.

Přáli bychom si, aby to v Tempu v další práci dokázali třeba i méně šikovně, méně obratně, ale víc po svém. Cokoliv se kdekoli ve tvárných postupech MJF žustne, už to v Tempu mají taky. Ano, ale s výběrem, zažít si to, aplikovat pro sebe. Jenže to by už asi bylo trochu moc. Do těch nejvyšších met vpadávají staré známé neduhy: ten jde na vojnu, ta se vdává; však to znáte. Rok dva se s někým pracuje, mohlo by to už k něčemu vypadat — a bác, začínáte s dalším od začátku. Ani Tempo není těchto běžných kalamit uchráněno.

Jedné však ano: Dosud (nezakřikneme to) nezašlhalo po přehrávkách, po penězích, po tom, co uškrtlo již nemálo dobrých amatérských souborů.

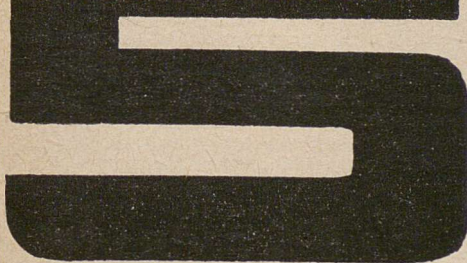
STANISLAV SOHR

F. Kočí z třebovického souboru Tempo v kabaretu Zavínil to Sherlock Holmes

NEPOJEDETE DO ÚSTÍ ?

ÚRO již několikrát svolalo komisi pro přípravu letošní ústřední přehlídky STM v oboru agitačních a estrádních skupin. Ve dnech 20.—23. června bude v Ústí nad Labem uspořádána, na rozdíl od minulých let, nesoutěžní přehlídka nejpodnětějších amatérských programů malých jevištních forem. Významnou součástí přehlídky budou každodenní semináře s diskusí, věnované nejen předvedeným programům, ale zejména základním problémům tohoto uměleckého žánru (aktivní pomoc při zabezpečování výchovných úkolů společnosti, význam přímé agitační práce aj.). Soubory, které budou na přehlídku vybrány, uspořádají kromě přehlídkových vystoupení řadu programů pro patronátní závody a obce v okolí Ústí nad Labem. Závěrečný program, sestavený z vybraných čísel, byl nabídnut Čs. televizi k přímému přenosu. Ústečtí organizátoři připravují letošní ústřední přehlídku se vši odpovědností. Chtějí pro účastníky vytvořit příjemné a radostné pracovní ovzduší. Držíme palce jim, i všem, kteří v červnových dnech na ústeckou přehlídku přijdou. bk

Na pět minut s Vlastou Chramostovou



Mám jenom jednu jistotu. Potřebuji jeviště, rampu a černý prostor za ní, s řadami bílých obličejů a tušených zaujatých očí. Potřebuji volnost pro své údy, pro svá ústa, pro oči a pro své srdce. Potřebuji vědomí, že všichni ti jedinci ve tmě hledí, v přívětivosti a diskretnosti plyšového sedadla plácí, radují se a teskní se mnou. Potřebuji vědomí, že jsem na dvě hodiny pomohla zapomenout na šedivé trampoty jejich praktického života. Nemohu být šťastna, trpí-li druzí, a není v mé moci vytvořit šťastné lidi na šťastném světě. Zúžím si proto pojem světa a času, ohraňím jej zdmi divadelní budovy a dvěma hodinami a jsem šťastná mezi šťastnými...

★

Jedním z největších nepřátel dobrého divadla a umělce je laxnost, úředničtina, neprofesionalita. A to všechno tu u nás žije. Profesionalismus a umělec, to jsou pro mne veliká a obsažná slova. To je znalost teorie a velká praxe a její výsledky.

To je láska k věci, serióznost v přístupu k práci, to je píle, pracovitost, kázeň a přesnost a žádná nahodilost. To je úcta k práci jiných pracovníků ve vlastním oboru. Je to zápal a zájem o věc, kterou dělám.

★

Co bych si chtěla v budoucnu zahrát, to vím přesně. Vlastně jsem o tom už mnohokrát uvažovala. I když při tom myslím na film, ale i v divadle bych takovou roli ráda hrála. Samozřejmě, že myslím na roli současnou. Proto taky ten film, já si totiž myslím, že film je při zobrazování současnosti ve výhodě, kamera má víc možností než divadelní jeviště. Ale abych se vrátila k věci. Chtěla bych hrát současnou ženu, protože na ženě dnes leží mnoho. Vždyť vlastně žena pořád vychovává děti sama, a ještě pracuje. V ní je budoucnost našeho světa. Bez přehánění. Ale má těžký život... A o tom bych chtěla hrát, jenže takovou roli ještě nikdo nenapsal.

★

Chci vyslovit své nepřátelství k novodobému měšťáctví, české závistivosti, k pokrytectví v životě veřejném, politickém a uměleckém, i v životě jednotlivců.

Chci hrát problémy své doby a své generace.

Chci přispět krásou k zušlechtnění diváků a k lepšímu vztahu mezi lidmi.

Chci to vše říkat bez sentimentu, který je vzdálen životnímu pocitu pokrokových lidí.

Chci to říkat slovy našich dnešních socialistických autorů.

Nechci zaměňovat úsilí o modernost s módou. Cítím opravdovou modernost v tom,

co je spjata s historicky nejmodernější skutečností, socialismem, co vychází z charakteru socialistického života.

Umění musí podporovat a pomáhat vytváření dnešního, nového životního stylu.

(Z 3. svazku orbisovské edice Proměny, který připravil O. Blanda.)



Vlasta Chramostová v titulní roli dramatisace Tolstého románu Anna Kareninová

SATURN SE STYDĚT NEMUSÍ

Studentský soubor pedagogického institutu v Brandýse nad Labem, známý z loňského ústředního kola STM i z vystoupení v televizi, si své pojmenování nezvolil podle šesté planety naší sluneční soustavy ani podle starořeckých saturnálií. Název SATURN dávají začáteční písmena slov satira — aktuální téma — umělecká recitace — noviny. Tomu, co si takto vepsal do štítu — hlavně satiru a aktuální tematice — chce soubor ve své práci zůstat věren. A také se mu to zatím dobře daří.

Výchova mladých lidí — to bylo, je a bude téma aktuální vždy; navíc je to i téma, které skýtá (bohužel!) dostatek námětů pro satiru. A právě toto téma se stalo základním kamenem dramaturgie Saturnu.

Už v kabaretu Zavínil to Komenský si budoucí učitelé a učitelky začali vyřizovat účty s leccíms, co se jim ve výchovné práci právem nelíbí; jejich nový kabaret v tomto „bilancování“ pokračuje, a to velmi důkladně, takřka systematicky.

Narodil se homo sapiens — tak začíná program, který pak trefně postihuje různé ty přehmaty a nesrovnalosti ve výchovném působení rodičů, školy i pionýrských vedoucích. A tohle všechno se děje v pestrém sledu vtipných dialogů, scének a především písniček. Ano, písniček především; ne proto, že kabaret je označen adjektivem hudební, ale proto, že písničky skutečně patří k největším kladům celého pořadu. Nejen Twist o bázni, který vyšel ve druhém čísle Repertoáru malé scény, ale i Blues o střevíčkách nebo Písnička o poezii si zasluhují pozornosti, stejně jako mnohé další, které vesměs prozrazují, že autorem je dobrý muzikant. Naproti tomu text by ještě tu a tam potřeboval jistou revizi: některým dialogům a scénkám by prospělo proškrtání, některým důslednější vypracování pointy.

