



Ochotnické divadlo

ROČNÍK IX 1963

ČÍSLO 11



Snímek A. Paula z komedie Voskovce a Wericha RUB A LIC (1936)

Z OBSAHU

Jan Mikota: Čtvrt století od zániku Osvobozeného divadla	241
Jaroslav Vedral: V Osvobozeném jsme nebyli	243
Zdeněk Dopita - Miloslav Jurák: Apologetika dnešních inscenací her V+W	245
Vladimír Justl: O novém členu rodiny	247
Umělecký přednes II	249
Valeria Sochorovská: Gaudemus igitur?	250
Pavel Bošek: Velké problémy malých forem	251
Jaroslav Svoboda: O chybách divadelní fotografie	252
Co by mohlo ochotníky zajmát	253
Jaroslav Král: Ještě k Hronovu	253
Vladimír Semrád: Sny sobotního večera	254
František Šima: Mztecko nikdy nebylo ochotnickou velmocí	256
Jaroslav Černý: Studio mladých v Ostravě	258
Oldřich Měsíček: 100 let ochotnického divadla v Brandýse n. O.	259
Obyčejný soubor	262
Film a naše zájmy	263

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 11, listopad 1963
— Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 —
Redakce: Jiří Beněš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek — Redakční kruh: Cyril Bláha, Bohuš Círnus, Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, dr. Miloslav Jurák, dr. Zdeněk Kokta, Ladislav Lhota, Valeria Sochorovská, Jaroslav Sindelář, Jiří Valenta, Vladimír Semrád, Marie Votavová — Grafická úprava: Miloslav Fulín —
Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054 — Tiskne Knihstisk, n. p., závod 2, Praha 2, Slezská 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá — každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, odd. vývozu tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem září, vyšlo v listopadu 1963.
F-07*30638

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963



V+W v jedné ze svých slavných předscén před Hoffmeisterovou mapou Evropy v antické féerii CAESAR (1932). Fotografoval Alexandr Paul

NAŠE KNIHA

Určitě byli mnozí z nás postavení před úkol připravit besedu nebo přednášku o některé z osobností naší nebo světové dramatické literatury. Při soustavné a intenzivní činnosti divadelního souboru je tato práce, tedy v podstatě nutnost shromáždit co nejvíce konkrétního materiálu, nezbytná ať už při studiu hry pro seznámení s autorem, nebo při pravidelných besedách o dramatické literatuře. A rozhodně mnoho ochotnických pracovníků se ze soukromého zájmu snaží dozvědět se co nejvíc o autorovi, který je zajímavý. Všichni, kdo se touto prací někdy zabývali, dobře vědí, co dá námahy pátrat v knihovnách a doslova se pít po jednotlivých stopách, které jsou na nejrůznějších místech, v novinách, časopisech, sbornících atd. V některých případech, zvláště u autorů méně známých a zapomínaných, je tento úkol, zvláště pro ochotnického pracovníka, spojen s obtížemi téměř nepřekonatelnými.

Proto vítáme novou edici Divadelního ústavu, která se jmenuje *Drama—divadlo—dokumentace*. Podle informačního letáčku bude obsahovat „stručné monografie, které shrnují základní a často hledané údaje o významných osobnostech naší i cizí dramatické literatury. Sbírká chce časem obsáhnout co nejširší oblast současného i klasického dramatu a vedle autorů vynikajících věnovat pozornost i menším nebo zapomínaným spisovatelům.“ Záměr je tedy velmi správný a o dobrém a širokém uplatnění edice nemůže být pochyby.

První tři svazčky, J. J. Kolár (L. Kłosová), Gabriela Preissová (A. Závodský) a Bratři Mrštíkovi (V. Justl), jsou dokladem toho, že program vytyčený v letáčku, bude dobře a dá se říci vyčerpávajícím způsobem splněn. Monografie obsahují základní životopisná data, studii o autorovi a významu jeho díla, obsahy divadelních her (u některých významných dramát, například Maryši, velmi podrobné rozpracování jednotlivých výstupů) a výčet významných inscenací. Pokud autor publikoval i literární, kritická nebo teoretická díla, která souvisí s divadlem, jsou zde také uvedena. U všech publikovaných prací (divadelních her i prózy) jsou uvedena všechna jejich vydání.

Je zde rovněž shromážděna všechna literatura, týkající se autora, včetně novinových článků, kritik, referátů, vzpomínek a korespondence. Pokud se zabýval jinou divadelní činností než dramatickou (herecká, režijní atd.), je zařazen i soupis této činnosti. Dozvím se i o všech překladech autorova díla.

Závěrem je vypracován ikonografický soupis včetně některých snímků.

Z tohoto výčtu je tedy zřejmé, že obsah publikací je velmi bohatý a zahrnuje výčet všech pramenů, ze kterých je možné při podrobné práci čerpat. Přihlédneme-li k tomu, že pomůcku takového rozsahu dosud v oblasti dramatické literatury nemáme, je možné klasifikovat plán Divadelního ústavu po všech stránkách na výbornou a doporučit ochotnickým divadelníkům, osvětovým pracovníkům a všem, kteří se divadlem zabývají, aby této edice využívali co nejvíce.