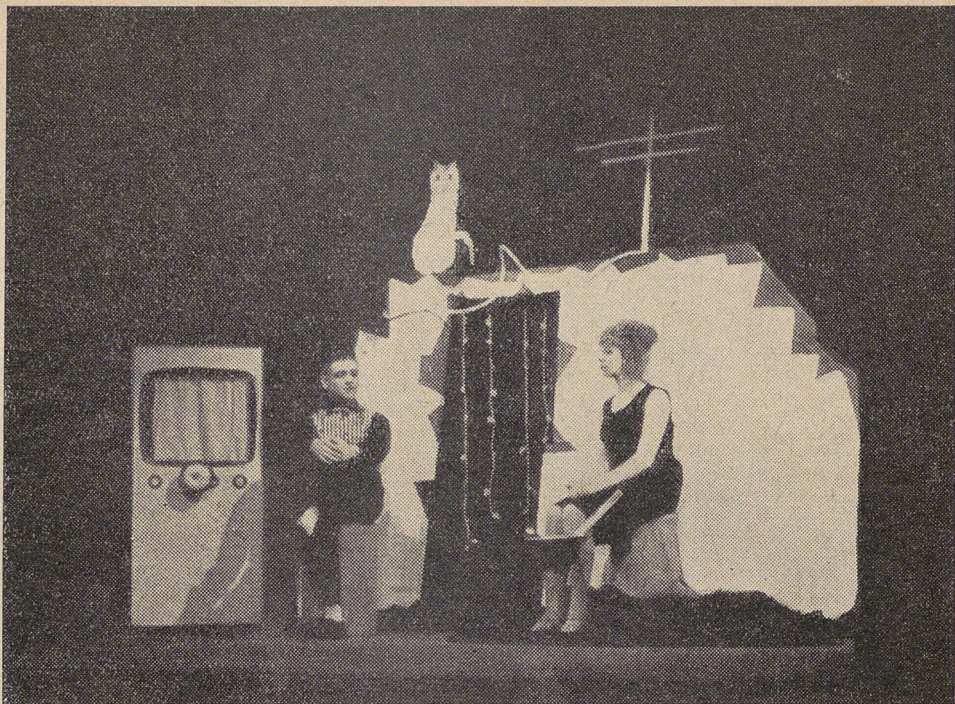
Režie i interpretace jsou na solidní úrovni, jak jsme u Saturnu zvyklí; zvláště zasluhuje ocenit rytmická skupina, jejíž výkon se od dřívějšího o mnoho zlepšil. Výprava je jednoduchá, ale přitom nešetří vtipnými nápady.

Pro úplnost zbývá dodat snad už jen to, že kabaret nese název *Že se nestydíte...*! a že to je pořad, za který se Saturn sám rozhodně stydět nemusí.

J. Vedral



Brandýský soubor Saturn uvádí v letošní STM kabaretní pásmo *Že se nestydíte...*! Foto M. Voděra



Pankrácký soubor malých forem Paradox uvedl kabaret M. Štorkána Elixír. Snímek J. Hokináře

PARADOX opravdu paradoxní

„Chceme hovořit k dnešku ještě dnes, a ne až zítra.“ Citát z programu pankráckého souboru malých forem PARADOX je odvážný a smělý. Soubor mladých lidí hraje a zpívá svému mladému publiku...

Hned od začátku kabaretu Míly Štorkána Elixír se dostává moderní a vkusná černobílá výprava a moderní rytmus písniček do rozporu s literární předlohou slabší úrovně. Jednoduchý rámec setkání mladé ježibaby s kybernetikem v prvním a posledním výstupu je jediné, co se snaží vnutit divákovi pocit komponovanosti pořadu. Boj mezi tmářstvím a rozumem opouští autor velmi brzy a ke slovu se dostává komunální satira s tematikou značně oťfelou a dávno již lépe umělecky ztvárněnou. Většina scének je bez pointy, působí zdlouhavě a dokazuje, že se mladým interpretům těžko hraje. Domnívám se, že ani nápaditější režie by nedala představení větší rytmus a spád. Nebýt dobrých písniček v dobrém podání zejména P. Lišky a obou zpěvaček měl by divák pocit, že sedí na narychlo připravené estrádě.

Dneska ovšem i estrády pracují lépe na-

psanými texty, které jsou aktuálnější a satiricky údernější. Námět Štorkánova kabaretu Elixír napovídal, že mladí budou hovořit především ke svým problémům, ze svých pozic a hlavně svým jazykem. Nestalo se tak. Jedna z příčin nedobré literární předlohy tkví zřejmě i v tom, že Štorkán nemá ještě tak velkou zkušenost.

Zájem mladých herců, zpěváků, hudebníků a talentovaného výtvarníka si zasluhuje lepší a fundovanější autorskou, dramaturgickou a režijní práci. Soubor, který hraje v dobrých podmínkách, má vůči divákům řadu povinností. Nesmí kromě jiného zapomínat, že se na jevišti mluví jinak než na ulici; jevištní řeč tu zůstává stále velkým problémem. Stejně neutěšeným dojmem by neměla působit také pohybová složka, zvláště je-li v souboru, jak se píše v programu, choreografka.

Hezky práce čeká PARADOX při přípravě dalších pořadů, chce-li udržet krok i s těmi soubory, které pracují za daleko horších podmínek. Znamená to hovořit k dnešku třeba až zítra, ale umělecky a vkusně. Už proto, že hraje a zpívá svému mladému publiku.

P. Bošek

ZÁVĚR DOBRÝM ZAČÁTKEM

Je v tom kus kouzla. Tma, reflektory, před oponou konferenciér a vřadu v improvizované šatně se zdánlivým klidem čekají účinkující. V základních kolech STM je tato chvíle snad o to napínavější, že mnozí vystupují poprvé.

A obecenstvo? To je složitý živel. Ocení, neocení? Bude se shodovat s výrokem poroty? V Kaučuku v Kralupech se navíc jistě všichni dobře znají z denní práce v závodě.

Celý den se tady soutěžilo a večer ti nejlepší vystoupili na prvních hrátkách mládeže, které se budou pořádat každých čtrnáct dnů. Běží program. Trio recitátorů přednáší černošskou poezii, děvčata zpívají a sama se doprovázejí na kytaru, zní lidové písně.

Jako snad všude, i zde žijí estrádní soubory. Skupina, která předvedla výsledek své práce pod názvem Docela malé divadlo, dovedla pobavit a zaujmout diváky. Je pochopitelné, že bude třeba ještě ujit pěkný kus cesty. Docela malé divadlo, které si klade zatím docela malé úkoly, svým vystoupením však naznačilo, že stačí na víc. Členové divadla předvedli sérii scének a bleskařů sestavených z dostupných materiálů, které

spojili skupinou kytaristů, zpívajících semaforovské písničky. Tento článek byl snad zatím nejslabší. Sami to vědí, a to už je vlastně krokem vpřed. Samotný soubor se při své práci dobře baví a smích chce přenést i na posluchače. Mrzí je ještě ledacos. Především, že jsou odkázáni jen na sebe, že režisér, který s nimi začal, ztratil o ně zájem, že si celé pásmo museli doslovně kolektivně narežirovat, že to pochopitelně tu či onde skřípe, poněvadž se vidí spíš z pódia než z obecenstva, že... Ale ne. Elánu mají dost, a ten, kdo by jim poradil, se jistě brzy také najde. Jistě jim vysvětlí také únosnost té či oné akce na jevišti a usměrní herecký elán. Rozhovor se souborem dokonce ukázal, že je nadejde na vlastní, nekopírované scénky, které by vycházely ze života závodu. Věříme, že se uskuteční.

Přehlídka vítězů se chýlí ke konci. Po předání diplomů pokračuje orchestr s mladými pracovníky velkému závodu ještě dvě hodiny v kolektivní taneční zábavě. Vítězové teď mezi ostatními tančí twist a nám nezbyvá než přát: hezkou zábavu do dalších hrátek.

R. Brabcová

LOUTKOVÉ DIVADLO na Kladně propůjčilo svůj příjemný interiér Eduardu Pergnerovi, autoru, výtvarníkovi, herci a zpěvákovi pořadu Hledá se bílá paní. Malé zpoždění začátku premiéry zaviněné prasklou lampou v dia-projektoru, kterou musel Pergner po celém Kladně shánět, bylo nechtěnou satirou na téma Nechtěná technika slouží divadlu, a ne naopak! Mezitím druhý účinkující, klavírista a autor hudby Vít Fiala, dokončoval stavbu nápadité a jednoduché scény.

Otevírá se opona a z jeviště nás dvě hodiny baví Eduard Pergner se svým klavíristou. Autorské divadlo, které sledujeme, je mezi soubory malých jevištních forem ojedinelé. Základem každého takového jevištního útvaru musí být především kvalitní literární předloha. Pergner, talentovaný autor (ale i výtvarník), píše dobré a nosné texty. Škoda, že nemůžeme stejně pochvalně hovořit o jeho hereckých a pěveckých výkonech. Problematická byla i jeho práce jako režiséra. Je to pochopitelné. Má být hlavní představitel také režisérem svého pořadu? Snad ne. Režisérem by měl spíše být někdo, kdo Pergnera dobře zná, kdo vysílá na stejné myšlenkové frekvenci, ale kdo ho vidí kriticky — a hlavně z hledišť. Autorské divadlo je přece jen divadlo. Není to autorský večer. Nabízí se otázka, nevzal-li si toho Pergner na sebe příliš.

Gejzír nápadů v úvodu, rytmus a švih dobře řazené první poloviny kabaretu připravuje divákna na ještě lepší druhý díl. Ve skutečnosti je tomu jinak. Autor jako by se rozděl ve svých nápadech, fantazii a pestrosti do přestávky, a v druhé polovině večera jako by zápasil s časem. Potvrzuje se stará pravda, že autor nebývá dobrým dramaturgem svého díla. Předvedený pořad potřebuje dramaturgovu tužku jako sůl. Autor slyšel o premiéře citlivý názor diváků a po premiéře v besedě pak nemilosrdnou kritiku těch, kteří za ním rádi přijeli. Je tedy o čem přemýšlet — a Pergnerovi tato činnost není cizí.

Zajímavé je spojení Pergnera autora a výtvarníka. Výtvarné vidění a citění připravilo skutečnou podívanou (promítání fotografií s mluveným vtipným komentářem umělecky ozvlášťnilo docela vědní tematiku, stejně jako ilustrování povídky Námořníci malování jednotlivých postav děje na bílé čtvrtky). Bez nápadů jistě není promítání kostýmů „na tělo“ herce ve scéně Bílá paní. Tady ovšem ani zajímavý výtvarný nápad nedal zdoluhavě scéně (trvající druhou polovinu večera) spád. Zdoluhavost způsobená



Na Chramostově snímku Eduard Pergner ve svém kabaretním pásmu

také ne právě pregnantní interpretací způsobil, že celý pořad neměl potřebnou gradaci. Přesto většina scénických nápadů působila sympaticky a byla osvěžením. Škoda, že Pergner herec a zpěvák byl často pod úrovní svých textů, výtvarného řešení inscenace a svěžích písniček.

A ještě několik slov k autorské tvorbě. Byl to večer ostré satiry. Provokativní (i když v extemporeování slabší) upozorňování na nedostatky života, který žijeme. Někdy se člověk neubráníl dojmu, že kritika, místo aby směřovala k příčinám a podstatě kritizovaných jevů, byla namířena spíše už na jejich důsledky. V satirě by přece vždycky měl jít úder na podstatu.

Kladno se po úspěšné premiéře kabaretu Hledá se bílá paní řadí k městům, která

mají své divadelko malých forem. Nezbyvá než si to uvědomit, pečovat o ně a pomáhat mu. Je v silách takových souborů poděkovat za pomoc pomocí. I když třeba formou kritiky.

Poslední zamyšlení je možná paradoxní. Je to zamyšlení nad vnitrosouborovým životem souboru o dvou členech. V tomto případě se řešení autorských, inscenačních, provozních a jiných otázek stává dialogem mezi Eduardem Pergnerem a Vítem Fialou. A v tom je možná i jádro některých nedostatků, kterými trpěla i poslední premiéra.

Závěr? Spíš přání. Aby příště talentované Pergnerovy texty a výtvarné nápady stejně jako Fialovy písničky realizovali oba autoři se svým už početnějším souborem.

Pavel Bošek

Rozluštění tajemného rebusu v titulku je prosté: *Dvanáct* je nová, dvanáctá hra Pavla Kohouta, vystupuje v ní dvanáct postav (šest mužů a šest žen) a její děj se dělí do dvanácti obrazů (na jedné scéně). Tedy na první pohled hra jako dělaná pro ochotnický soubor, zejména mladý. Proto také není účelem tohoto článku doporučit *Dvanáct* pozornosti ochotníků. Naopak, spíše se budeme snažit poukázat na některé problémy, které je nutno v inscenaci vyřešit, aby myšlenky hry zazněly plnou silou a nezkresleně.

Kohoutova hra se nabízí ochotnickému jevišti nejen tím, že se hraje v jedné scéně a že má poměrně malé obsazení. Mluví pro ni i to, že je hrou o mladých lidech, že je psána s humorem a vtipem, že má bohatý a divadelně působivý tvar. V zdánlivě nenáročném hříšce se skrývá vážný myšlenkový obsah. Kohout se tu pokouší o drama kolektivního hrdiny — všech dvanáct postav jeho hry stejným dílem přispívá k vyslovení základního smyslu příběhu: lidský kolektiv nemůže být náhodným seskupením několika jednotlivců na základě formálních podmínek, ale musí to být svazek názorově jednotných, vzájemně se podporujících jedinců se společnými zájmy a cíli. Skutečný kolektiv se nedá jen odhlasovat, musí vzniknout v práci, v boji.

Ve *Dvanácti* se seznamujeme s kolektivem čerstvých absolventů divadelní fakulty AMU, kteří se rozhodli, že půjdou společně do oblastního divadla, aby tu prosadili vlastní divadelní názor. Záhy se ukazuje, že těch, kdo sem přišli výhradně proto, aby dělali „divadlo, které nelže“, je v této skupině méně, než by se zdálo na první pohled. Z kolektivu — spojeného opravdu víc formál-

12 + 12 + 12 = dvanáct

nostmi než opravdovou jednotnou snahou — postupně z různých důvodů odpadají ti, kdo sem charakterově, umělecky nebo lidsky nepatří. Pak dochází k obratu: v práci, po roční prověrce skutečného života, vyrůstá z trosek nový kolektiv, poučený všemi chybami prvního roku, který bude vynakládat všechnu svou energii a vášnivost na to, aby neustále poznával skutečný smysl svého ideálu a aby také našel cesty, prostředky a postupy, jimiž by takový ideál proměnil ve skutečný jevištní čin.

To je nejvážnější myšlenkový přínos nové Kohoutovy hry; budeme ho hledat v ideovém jádru této „hořké komedie“ a nesmí nás klamat, že se k němu dostaneme přes spoustu veselostí, komediálních situací a vtipků, obrážejících atmosféru všedního dne divadelního mládí, které nemá pro vtip nikdy daleko — třeba i v nejtěžších chvílích svého života. A to je také první problém, s nímž se musí každý inscenátor *Dvanácti* vyrovnat především. Setřít humorný autorův přístup k látce a zbavit komedii ozdravujícího smíchu by bylo stejně vážným prohřeškem, jako podlehnout veselohernosti, rozehrávat naplno všechno komické ve hře a zakrýt její hořké jádro — v němž je množství vážných a závažných kritických výpadů proti současnému stavu divadla.

Inscenátor Kohoutových *Dvanácti* by měl vynaložit všechno své umění na to, aby prá-

vš toto hořké jádro komedie dostalo také obecnou platnost. Vždyť všechno to, co Kohout kriticky předvádí na příběhu mladých, začínajících divadelníků, není nikterak speciální, netýká se jen a jen hereckého mládí. Je to společné všem, kdo poprvé opouští školu a začínají si naučené vědomosti prověřovat životní praxí. Určitá deziluze je tu téměř vždy pravidlem — protože život bývá ve většině příkladů jiný, než jak ho mladým představuje škola. A bez ohledu na obor, každý mladý člověk je v takové chvíli podroben přísné zkoušce charakteru. Může si většinou zvolit jen jednu ze dvou možných cest: buď zůstane věren svým předsevzetím a ideálům a bude se prát s proudem o jejich uskutečnění, anebo se přizpůsobí, podlehne a v zajištěném postavení zapomene na to, co chtěl v životě dokázat.