H. V.

9. LISTOPADU letošního roku je tomu 25 let, co se uzavřela více než jedenáctiletá historie *Osvobozeného divadla*, jedné z nejpozoruhodnějších scén našeho i světového divadelnictví. V den generální zkoušky na novou hru *Hlava proti Míhuli* byl Jiřímu Voskovci a Janu Werichovi doručen výnos zemského úřadu bývalé republiky, opírající se o Metternichův zákon z r. 1830, podle něhož jim byla odňata koncese s tím, že *vzhledem k dosavadním zkušenostem z činnosti Osvobozeného divadla jest se obávat, že by došlo k úchytkám od schváleného textu, což by mohlo mít za následek veřejné pohoršení v divadle nebo mimo divadlo.* —

Požádali jsme při této příležitosti Jana Mikotu, někdejšího spolupracovníka Osvobozeného divadla a pamětníka celé jeho éry, aby nám napsal vzpomínku na to, jak Osvobozené divadlo vlastně vzniklo a jak Voskovec s Werichem začínali.

• • •

Píše-li se o Osvobozeném divadle, nelze při tom nezpomenout na S. M. K. (Svaz moderní kultury) Devětsil. Devětsil — jak známo — byl uměleckým kolektivem, sdružujícím literáty, výtvarníky, hudebníky, divadelníky i kritiky. V roce 1926 pocítil Devětsil potřebu vyjádřit se i dramaticky. Tak prý došlo k založení Osvobozeného divadla, oficiální scény Devětsilu, kterou takto pokřtil Jiří Frejka. Hráló nepravděpodobně, ale každé jeho představení pobuřovalo, hlavně měšťáky. Tak jako dnes, když začínalo Zábradlí, Semafor a jiné malé scény, obecnost bylo z části nadšené, z části „vyjukané“, kritika — ta oficiální — si nevěděla rady, a tak — jak tvrdil Voskovec — „dštěla síru na tuto uměleckou Sodomu a Gomorrhú. A na jevišti hráli hrdinové, i když to nebyli vždycky dokonalí herci.“

V říjnu 1926 měla Praha dvě pokusná divadla. Osvobozené v sále divadla Na Slupi a Gamzovo Umělecké studio v malém sálku Umělecké besedy na Malé Straně (dnes je tam kino Jana Nerudy). Obě scénky měly pro svou práci podmínky přímo žalostné. Nejenže divadla nevyhovovala technicky, ale chyběly i peníze a tudíž nebyla ani možnost nějaké systematické práce. Přes všechny tyto překážky bylo na obou scénách uvedeno několik premiér, na něž pamětníci nikdy nezapomenou. Frejka zahájil už v r. 1925 Molièrovým Dandinem, pak v r. 1926 pokračoval Aristofanem (*Ženy v Thesmoforiích*), ale nezapomenutelným večerem byl Ribemontův-Dessaignesův Němý kanár, jímž se uvedl v Osvobozeném Jindřich Honzl.

Na počátku roku 1927 přesídlilo Osvobozené divadlo do Umělecké besedy. Frejka i Honzl pracovali svorně vedle sebe, střídajíce své další spolupracovníky, jimiž byli: E. F. Burian, Karel

ČTVRT STOLETÍ OD ZÁNÍKU OSVOBOZENÉHO DIVADLA



František Černý, Jindřich Plachta a Václav Trégl jako trojice spiklenců v satirické fantazii KAT A BLÁZEN (1934)



V & W: CAESAR (1932)

Teige, Otakar Mrkvička a Jaroslav Ježek. Po březnové premiéře Gollova Methusaléma došlo ve vedení k neshodám, které skončily rozštěpením divadla na dvě skupiny. Jednu vedl Honzl, druhou Frejka. K Frejkovi se přidal E. F. Burian, Eman a Josef Trojanovi, Lola Skrbková a Hugo Slípka a vytvořili Divadlo Da-Da. Antonín Nálevka, Bedřich Rádl, Světlá Svozilová, Zuzana Petrovičová, Saša Machov a Miloš Nedbal zůstali věrni Honzloví. Přívrženci Da-Da byli z Devětsilu vyloučeni.

Voskovec a Werich neměli v té době společného s Osvobozeným divadlem nic než sympatie. Jiří Voskovec vystoupil sice v Prsech Tiresiových, ale nebyl členem divadla, jenom výpomocně účinkujícím členem Devětsilu. Od února do dubna 1927 byla Umělecká beseda dějištěm nejrůznějších překvapení a dobou velmi pohnutou. 9. dubna se představilo Da-Da (Svatebčané na Eiffelce od Cocteaua s Ježkovou hudbou a politický kabaret Visací stůl č. 1), 19. dubna byla premiéra Vest Pocket Revue, 22. IV. se představil po prvé E. F. Burianův Voice-band, dva týdny před tím uvedl Gamza svou poslední premiéru Shakespearovy Dvanácté noci (jeho studio v příští sezóně už neexistovalo) a 28. dubna se představila Praze Taneční skupina Jarmily Kröschlové.