Ukázka ze hry jistě dokáže toto tvrzení nejpřesvědčivěji. Zamyslete se nad slovy jejich hrdinů a snadno pochopíte, že by mohla být vyslovována třeba mladými lékaři, techniky, inženýry či soustružníky:

TONKA: A dyť to byli čtyři roky nejlepší posluchači. Děcka, ta škola je náká vadná, že se propíchli až teď...

VĚRA [jedná sedí]: Propíchli jsme se všichni.

TONKA: Jak to všichni?

VĚRA: Škola, prosím, já ji neomlouvám,



K. Hábl a M. Dreiseltlová v Kohoutově hře Dvanáct na scéně Disku; foto K. Minc

JIRKA (vloží se do toho s nezvyklou energií): Vy všechno matete! Jedna věc je, že to v kumštu vždycky nejde, a druhá, že lidi prostě chtějí jistoty — a to nikdo nepředělá. No proč bych spal na skládací posteli, když mohu spát v ředitelově...?

SLÁVEK: Kdo spí v ředitelově...?

JIRKA: Já ne! Vlastička je chytrá, ale ne zas tak chytrá.

SLÁVEK (ptá se Věry, protože je nejbližší): Je to fakt?

VERA: To... nemám v úvazku, víš?

JIRKA: A co? Jinej to udělá zas jinak.

TONKA: Človče, Jirko, proč házíš všechny do jednoho pytle? Proč ses třeba ty dávno neodstěhoval?

JIRKA: Protože... já jsem na to líný. Ale zato jdu třeba teď zkoušet srágoru. Vezme text a definitivně odchází kolem Honzy, který začne zase rozebírat Božčinu postel.

Ty kluku, ty se máš nejlíp. Ahoj. Tys ml, Věro, dala.

Je pryč. Věra se už chvíli dívala do deště. Teď se otočí ke zbylým.

VERA: Takže nebudeme dělat nic?

SLÁVEK: Naopak. Všecko možný. Holky, po zájezdu vás čekám s kafem. A budem se hádat třeba do rána, jako za stara. Ahoj, Věro. Děkuji ti.

Stiskne jí ruku. Kdesi zasvitla perspektiva, jsou dost mladí, aby je to naplnilo novým optimismem.

Nepochybujeme, že to bude i myšlenkový obsah Dvanácti, co bude amatérské divadelní soubory přitahovat natolik, aby zařadili Kohoutovu hru do svého repertoáru. N hned na počátku je však třeba upozornit, že tyto soubory čeká těžká a složitá práce. Třeba hned řešení scény — na něm závisí zejména režisérova práce v první polovině hry, kde se nejčastěji vyskytují scény, v nichž je na jevišti všech dvanáct postav. Všechny musí být dobře vidět, nikdo nikoho nesmí kryt, protože v této hře hraje každý hlavní roli. A kdo jen trochu zkusil práci režiséra, ví, že není snadné podobné scény aranžovat — a zvlášť tehdy, což je u ochotníků nejčastější — je-li jevištní prostor malý. A tady může jevištní výtvarník velice pomoci — jako tomu bylo i při prvním uvedení Kohoutovy hry v Disku, jehož jevištní prostor nemůže konkurovat ani mnohemu ochotnickému divadlu. Připomínáme náčrt půdorysného řešení scény podle návrhu prof. Fr. Tröstra — ne proto, aby byl napodobován, ale proto, aby sloužil jako podnět. Tröster využil jevištní prostor Disku opravdu maximálně — vestavěl scénu i do zadních a vedlejších odkládacích prostorů a vepředu zbudoval velkou předscénu. Plocha jeviště se tím přinejmenším zdvojnásobila a kosé postavení scény umožnilo i velmi přirozené a přehledné řešení jednotlivých mizanscén.

Ovšem náročnost mizanscény neplatí pouze z množství postav, které zároveň vystupují na jevišti. Mizanscéna by měla zachytit i charakter a neustálou proměnlivost jednotlivých protilehlých táborů. Kohout totiž nebuduje hru na předem daném schématu záporných a kladných postav — právě naopak: zdůrazňuje na počátku jednotnost kolektivu, a teprve když do té doby latentní rozpor nesusoudných životních a uměleckých názorů mezi příslušníky kolektivu propukne v otevřený konflikt, začínou se hrdinové hry vzájemně diferencovat — a opět ne jednoduchým způsobem. V každé rozmíšce, v každém sporu nebo hádce tu stojí proti sobě jiné skupiny lidí, pokaždé se na jednom stanovisku setkávají jiní partneři a cesta k té hrstce ryzích charakterů, která odchází v závěru hry do nového života, je klopotná, složitá, plná dočasných omylů a chyb. A tahle proměnlivost, neurčitost, postupné tříbení pro a proti se musí odrážet i v řešení mizanscén.

Existence dvanácti hrdinů si vynutila i zvláštní kompozici hry. Ne nadarmo je děj rozdělen ve dvanáct obrazů, z nichž každý je otevřen monologem jednoho z hrdinů, každý z nich je také jednomu z hrdinů zasvěcen, a nehraje-li se v tom kterém obraze o hrdinovi vysloveně, pak alespoň tu nalézáme klíč k jeho pochopení. Každý obraz je tedy do určité míry samostatným celkem — v představení to vyžaduje určitou atmosféru (kterou napovídají už i pracovní názvy obrazů), určitou uzavřenost a semknutost, určitou

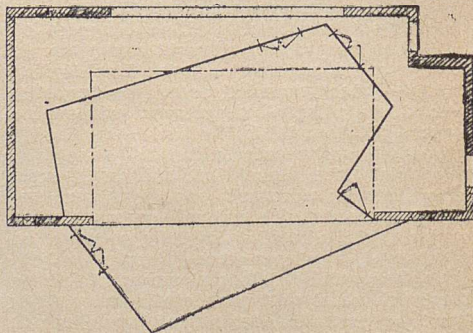
vývojovou linii konfliktu. Ale současně je každý obraz součástí vyššího celku — hry — a jako takový zase musí být podřízen celkovému vývoji konfliktu, celkovému rytmu, celkovému sklenutí díla. Chyba by byla, kdybychom příliš zdůraznili samostatnost každého obrazu — hra by se rozpadla na množství epizod, jen volně mezi sebou spjatých. Ale zrovna tak bychom chybili, kdybychom takovou samostatnost setřeli vůbec — pozornost diváků by se nesprávně soustředila na příběh hry, který je nejméně výmluvný: je to autorova konstrukce, jež mu má být pouze prostředkem k tomu, aby mohl co nejvíce říci o lidech, jimiž svůj smyšlený příběh oživil.

A tak se dostáváme k hrdinům Kohoutovy hry a s nimi k problémům hereckým. Hra říká o charakterech postav opravdu hodně, jenom je třeba umět přečíst co nejvíc z jejich jednání, myšlenek, přímých výpovědí i narážek, z jejich vzájemných vztahů. Je třeba umět poznat i vnitřní rozpory, které jsou téměř ve všech zúčastněných postavách, i když u některých vystupují méně zřetelně. A nejen poznat, i zobrazit — a jevíšti. Snad jen jednu věc bychom měli v této části výkladu vysvětlit: smrt Věry. Režisér i herci musí — tento kategorický imperativ je tu zcela na místě — udělat všechno pro to, aby divák ani na chvíli nepochyboval, že Věra zemřela náhodou. Nesmí ho ani na okamžik napadnout, že snad spáchala sebevraždu; to by vážně poškodilo vyznění hry. Představitelce Věry dává dostatek možností osmý obraz, kde Věra s mimořádnou vervou zasahuje do vzniklé situace tak, aby vyprovokovala ostatní proti hrozičím nebezpečí přizpůsobení se všednosti. A v následujícím monologu tato linie pokračuje — Věra se tu představuje jako člověk, který má před sebou bohatý a plodný život, který je pln plánů a chce se opravdu porvat se vším, co se mu staví do cesty. Pak nebudeme pochybovat, že sebevražda takového člověka by byla holým nesmyslem.

Proč tedy Věra zemřela? Z vůle autora? Ne, opravdu si tu zahrála — jako mnohokrát v životě — jen náhoda. Ale právě to, že smrt zasáhla z kolektivu toho, v němž bylo do poslední chvíle nejvíc síly a nejvíc odvahy k činům, tu způsobuje, že kolektiv se po Věřině smrti definitivně probouzí z lhostejnosti, že se definitivně rozchází s těmi, kdo se z něho svými činy vyřadili, a pozvedá se k novému pokusu o prosazení „divadla, které nelže“. Věřina smrt každým hluboce otřásla. Nepoznali to divák z hereckých výkonů v závěrečných obrazech hry, zemřela zbytečně.

Kohoutova hra Dvanáct, hra o mladých divadelních umělcích, kteří chtějí probouzet moderní divadlo podle svých představ, je vážným dokladem toho, že nastupující umělecká generace plně chápe odpovědnost, která na ní spočívá. A že podle toho jedná. Dravost a prudkost sporů nás o tom přesvědčuje, stejně jako nás o tom přesvědčuje i závěr hry, kdy alespoň část bývalého kolektivu se vrhá do nových sporů, které rozhodně nebudou mírnější — půjdou jen víc k věci. A právě tady, ve věčné nespokojenosti hrdinů hry, v jejich neustávajícím zápase mezi sebou a mezi těmi, kdo jdou jiným směrem, nalézáme optimismus Kohoutovy hry, i její mobilizující vyzývavost.

OTAKAR BLANDA



Náčrt půdorysu dekorace ke Kohoutově hře Dvanáct v jevištním prostoru divadla DISK. Čerchovaná čára ohraničuje běžnou hrací plochu jeviště, silná plná čára představuje stěny dekorace.

ale... chtěli jsme kdysi dělat divadlo, které nelže — tak si pojdte říci pravdu aspoň nakonec!

JIRKA (který pohlédl na hodinky, sebral text a chtěl se odporoučet): Jak to — na-konec?

VERA: Dvanáct! To byla velká síla, dokonce větší, než jsme si neskromně mysleli. Co nás tu čekalo, nebylo podceňování, to byl strach, ale taky naděje, že se něco stane. Moc lidí tu čekalo na jedno jasné slovo, jeden čin — aby šli s námi. Jenže viděli stolní společnost, která trousila hesla a rajtovala na formalitách a ke všemu se při každé bouřce rozprchla a sešla se až po ní — obvykle o někoho chudší. A toho jsme prostě odfajfkovali jak účetní — celí šťastní, že my jsme ti kádři. A co jsme dokázali? Honza, který už začal rozebírat Božčinu postel, toho nechá. Slávka se začíná zmocňovat hněv.

SLÁVEK: Měli jsme je snad prosit?

VERA: Některých je škoda. A hlavně nás je škoda, protože ta bývalá síla — se obrátila proti nám. Protože teď kdybychom se stavěli na hlavu — tady jsme to prohráli.

JIRKA: No to je volovina!

VERA: Myslíš? Já dělám náboráře, Slávek režisér je módní libohry a vy si zvykáte. A ledová sprcha je vzpomínka z dětství a za chvíli už nikoho nenapadne, že chtěl někdy divadlem bourat svět.

LENKA: A co máme dělat?!

VERA: Jo — to já právě nevím.

Pauza. Pak Slávek praští do stolu.

SLÁVEK: Tak ti mockrát děkujem.

Odejde. A ostatní sedí jako zmoklé slepice, až se zas Jirka podívá na hodinky. Odkáže si, chce vstát.

JIRKA: Hergot...

TONKA: No moment! Tak se snad musíme domluvit?

JIRKA: Tak třeba odpoledne... Horyna mě seřve...

LENKA: To my zas jedem do Tejna — s Agathou Christie!

VERA (vstává, přinášá motopřilbu, jako by se nic nestalo — ale je v tom vrchol rezignace): No — a já mám ten divácký průzkum...

JIRKA: Provinční divadlo, no...

SLÁVEK (nečekaně se vrátí): Víš, co je nejhorší?

VERA: No...?

SLÁVEK: Že máš pravdu!

VERA: Slávkul

SLÁVEK: Ale ještě horší: ono už je to v nás. Já už si někdy, když mi to nejde, tak si říkám — pro Petrázně je to dobrý... a v tom je ta hrůza. Protože najednou je z toho průměru norma. Provinční divadla jsou a budou, ale co je hrozný — být provinční člověk. Dyť Horyna vyšel před pár léty ze stejné školy!

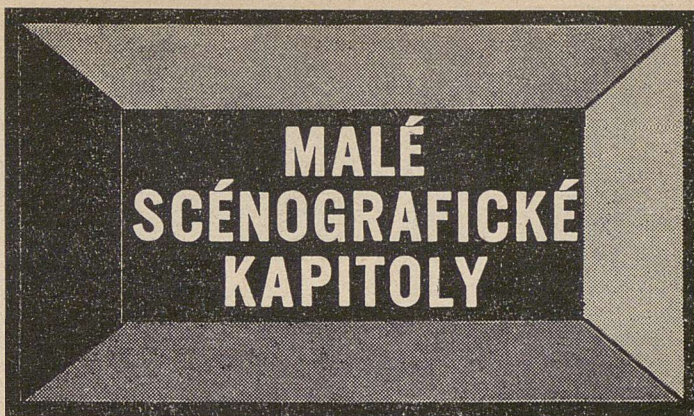
LENKA: Děcka, to je ale strašný...!

V posledním období vývoje divadelního prostoru *od baroka po současnost* je možno vysledovat tři vývojové proudy. První je charakterizován dalším rozvíjením barokní, tzv. kukátkové scény, jak jsme ji poznali v minulé kapitole, a jejím postupným technickým zdokonalováním. Druhý vývojový proud uskutečňuje jeho větší či menší reformu. A posléze třetí proud vývoje, nejmladší a nejkratší, je nesen snahou po vytvoření divadelního prostoru nového. Periodizace těchto jednotlivých proudů a typologie divadelního prostoru v nich je však do značné míry znesnadněna tím, že vývoj tohoto období není ukončen; zvláště poslední proud je teprve na samém počátku svého vývoje.

Prvním z těchto proudů pokračuje, ale také pozvolna vyznívá vývoj barokního kukátkového divadelního prostoru, jak jej společensky charakterizuje třídně založená diferenciace hlediště, prostorově pak výrazný předěl mezi hledištěm a jevištěm v podobě portálu a posléze inscenačně požadavek iluzivního vyjádření skutečnosti. Od reformy Furtenbachovy, která — jak již víme — vývoj divadelního prostoru v podstatě dovršila a zhruba na třípůl století ustálila, nemění se prostorový ani inscenační princip kukátkového divadla a nastává pouze jeho postupné technické zdokonalování. Technika se přitom uplatnila v podobě zmechanizovaného provaziště, jevištních vozů, otočných ploch (točna) a světelné techniky, umístěné v rampě a portálu. V tomto období se také vyvíjí samostatná divadelní budova a divadlo se stává předmětem podnikání. Od divadla Comédie Française v Paříži z r. 1687—89, které představuje již plně vyvinutý a ustálený typ lóžového barokního divadla, a od divadla San Carlo v Neapoli z r. 1737, jež je první samostatnou veřejnou účelovou divadelní budovou, vede plynulý vývoj kukátkového barokního divadelního prostoru až do současnosti. Z množství početných příkladů tohoto druhu z 18. století uvedme např. staré operní divadlo v Bayreuthu od Josefa Galli-Bibieny z r. 1748, Piermariniho divadlo La Scalla v Miláně s podkovitým půdorysem a hledištním prostorem mimořádných akustických kvalit, na našem území pak např. první veřejné divadlo v pražských Kotcích, adaptované r. 1737 z tržnice, ze zachovaných zámecká divadla v Českém Krumlově z r. 1766 a v Litomyšli z r. 1797, z r. 1783 novostavbu veřejného divadla tzv. Stavovského v Praze (dnešní Tylovo) a o rok mladší divadlo v Broumově a v Opavě. V 19. století patří tomuto vývojovému proudu např. hradní divadlo Burgtheater ve Vídni z r. 1810 se čtyřmi patry lóží a z toho vyplývajícím čtvercovým formátem převýšeného portálu, divadlo Haymarket v Londýně z r. 1821, obohacené o předscénu s vchody po stranách a s lóží v patře portálového zrcadla. V r. 1824 bylo postaveno Velké divadlo v Moskvě (přestavěné v r. 1856), r. 1875 pak vznikla Velká opera v Paříži s amfiteátrém hlediště, vloženým do lóžového divadla; stala se nadlouhou vzorem pro četná měšťanská divadla v Evropě. U nás jde rozvoj tohoto typu v soulase s celoevropským vývojem; takřka v téže době vznikají divadla v Českých Budějovicích (1819) a zámecké v Kačíně (1818—21), brzy nato divadlo v Olomouci (1830), v Třeboni (1836) a v druhé polovině století Národní divadlo v Praze (1883) a divadlo Na hradbách v Brně (1884) s prvním elektrickým osvětlením na evropském kontinentě, divadlo v Karlových Varech (1886), v Plzni (1898) a další. Také většina divadelních sálů, v nichž se uskutečňují od počátku ochotnického hnutí až do současnosti představení našich ochotníků, jsou vlastně vesměs divadelními prostory kukátkového typu. Naznačený vývoj kukátkového divadelního prostoru pokračuje i v našem století a je zastoupen např. divadlem Pigale v Paříži (1929) s maximální mechanizací jeviště systémem paternosterové techniky nebo divadly z poslední doby v Kasselu (1952), v Hamburku (1955), v Lipsku (1956—60), v Kolíně nad Rýnem (1957) nebo v Salcburku (1960) s mimořádnou šířkou portálu 34 m (Národní divadlo v Praze má šířku portálu 10 m, Velká opera v Paříži 15 m).