Událostí, o níž nikdo z nás netušil, že bude historickou, se stala právě ta premiéra Vest Pocket Revue. V & W ji začali psát v únoru 1927. Netušili, že Osvobozené se už rozkládalo. A proto zkoušeli svou revui s herci z nastávajícího Da-Da (Trojanové) i ze zbývajících Osvobozeného (Svozilová, Petrovičová) a s přáteli-ochotníky. Nic nevěděli o roztržce a neměli na ní účast. Premiéru Vest Pocket Revue pořádali Spolek bývalých žáků čs. oddělení na francouzských lyceích se sídlem v Praze.

Voskovec s Werichem sami později o svém debutu řekli: *Vest Pocket Revue jsme nenapsali vůbec s úmyslem psát divadlo, nýbrž ve snaze uspořádat zábavný večer pro mladé lidi. Nepomýšleli jsme ani zdaleka na divadelní kariéru, ba nechtěli jsme ani vyjádřit jakékoliv stanovisko k čemukoliv. Tenkrát nám bylo*



Vladimír Šmeral, Jindřich Plachta, Jan Werich a Jiří Voskovec zpívají kvartet *Buďte blahorečený* v komedii *NEBE NA ZEMI* (1936)

mnoho věci velmi k smíchu, a to jsme právě dávali ve své hře najevo. Především nám bylo k smíchu divadlo. Neměli jsme je rádi, dávali jsme přednost filmu a na jevišti jsme činili všechno možné, abychom vyjádřili svůj posměch nad zaprášeným, patetickým, nepravdivým a zveššáklým divadlem. Tento posměch nás zaklel a zavázal dělat divadlo jinak, než jsme je dosud dělat viděli.

Revue měla obrovský, přímo senzační úspěch. Volalo se po reprízách. Autoři se však rozkmotřili i s původním pořadatelem a neměli úředního oprávnění hrát. Voskovec vypravuje: *Potkali jsme Frejku... Tak se stalo, že první a druhá repríza byly hrány pod hlavičkou Da-Da. A opět jakási malicherná příčina — nikdo zatím neví, co tu roztržku způsobilo — měla vzápětí novou rozchod. Zatím se Vest Pocket Revue stala pověstnou. A tak v květnu 1927 byla čtvrtá repríza hrána již v rámci Osvobozeného divadla, kde zůstala. Voskovec a Werich se sblížili s Honzlem. Měli společné cíle. Rozdíl byl pouze v tom, že oni se chtěli věnovat divadelnímu humoru.*

Umělecké vedení, reprezentované těmito třemi umělci, bylo doplněno čtvrtým společníkem, Josefem Hášou, který zůstal pak s V & W až do r. 1932. V Rozpravách Aventina Háša píše: *Nejdříve jsem se seznámil s režisérem Jindřichem Honzlem. Za nějaký čas mne zavedl do kavárny, kde jsem se sešel s Voskovcem a Werichem. Jasně si vzpomínám na ten historický den. Mládenci říkali: „Dělali bychom divadlo, kdybychom našli nějakého blázna, který by nám do toho dal prachy.“ Prohlásil jsem: „Já bych vám toho blázna dělal.“ Werich namítal: „Nebíbnou, člověče, nechaj v tom prachy a rodinu přiveď na bankrot.“ — Werich a Voskovec se mi líbili, ačkoliv jsem je na jevišti dosud neviděl. — No a tak jsme začali v Umělecké besedě. — Z vyprávění pamětníků vím, že Háša vložil do podniku celé věno své manželky...*

Takové tedy byly začátky divadla, které pak po celou řadu let patřilo k nejavantgardnějším a nejprogresivnějším. Divadla, jemuž účastníci mezinárodního kongresu divadelních kritiků v sezóně 1930/31 dali přednost před Národním. Divadla, které se stalo inspirátorem pro celou řadu dalších scén až do dneška.

Když bylo v r. 1937 Osvobozenému divadlu V & W 10 let, hodně se o něm psalo. Do Tvorby (23. č. XII. ročníku) napsal výstižný rozbor jeho práce sám Zdeněk Nejedlý.

Víme, jak Voskovec & Werich začali. Jako studenti. Jaksi ani nepomysleli na to, hrát si na umělce. Umělec sem — umělec tam. Cítili, že by dovedli mladým lidem zahrát něco pro radost. A tak začali hrát. Bez nároků na umělecké ocenění, jen tak, z vnitřní potřeby a zejména z radosti. I přišla Vest Pocket Revue. Přišla, zrodila se a udivila. Nejvíce snad Voskovce a Wericha samé, že se z toho stala taková senzace. A přece nic nebylo přirozenější než tento úspěch. Uhodili zkrátka hřebíček na hlavičku. Bez teorie, či lépe řečeno, bez mluvené, násilné teorie. V sobě, jak se ukázalo, měli dokonalou teorii: měli styl, a to je v umění ta nejvyšší teorie. Ale to i živá, životná teorie, a to byl první jejich velký čin. Na rozdíl od jiných sáhli přímo do života. Nebyli, jak se ukázalo, zlomeni zmatkem doby, nemusili teprve pracně v sobě skládat zlomky svých osobností těžkým kombinačním myšlením. Měli to v sobě a tak jen šli a dali se. I bylo zjevné, neboť stará společnost, zdálo se, už takové přirozenosti, ani naivity, vůbec nebyla schopna. A zde

se to ukázalo. Jako májová pohoda to proto zavanulo. Svěžest mládeže nejen věkového, ale přímo kořeně lidského tu zářila. A již tím byli V & W noví, z jiného světa, než je a byl zmučený, vyschlý, netvořivý, starý svět...

Vzali si studentský humor, školní i humor z vědy, ze života studentského kolektivu. A překonali všechno. Tak byl i jejich humor přirozený a silný, jak je vůbec život opravdu mladých. Jen starší se potřebuje brodit ve špině, mládí má své slunce, svěžest, radost. A zůstalo tak u nich i dále. Všimněme si, že oni nikdy nechtěli působit lascivností. Ani dvojsmyslných nárazek, těchto ubohých prostředků dnešních fraškářů, nikdy neuzijí. Nepotřebují toho, mají jiné, pozitivní prostředky humoru. Ale i tím, jak jsou, jsou to právě jiní, noví lidé. Nový, mladý svět — tomu je starý svět vždycky víc k smíchu než k zlosti. To starší jsou zlí, jedovatí, zavilí. Mládí se tomu jen usměje, protože je si sebe příliš jisto, aby se rozrušovalo.

Podívejme se také na obecnost: jak je při nich v pravém slova smyslu šťastně. Jinde se také lidé smějí, ale to je chechtot. Zde ne, zde je každému nejen veselo, ale přímo blaze, šťastně v duši.

I ideově proto Voskovec & Werich ani nemohou být jiní, než leví, tj. z nového světa. Můžete si představit, že by se to obrátilo a jejich vtip dopadal na nový svět? Jistě ne, ne pro politickou jich orientaci, ale právě proto, že pak by byl nemožný ten dobrý tón jejich humoru. Fašisté se také pokoušejí to napodobit, ale jak mohou? Nehledě k jinému, brání tomu tato základní morálita. Fašistický smích může být jen a jen zlý. Ale pak je pravý opak toho, co dávají Voskovec & Werich.

A Nejedlý končil: „Je Voskovec a Werich komedie? Nikoliv je to vnitřně nejvážnější divadlo, jež znám.“

...

A hry Osvobozeného divadla dnes?

Měl jsem příležitost prohrabat se jen tak letmo v novinových výstřižcích za první polovinu letošního roku. Kdybych to na vlastní oči neviděl, tak bych sotva uvěřil, že ze 16 tiskem nově vydaných her V & W se jich 11 hraje, a to jak na scénách profesionálních, tak na ochotnických. Posuďte sami: Ochotníci se pokoušejí — s menším či větším zdarem — o znovuoživení jejich první *Vest Pocket Revue* a hrají... si pořádně zařadit! Největšímu zájmu se ovšem těší jejich první satiricko-politická revue *Caesar*, ale ozývá se i *Svět za mřížemi*, *Slaměný klobouk*, hlavně v nové Werichově úpravě pod názvem *Helenka je ráda*, stejně jako nová úprava satirické fantazie *Kat a blázen*. Balada z *hadrů*, kterou zahájili svou nejslavnější éru ve Spoutaném divadle, se hrála už i v Bělehradě a v Göteborgu. Velký ohlas má dále *Nebe na zemi*, *Těžká Barbora*, ohlašuje se *Pěst na oko*. A jejich poslední, jimi veřejně neprovedená hra *Hlava proti Míhulí* ozíla rovněž v nové úpravě Jana Wericha jako *Teta z Bruselu*. — V & W napsali celkem 25 her a revuí. Ve 4 svazcích, vydaných Čs. spisovatelem, je 16 z nich. A jak jsem řekl — 11 z těch 16 se hraje. Od *Vest Pocket Revue* až po *Pěst na oko*. Není to nejlepší důkaz životnosti jejich díla, jejich uměleckého odkazu, jejich bojujícího divadla?

JAN MIKOTA



V & W: PĚST NA OKO (1938)



Jaroslav Ježek řídí svůj orchestr v Osvobozeném divadle



V & W: KAT A BLÁZEN (1934). Všechny snímky z her V & W A. Paul

V OSVOBOZENÉM JSME NEBYLI...

Oslavné články psát neumím. Což konec konců snad moc nevdá; ostatně jich už byla o Osvobozeném divadle napsána hezká řádka. Na nějakou hodnotící stať si zase netroufám, protože mi pro ni chybí jeden hlavní předpoklad: v Osvobozeném divadle jako takovém jsem nikdy nebyl. Ale právě proto bych se spíše mohl pokusit napsat několik poznámek o tom, že i naše generace dnešních zhruba třicátníků nebo pětáctičátníků (nějaký ten rok plus nebo minus ne padá na váhu) Osvobozené divadlo vlastně zná, přestože v jeho hledišti nikdy neseděla. Několik poznámek o tom, že i my, pro které byly tenkrát hledištěm hlavně postýlka anebo kočárek, jsme si Osvobozené divadlo zamilovali a máme je rádi. O tom, že i naše pokolení, jemuž v době, kdy Voskovec s Werichem zpívali na Ježkovu melodii *Zálež na nás...*, záleželo hlavně na tom přeciťt správně z Poupát *My máme misu masa. Ó, my se máme...* — že i toto naše pokolení považuje Osvobozené divadlo za svoje, stejně jako vy, kteří jste přišli na svět o nějaký ten pátek dříve a máte tudíž plné právo zvát se pamětníky.