Kromě úsilí o mechanizaci a technické zdokonalení tohoto kukátkového typu divadelního prostoru objevuje se v tomto vývojovém proudu snaha o rozmnožení a obohacení jeho inscenačních možností. Už Furtenbach navrhl sál s přidruženými jevišti, ale nešlo v tomto případě ani tak o umělecké, divadelní hledisko, jako o zvýšení pohodlí feudálního majitele. Již r. 1766 lze však zaznamenat pokus Cochiniův s elipsovitým hledištěm, na jehož ploché straně jsou tři kukátková jeviště vedle sebe, spojená předscénou. S podobnými řešeními přišel Ferarese (1771), C. Morelli v divadle v Timole (1779) a v novější době A. a G. Perettové v divadle na výstavě v Paříži (1925).

Ale již počátkem 19. století se začínají objevovat snahy o prostorovou a inscenační reformu typu barokního kukátkového divadla na podkladě antického divadelního prostoru v souvislosti se slohovým názorem období klasicismu. Tento druhý návrat k antice, na základě lepšího jejího poznání prostřednictvím archeologických objevů, je ve vývoji divadelního prostoru zastoupen divadlem berlinského architekta K. F. Schinkela z r. 1817, s hlubokým portálem a střízlivou, architektonicko-per-



spektivistickou scénou. Reformu hlediště zastupuje Semperovo divadlo v Drážďanech s přísně půlkruhovým půdorysem hlediště v podobě mírného amfiteátru s pásem lóží (s velkou střední) a s širokým otvorem portálu; dva vchody na předscénu upomínají na antické divadlo římského typu. Jiný pokus o demokratizaci hlediště představuje lidová opera v Paříži s elipsovitým hledištěm a Wagnerovo divadlo v Bayreuthu od Rückwalda z r. 1876 s širokým amfiteátrém v antickém duchu, s pokročilou mechanizací provaziště a dalšími vymoženostmi mechanickými a světelnými. Z druhé poloviny 19. století je i Lessingovo divadlo v Berlíně s podkovovitým hledištěm a horizontem a otočnou plochou. Littmannovým divadlem ve Výmaru z r. 1908 s amfiteátrém hlediště a dvojdivadlem ve Stuttgartu z r. 1912, jehož menší divadlo bylo zničeno v r. 1944 válečnými událostmi a právě znovu vybudováno, dovršuje se v podstatě snaha o reformu, která však nepostihuje inscenační princip a zůstává v podstatě omezena hlavně na zmíněnou demokratizaci hlediště více méně v duchu antiky. Z novější doby zastupují reformu kukátkového prostoru některé klasicizující projekty, které se však omezují buď na rozšíření portálového zrcadla, nebo rozvíjejí myšlenku otáčivého nebo prstencového jeviště. Jde např. o projekty z velké soutěže na divadlo v Charkově (1929), americké projekty pražského rodáka Josefa Urbana (1929), novou operu v Sydney, Kieserův projekt z Fordovy nadace, Despův projekt kulturního střediska v Athénách aj.; z variant s otáčivým jevištěm možno sem zařadit např. Scharounův projekt víceúčelového divadelního sálu v Basileji (1951) a moskevské Divadlo komedie arch. Bykova a Malcina (1959). Jiný směr tohoto úsilí po reformě barokního kukátkového divadelního prostoru se projevil také již v první polovině 19. století rovněž návratem k antice, ale spíše prostřednictvím obnovy principů renesančního divadla anglického, tzv. alžbětinského nebo shakespearovského, jak jsme je poznali v minulé kapitole. Tak z r. 1840 se datuje Immermanova rekonstrukce takového reformovaného divadla alžbětinského typu, s hlavní hrací plochou, spojenou s hledištěm stupni vpředu a s další hrací plochou pro scény interiérové. Podobně jako tento Immermanův protest proti baroknímu kukátkovému prostoru je i Lautenschlägerův projekt z r. 1889 v podstatě rovněž reminiscencí na renesanční anglické jeviště. Snahy usilující o navázání na alžbětinský typ divadelního prostoru pokračují i v novější době, hlavně v oblasti Anglie a Ameriky, Kanady a Austrálie. Směr více klasicky zastupuje např. Molnárův projekt zv. U-Theater (1924), městské divadlo v Malmö (1934) od Laarsteda, divadlo ve Stetfordu (Ontario) v Kanadě (1957), divadlo v Chichestru v Anglii aj. Přehodnocení alžbětinského typu divadelního prostoru moderním pojetím představují zatím dva projekty, projekt Mejercholdova divadla v Moskvě od Lapkina a Vachtangova a projekt divadla s vysunutou předscénou od Izenoura a Schweikhera (z projektů Fordovy nadace).

Tím je možno uzavřít tento stručný přehled vývoje prvních dvou proudů divadelního prostoru, jak se jeví od baroka do současnosti; v příští, závěrečné kapitole o vývoji divadelního prostoru se seznámíme s některými řešeními novodobého divadelního prostoru a nakonec s divadelním prostorem čínského, indického, japonského a amerického divadla.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK

ÚD LUT připravil pro osvětové domy a pro soubory malých jevištních forem dvě metodické lekce na magneto fonových páscích:

JEDNODUCHÁ ZEMĚDĚLSKÁ ESTRÁDA — s jejíž částí se seznámili čtenáři Repertoáru malé scény v jeho 1. čísle. Metodický komentář k tomuto programu napsala a namluvila dr. H. Rauchová, pracovnice Čs. rozhlasu.

KABARET O MYŠILIDECH — na pásku jsou natočena nejdůležitější čísla známého hronovského pořadu souboru Kladivadlo. Metodický komentář namluvil autor pořadu a vedoucí Kladivadla Pavel Flala.

Oba pásky si mohou soubory nebo osvětové domy vypůjčit v divadelním oddělení ÚD LUT, Jungmannova 15, Praha 1.



Voděrův snímek z brandýské inscenace Solodarovy komedie V šeríkovém sadu

Soubor Tyl Osvětové besedy v Brandýse-Boleslavi uvedl v únoru Solodarovu komedii V šeríkovém sadu v režii R. Rajchla a scéně L. Leitgeba, učitele katedry výtvarného umění na místním pedagogickém institutu. S inscenací soubor zajíždí po okresech Praha-východ a Mělník, kde pomáhá zpřesňovat kulturní život na vesnicích.



Snímek F. Grumlíka z programu protestovského souboru Impuls

Mladí ze závodního klubu Oděvního průmyslu v Prostějově založili scénu mladých Impuls. Její první premiérou byl kabaret členů souboru J. Slaby a J. Dopity Černé brýle.