Cesty mohou být rozličné — praví klasik. Jistě byly rozličné i cesty, jakými jsme se seznamovali s Osvobozeným divadlem, i když se pravděpodobně navzájem sobě podobaly. Abych byl konkrétní, chtěl bych si zavzpomínat na několik zastávek z té své.

První, co jsem z tvorby Voskovce, Wericha

a Ježka poznal, byla písnička o strýčkovi Jackovi, který... *když narodil se, to bylo slávy — pan starosta gratuloval, bučely krávy...* Bylo to někdy v přímě a přinesl ji odkudsi jeden spolužák, který patrně ani sám nevěděl, kdo ji vůbec složil. Ale písnička se nám naráz moc zalíbila, hlavně proto — jak jsme se klukovským rozumem svorně shodli — že byla „taková jiná“ než ty ostatní, co jsme kolem sebe slyšali, že byla prostě fajn, což byl náš terminus technicus, označující vrcholné ocenění, bez ohledu na to, že to je vlastně germanismus.

Zkratku V & W i jména, z nichž byla utvořena, jsem objevil asi o rok nebo dva později, ale ještě za Protektorátu. U holiče. Zatímco jsem čekal, až na mne přijde řada, listoval jsem si tam vždycky v novinách a časopisech. V jednom z té kupy všelijakých zfašizovaných plátků přičinliví kolaboranti krutě spílali jakémusi p. Voskovci a jakémusi p. Werichovi za to, že si na druhé straně oceánu dovolují dělat si v rozhlase legraci z nehynoucí Velkoněmecké říše a jejího Führera. Protože jsem ta dvě jména neznal, musel jsem jít hledat poučení za tátou. Ten do Osvobozeného divadla chodíval (což jsem mu později nikdy nepřestal závidět), a tak mi mohl o V & W, o jejich humoru, o jejich divadle a o jejich hrách do nekonečna vyprávět. A samozřejmě o Ježkově a jeho písničkách. I o demonstracích, jaké se v Osvobozeném odehrávaly, i o tom, jak oba

komikové i s Ježkem museli hledat útočiště za mořem. Táto vyprávění — to tedy byly mé první lekce o Osvobozeném divadle. Zatlím bez názorných pomůcek.

Führer a jeho říše skončili, bezmála tak, jak to V & W v Katu a bláznů předpověděli. A to už jsme mohli z rozhlasu poslouchat písničku o tom, jak se vlastně takový diktátor vylihně, a také o Goliášovi, který s celou svou velikostí nestačí na kurážného Davida, o tom, že *nikdy se nebudem kazimíř bít* — a mnoho a mnoho dalších. Ani nám nedalo moc práce se tyhle písničky naučit: šly nám do ucha nějak samy od sebe. My, deseti—, třinácti—, patnácti— a jánevím kolikaletí kluci jsme se doslova opájeli jejich melodiemi a rytmy a rýmy a zároveň jsme cítili, že to nejsou jenom nějaké kratochvilné šlágry, ale skutečná umělecká díla, malé ukázky velkého umění. Docházelo nám, že když V&W zpívali, že *vono to baroko není špatný pro voko, jenže je vo voko voko baroka flinkat se bez floka...* — že to nebyla jenom legrace, ale vlastně taky ohromně vážná věc; poznávali jsme, že všechno má svůj *rub a líc* — a tak jsme se Voskovcovými, Werichovými a Ježkovými písničkami nejen bavili, ale také učili. Címž jsme se současně názorně poučovali i o Osvobozeném divadle.

A když jsme si nad kytarou lámali prsty v akordech, které uměl Ježek rozestavit tak, že se jeden pořádně zapotil, než to všechno jaksepatří „vymakal“ (ale když se to podařilo, jak to potom znělo...!), litovali jsme jen jednoho: že už se nám nevrátí, aby pro nás napsal nové foxtroty a nová blues...



V & W: OSEL A STÍN (1933)

Ale vrátili se aspoň V & W. Nejprve W. Měl jsem to štěstí vidět jeho první veřejné vystoupení s orchestrem Karla Vlacha v Lucerně, protože jsem tenkrát byl členem Dismanova rozhlasového a divadelního souboru, který vystupoval v témž programu. Werich vyprávěl, vzpomínal a zpíval. Staré písničky Ježkovy s původními i novými texty a americké lidové písničky, ke kterým s Voskovcem napsali české verze. Lucerna „vřela jako váza přeplněná...“ Jakmile Werich udělal krok z pódia, byl obklopen námi Dismančaty, žadonícími o podpis na památku na toto společné vystoupení. Celý šťastný jsem si pak autogram odvážel z Lucerny domů. *Eště ho mám schovanéj...* — jak říkával vodník Čochtan ze Zlaté stoky, okres Třeboň, v *Divotvorném hrnci*.