Oslavy 750 let města Bruntálu, které letos probíhají a skončí tradičním festivalem přátelství, byly v březnovém programu obohaceny o inscenaci hry Karla Nového Česká bouře, na níž s ochotníky spolupracoval režisér oblastního divadla v Opavě soudruh Vyskočil. Do dalšího kulturního programu oslav přispějí bruntálští ochotníci inscenací Tylovy Fidlavačky.



Erno (M. Pšenčík) a Milena (V. Hořejšová) ze strážnické inscenace Daňkovy Svatby sňatkového podvodníka

Dramatický kroužek Sdruženého závodního klubu ve Strážnici „Strážničán“ začal po téměř dvouleté přestávce znovu pracovat a uvedl Daňkovu Svatbu sňatkového podvodníka, kterou reprizoval v mnoha okolních obcích a také pro členy svého patronátního družstva JZD Kněždub.

Nejen v Bohdíkovi

V dramatickém kroužku dobrovolných požárníků v Bohdíkovi na Šumpersku jsou dnes sloučeny všechny vrstvy obyvatelstva tří obcí — Bohdíkova, Komňátky a Raškova: dělníci z vápenky, úředníci z továren, učitel vedle zemědělce, staří i mladí. I v zimě pravidelně docházejí na zkoušky, překonávají cestu ve sněhu a mrazu nadšením, jen aby zahráli sobě pro radost, spoluobčanům pro pobavení. Vybrali si Stroupežnického aktovky Zvíkovský rarášek a Paní mincmistrová. Obě veselohry zahráli jak nejlépe dovedli, s chutí a elánem. Nemělo by smyslu podrobit výkony kritice z hlediska uměleckého. Nedostatek režijní koncepce a živelné hraní bez základní herecké techniky svědčí o tom, že bohdičtí ochotníci byli ponecháni svému osudu. Otázka, plní-li Okresní osvětový dům v Šumperku svou výchovnou povinnost, je více než oprávněná. Kostýmy zapůjčila půjčovna kostýmů v Olomouci za 700 Kčs; teprve tržba ze dvou představení uhradí půjčovné. Nezná za podobných okolností psaní a řeči o podpoře kulturního života na vesnici trochu frázovitě?

Pavel Lenda

Je tohle cesta?

Píší nám z Ostrovačic, že obnovili ochotnickou činnost a uvedli ve spolupráci se školou hru pro děti Krakonoš a kmoť Kalous. Neznáme hru ani jejího autora, nechceme křivdit, ale díváme se na snímky, které nám z Ostrovačic poslali.

Obnovit ochotnickou činnost? — Ano!

Pracovat s dětmi? — Ano, ano!

Ale nalepit dětem vousy a dělat s nimi trpaslíky — je tohle cesta? — en-



Bylo jich asi tak deset a chtěli založit malé divadélko „nového typu“. Jak začali? Začali pomlouvat všechna malá divadélka „starého typu“.

• Říkal o sobě, že je brechtovec. Hodinu jsme debatovali o zcižovacím efektu. Pak prohlásil, že krást v umění je už to poslední.
P. BOŠEK

• Že náš program studí, zebe? Tvořit? Dát mu vtip? Kus sebe? Tvorba — jaký vtip v ní dříve; my programy v y r á b í m e!

• Kritika typ lékařský
Bývá s ním těžká bitva.
Neoperuje. Pitvál

• Kritik otcovský
S autorem jak táta cítí:
Synu, nech se moudrým bít!
R. DOSTÁL

• Třebaže nejsem bezvýhradným přívržencem dada, přece jen mě hněte, když od kompetentních orgánů často slyším nět-nět.
J. VEDRAL



Zemřel Josef Sunek

Zemřel-li přítel, jenž nám byl po desítky let upřímným druhem, želíme jeho odchodu jako člena rodiny. Takovým vzácným přítelem, členem ochotnické rodiny, byl po sedmdesát let zasloužilý ochotník, nositel Tylova zlatého odznaku, Josef Sunek z Mnichova Hradiště. Odešel ve věku 87 let, když pouze pět roků „odpočíval“, tj. psal kroniku svého souboru, jemuž dlouhá léta sloužil jako předseda, režisér, herec, archivář a kronikář. Josef Sunek propadl Thálii všemi svými smysly. Sám o tom říkal: „Já jsem se cítil šťastný a spokojený, když jsem se mohl věnovat kulturní práci, a hlavně divadlu, ještě v letech, kdy jiní se této činnosti dávno vzdali. Pro mne byl každý večer strávený na jevišti nejkrásnějším svátkem, jemuž se žádný jiný nevyrovná. Pro nás „staré“ nepozbylo divadlo ani dnes kouzla přitažlivosti, a kdyby to bylo možné, začali bychom znovu...“ V místech svého působení hrál 475krát, v jiných souborech jako host 51krát, s hronovským tzv. celostátním souborem při Jiráskových Hronovech 44krát, celkem 570krát. Starý Sunek měl do konce svého bohatého života srdce mladé. Ještě v září m. r. napsal: „Dnes je jiná doba, nová, která divadlu musí přinášet stále něco nového.“ To svědčí o jeho mladých myšlenkách a jeho poměru k dnešku. Čest jeho památce!

L. Fiala

Je konec představení
Ti tam dělali
Bylo to k popukání
Ale honem pro kabát
V šatně ještě nikdo není
Ti tam dělali
Bylo to k popukání
Jak smáli se všem
Hlupákům
Honem paní
V šatně ještě nikdo není
Je to k popukání
P. FIALA

• Nehledal v umění stanovisko — ale stanovíště.

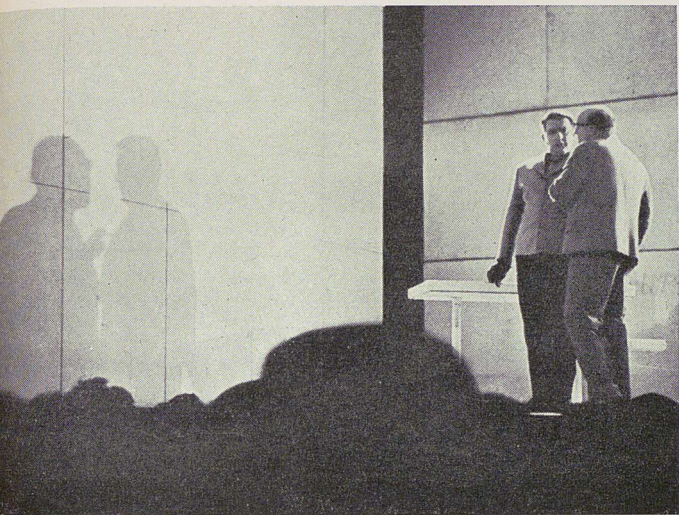
• Nejprve jsem myslel, že je duší divadla. Pak jsem poznal, že je spíše — pláštěm.

• Provazolezcům a umělcům nemožnou někteří lidé odpustit, že chodí také normálně po pevné zemi.

• Pít a tvořit = pítvořit.

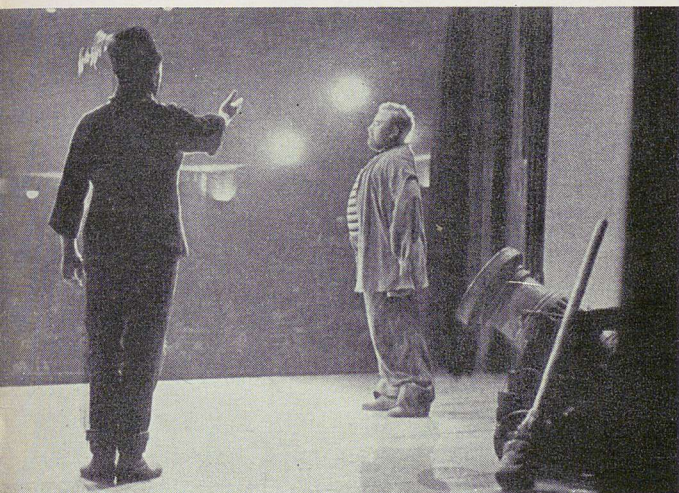
• V mnohých případech nejde v umění o nedorozumění — ale o nerozumění.