Ale ještě než přišel Čochtan, Jan Werich *Přišel na večerť*, jako Sheridan Whiteside ve veselohře G. S. Kaufmanna a M. Harta (*The Man Who Came to Dinner*), kde se znovu sešel s jímým Voskovcem; ten mezitím přiletěl z Ameriky a vytvořil ve hře postavu Banja. Tady jsme konečně mohli na

vlastní oči obdivovat herecké mistrovství obou komiků, i když to už nebylo Osvobozené divadlo. To se vrátilo na scénu Divadla V & W aspoň vzpomínkou při obnovené premiéře příběhu o divadle na divadle *Pěst na oko*. Při tomto představení jsme si mohli udělat aspoň přibližnou představu, jak to asi vypadalo v tom legendárním Osvobozeném před válkou.

Návštěva tohoto představení patří k zážitkům, na které se nezapomíná. A zvláště se nedá zapomenout na proslulé Voskovcovy a Werichovy předscény, jako byla třeba ta o patentním obrovi Polyfémovi, nahraná také na gramofonové desce.

Ano, gramofonové desky... Nemať sice schopnost zachytit atmosféru divadelního představení a ono zvláštní fluidum mezi hledištěm a rampou s dvěma klauny; ale i tak nám jsou a zůstanou cennou pomůckou a učebnicí dějin Osvobozeného divadla.

Další naší učebnicí o Osvobozeném divadle byly a jsou Voskovcovy a Werichovy filmy — *Pudr a benzin*, *Peníze nebo život*, *Hej rup*, *Svět patří nám* — ve kterých najdeme mnohé scény přejaté z jejich her (a ve filmu *U nás v Kocourkově*, v němž hrál Werich bez

na představení Divadla satiry, později ABC, s dvojicí Werich — Horiček; a na celou řadu inscenací her z repertoáru Osvobozeného divadla na profesionálních i ochotnických scénách.

A konečně jsme se hodně o Osvobozeném divadle mohli dovědět ze vzpomínek pamětníků, publikovaných porůznu v časopisech i knižně (kupř. Nezvalovy paměti *Z mého života*); hlavně ovšem z prací dr. V. Holzknechta (nejdřív to byl seriál v *Haló-novinách*, později brožurka *Tak žil Jaroslav Ježek a konečně monografie Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo*), jemuž jsme vděční i za uspořádání nové edice gramofonových snímků s nahrávkami Ježkova orchestru. A samozřejmě z relací, které pro rozhlas připravil sám Jan Werich.

V Osvobozeném jsme nebyli... Ale nedá se říci, že je neznáme. Je toho mnoho, co nás k Osvobozenému divadlu neustále přitahuje, co nás nutí seznamovat se s Voskovcovým, Werichovým a Ježkovým dílem, co nás láká pokoušet se o inscenování jejich her: hluboká poetičnost písniček, rafinovanost a přitom prostota dialogů, umění parodie, ostrá satira, komika situační a slovní — to vše



V & W s dlouholetým režisérem Osvobozeného divadla Jindřichem Honzlem po premiéře hry *GOLEM* (1931)

Voskovce, aspoň zhudebněné přísloví z Kata a blázna o šatech, které dělají člověka).

Byly i jiné příležitosti, jak se aspoň zhruba seznámit s odkazem Osvobozeného divadla a s dílem V & W. Většina her vyšla tiskem už před válkou a některé se daly v knihovnách objevit ještě před tím, než jsme se dočkali čtyřsvazkové edice šestnácti her v Čs. spisovatel. Objevily se také Ježkovy písničky — nejprve jednotlivě, potom v pěti kytařových zpěvníčcích a později i ve velkých klavírních albech. A ukázalo se, že stejně jako téměř všechny písničky i mnohé hry Osvobozených přežily svou dobu natolik, že jsme se s nimi mohli setkat na jevišti i po patnácti, dvaceti a více letech. Vzpomínám na prvou poválečnou inscenaci *Balady z hadrů* (uvedl ji tenkrát Divadelní kolektiv mladých, v jehož uměleckém vedení figuroval D. Vostřel), na Nebe na zemi v tehdejší Divadle Čs. státního filmu v Karlíně (s Vlastou Burianem v roli Horacia Dardy);

samo o sobě a to všechno dohromady — ale především jejich koncepcí humoru, usilující o zdravý smích a jím o zlepšení světa.

Výstižně Osvobozené divadlo za jeho současníky ocenil Ivan Olbracht: ... *Vy jste dovedli smích zmocnit na umění. A vystihli jste, že existuje smích mnohem působivější, než je ten z grimasy, ze situace, anekdoty: smích z doby. Vycítili jste, že přítomnost, v které žijeme, je nejen plná tragiky, ale že mezi šedi jejího kamení je také smích, a že jde jen o šťastnou, vědomou, cvičenou a statečnou ruku, aby jej vybírala a obdarovávala nás jím jako drahými kamínky...* — A za nás, kteří jsme éru Osvobozeného nezažili, Jiří Suchý a Jiří Šlitr: ... *Máme v hluboké úctě divadlo, které dovede působit nejen na své diváky, ale i na ty, kteří v něm nikdy nebyli.*

K čemuž snad už není potřeba nic dodávat.