M. RŮŽIČKA



HRDINOVÉ V THĚBÁCH NEBYDLÍ (Divadlo Na zábradlí)

Divadelní fotografie Jiřího Červeného



TĚŽKÁ BARBORA (ABC)



HAMLET (Národní divadlo)

FOTO

Mám divadlo rád. A také rád fotografuji. Hlavně proto jsem tedy začal divadlo fotografovat. ■ Nejsem žádným „oficiálním“ divadelním fotografem. To se prostě podívám do novin, co kde hrají, vezmu si aparát a nějaké ty objektivy a jdu. Odložím si u rekvizitáře nebo u osvětlovače a vtěsnám

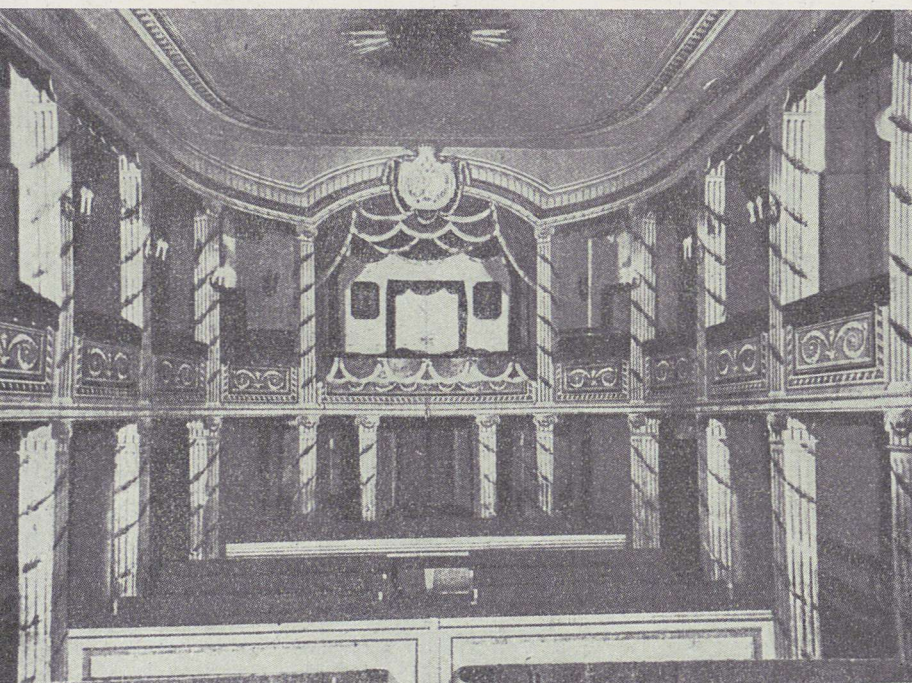
se za kulisu, na osvětlovací můstek či do orchestru — tak, abych pokud možno nikomu nevadil anebo abych se neobjevil volným pádem na jevišti. ■ Fotografuji divadlo „z druhé strany“ — z té, kterou diváci většinou nevidí. Scény nikdy nenahrávám. Neodsuzuji nahrávky, ale neuspokojují mě, nemám z nich radost, i když vím, že konečný efekt je z nahrávky mnohdy lepší. ■ Takhle člověk musí čekat, až se herec postaví na určité místo, do určitého osvětlení anebo až udělá určitou akci. Je v tom příjemné napětí, radost z lovu. A to mě baví. ■ Rád také zachycuji na svých fotografiích reflektory, neboť ty pro mne vytvářejí typickou divadelní atmosféru. ■ Snažím se, aby záběry měly myšlenku, nápad. Ovšem nápady se nedají opakovat jako šablona, a proto si myslím, že dokonalých, výtvarně viděných divadelních fotografií bude vždy málo.

J. Červený



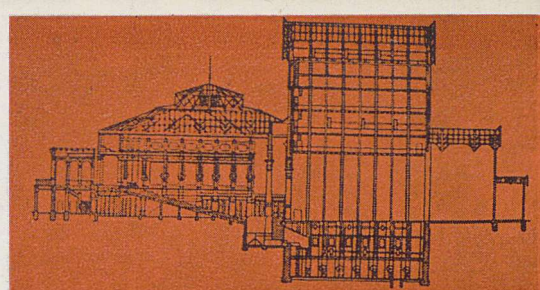
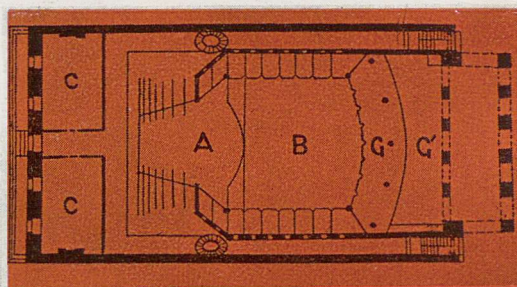


Pražské první veřejné divadlo v Kotcích z roku 1737

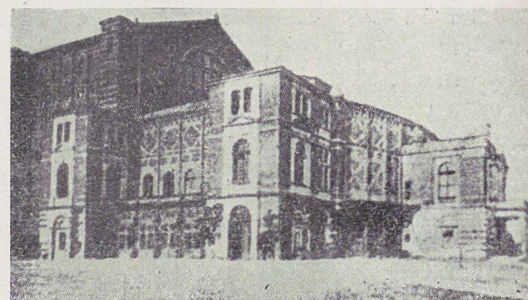


Hlediště zámekého divadla v Litomyšli z roku 1797

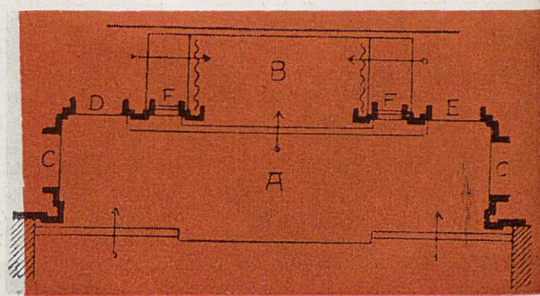
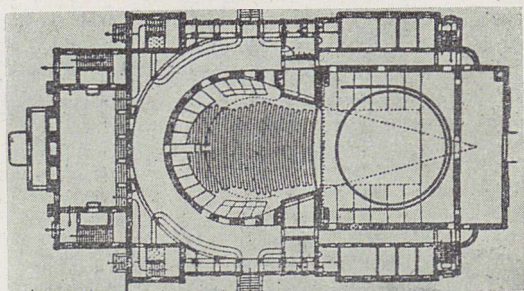
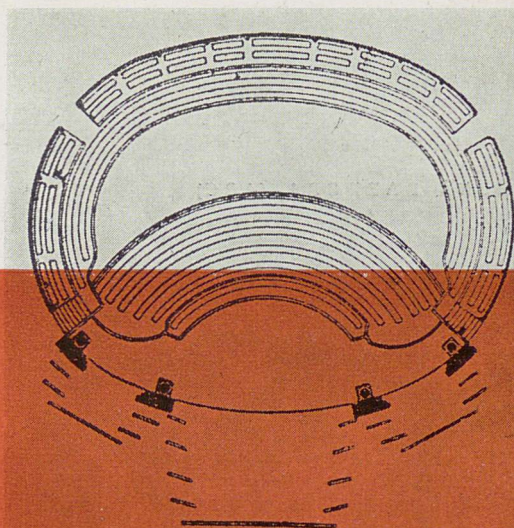
Půdorys divadla Haymarket v Londýně z roku 1821 s jevištěm (A), přizemím (B), galeriemi (G a G') a šatnami herců (C)



Půdorys a řez Wagnerovým divadlem z roku 1876 v Bayreuthu



Wagnerovo divadlo z roku 1876 v Bayreuthu
Projekt Cochinoa divadelního prostoru s třemi barokními jevišti z roku 1786



Vlevo půdorys Lessingova divadla v Berlíně z konce 19. století, vpravo schéma Immermanovy rekonstrukce alžbětinského divadla z roku 1840 (A — hlavní hrací plocha, spojená s hledištěm stupni vpředu, B — hrací plocha pro scény interiérové, C — D — E — F — vchody)