JAROSLAV VEDRAL



Jaroslav Ježek

Jan Werich

milí Voskové

Azologetika

DNEŠNÍCH INSCENACÍ HER

V+W

A HUDEBNÍCH VESELOHER VŮBEC

Sešel jsem se jednoho odpoledne v brněnské Slávii s režisérem dr. Zdeňkem Dopitou vlastně za účelem zcela jiným, ale jak už to bývá, nějak jsme sklouzli mimo pracovní program. Byl jsem totiž předtím pozván na jedno okresní představení, abych rozhodl místně velmi závažnou věc. Závodní soubor nastudoval Kata a blázna. Porota rozhodla, že představení nic neříká a že vůbec námět je zastaralý a vyčichlý. Soubor se velmi podrážděně bránil, že přece hrál přední hru repertoáru Osvobozeného divadla, tedy věc pokrokovou a potřebnou. K dovršení všeho bylo představení nastudováno s velkou pompézností (a jistě i finančním nákladem), ale výsledně působilo jako snůška rozpaků, jako by sami herci se jeden druhého ptali — proč vlastně tohle všechno? Někteří z nich, ti starší, si ve svých rolích zřejmě rekapitovali dobu před třiceti léty, kdy hru viděli v Osvobozeném, dramaturg a režisér v důsledném pietismu zachovávali a rozehrávali celou řadu tehdejších dobových narážek a satirických glos — nu, a výsledek byla mlhavá reakce většiny obecenstva, což soubor po představení podrážděně komentoval jako projev nízkého politického uvědomění a nezájmu o dobrou věc.

A teď jsme u toho. Pokud vím, režíroval jsi, soudruhu doktore, v poslední době dvě hry V+W: v brněnské Redutě Těžkou Barboru, která se hraje již třetí sezónu, a v Olomouci Kata a blázna. Proč právě tyto dvě hry, nebo lépe řečeno, proč vůbec jsi sáhl do repertoáru Osvobozeného divadla?

Hlavně proto, že hry Osvobozeného divadla jsou dnes navázáním na zdravou, nesentimentální a hudebně progresivní tradici našeho divadelnictví. Jsou příkladem (hlavně ty poslední) a výzvou novým autorům k obdobnému vyjádření dnešní doby. Velmi zdravý základ položili V+W také jako textaři Ježkových písniček. Byly to v tehdejší době ojedinělé, poetické, aktuální, vtipné a přitom lidové texty v záplavě těch upocených, kýčovitých a sentimentálních šlágrů, které nebylo možno vnímat bez újmy na zdravém rozumu.

Já myslím, že v písničkách jsou dnes již velmi úspěšní následovníci; především Suchý se Šlitrem.

Ano, ale dodnes se téměř nenašli kvalitní autoři aktuálních a současnou dobu soudobými prostředky vyjadřujících hudebních komedií a revuálních her typu V+W.

To by ovšem znamenalo, že dnešní návrat ke hrám V+W je v určitém smyslu východiskem z nouze. Já totiž velmi často slyším nářky souborů, že by chtěly hrát hry s hudbou a zpěvy. Pokud však nechťji upadnout do světa starých operet, velmi těžko hledají repertoár z oblasti moderních hudebních komedií.

Tento problém je i v profesionální dramaturgii. Právě proto hry Osvobozeného divadla — i přes mnohá inscenační úskali — mohou při nedostatku současných domácích kvalitních her být pro soubory dobrou cestou v odstraňování vžitých schémat a šablon. Všichni víme, že soubory, které delší čas převážně pěstovaly operetu, podlehly nezdravým a neuměleckým návykům v důsledku pravidelné-

ho „operetního“ ztvárnění oboru rolí (mladokomik, komická stará, první a druhá subreta atd.). Proto lze jen uvítat, že oživení repertoáru V+W vede ke zdravým tradicím aktuálního, bojového a přitom zábavného divadla. V práci souboru to znamená hledat nové cesty, jak ztvárnit a interpretovat hru jako celek, a kromě toho jak překlenout dobu vzniku hry a dobu současné inscenace.

A v tom je, podle mého mínění, kámen úrazu. Přitom je zajímavé, že některé hry,

Pokud rozumím, tedy hlavní klad Voskovce a Wericha spočíval v tom, že dokázali tuto nesmírnou tragiku uchopit právě v její absurdní grotesknosti, že proti ní bojovali smíchem, optimismem, aniž by zlehčovali její význam. Jinými slovy — bojovali a varovali.

Ano, tím také jejich satira dosáhla velkých rozměrů. Například problém dnešní satiry je především v tom, že jí právě tyto větší rozměry většinou chybí. My ty malé formy bereme příliš doslova. I dnes by-



Divadelní soubor Vrchlický ZK Mír v Jaroměři hrál z repertoáru V & W Těžkou Barboru

jako třeba Nebe na zemi, vycházejí souborům poměrně dobře, zatímco třeba Kata a blázen je již mnohem problematictější.

To souvisí s tím, že v tvorbě V+W a Ježka můžeme zcela zřetelně odlišit dvě tvůrčí období. V prvních letech po svém vzniku prochází Osvobozené divadlo érou nezávažného, čistého, absurdního, poetického a dadaistického divadelního humoru. Ve třicátých letech se však hospodářská a politická situace natolik vyhrocuje, že už nedovoluje divadlu pěstovat absurdní a samoúčelný humor. Fašistické diktatury rozpoutaly tak hrůzné divadlo, že my, jako sousedé Německa, jsme nemohli zůstat lhostejnými. Vždyť všem bylo jasno, že první obětí na nacistické cestě ke světovládě má být právě ČSR. Vrcholem všeho byl blahovolný a souhlasný postoj našich pravičáckých stran. Bylo to opravdu nestvůrné divadlo hanby a zločinů, které při vši své hrůze, nebo snad právě pro ni, pro absurdní nemoralitu: nepozbývalo ani určitou dávku fantastické a neuvěřitelné grotesknosti.

chom potřebovali výsměchem a satirou postihnout přímo kořeny dnešního světového konfliktu. Zatím zpravidla zůstáváme na písčitém politického skeče, sice ideově nezávadného, ale v žádoucím rozměru neprůrazného a tím nepřesvědčivého.

Bylo řečeno, že prvotní období tvorby V+W bylo obdobím humoru převážně samoúčelného a intelektuálního. Přechod na politickou satiru však znamená i opuštění této intelektuální formy.

Ano, a také již první hrou tohoto druhu, antickou féeří Caesar, se Osvobozené divadlo z dřívější orientace na intelektuální vrstvy národa zaměřuje k lidovým řadám. V+W však správně odhadli rostoucí intelektuální úroveň lidu a nikdy pod lidovostí nerozuměli kondelíkovštinu nebo pivní humor, který tak utěšeně rostl v českých filmech. Jejich hry i při závažných myšlenkách vyvolávaly smích a zdravý ohlas, chuť do boje s nepřáteli a činorodý optimismus, ale při tom se ne-



Snímek J. Červeného ze hry V & W Kat a blázen. Hrál pražský soubor ZK Polygrafia



V & W Nebe na zemi v provedení Mladé scény z Mníšku pod Brdy

vzdávaly umělecké náročnosti a originality a nikdy se v nich neprojevala snaha lacině se podbízet.

Domnívám se však, že nelze tvrdit, že by se přitom Osvobození stali scénou proletářskou a otevřeně revoluční, jako bylo třeba v Německu do roku 1933 divadlo Piscatorovo. Vyrostli specificky v našich poměrech a dokázali velmi účinně zasáhnout do boje proti nepřítelům opravdové demokracie a proti zahraniční a domácí reakci. Já myslím, že jejich zásluha je v tom, že to dokázali zábavně, poutavě a humorně. Snad bys mohl alespoň stručně analyzovat prostředky a cíle jejich satiry.

Ironie, sarkasmus, nadsázka, grotesknost a hlavně hluboká znalost podstaty zesměšňovaných jevů. Cílem jejich satiry je odhalit komickými prostředky rozpor mezi rolí, kterou se určité společenské síly — např. Ibayo a Ibane v Katu a bláznu — pokoušejí v životě hrát, a mezi jejich opravdovou společenskou cenou. Neschopnost a nemohoucnost může někdy vést ke společenské nebezpečnosti! Tedy na jedné straně varování, ale na druhé současně odsouzení smíchem a odhalením ubohosti.

Vzpomínám si na Fučíkův výrok, který hodnotil hlavní klad Osvobozeného divadla v této době tak, že už jen nerozesmávalo a nebylo jen zábavou, ale poznávalo nepřítel a útočilo na něho. Tím již nebylo jen divadlem všestranně a objektivně karikujícím, ale skutečným bojovným divadlem.

Voskovec s Werichem pouze nekritizovali svou dobu, ale současně i ukazovali jedině možné východisko: boj za práci a za svobodu. Kromě satirické kresby negativních postav je ve všech hrách i švejkovská revolta ústředního komického typu — mám na mysli postavy, které hráli V+W — a řada aktuálních improvizovaných nárazek, právě jako řada aktuálních písní. To je především vidět ve hrách Caesar, Osel a stín, Kat a blázen, Rub a líc, Těžká Barbora a Pěst na oko.

To je jistě správné, ale já si vzpomínám, že v této etapě vznikly i Slaměný klobouk a Nebe na zemi, tedy hry již ne tak vysloveně politické.

Autoři museli vytvořit i hry výplňové, oddechového charakteru. Ale i zde je závazný a závažný postoj k sociálním poměrům, a ne už dřívější pouhá studentská bezstarostnost. Ale i v tom je jedna z hlavních příčin, proč právě tyto hry se dnes lépe inscenují. Je daleko lehčí dnes udělat Slaměný klobouk než třeba Kata a blázna.

Snad u jejich politických her je též problém, že nejsou pouze sledem politických vtipů a satirických postřehů, ale že jejich myšlenkové jádro je daleko hlubší.

Správně. Vezměme třeba Caesara — to je hra o jedinci, který navenek ovládá masy, ale sám je loutkou a nástrojem skrytých sil a vládnoucích kruhů. Kat a blázen ukazuje, za jakých okolností se může zrodit diktátor — z pouhých nicky s pocitů méněcennosti až k chorobnému velikašství. Těžká Barbora nám předvádí kolaboranta, představitele páté kolony, který ochotně za zisk spolupracuje se zahraničním nepřitelem své vlasti. Tak je možno charakterizovat i další hry.

Jinými slovy — říkáš, že tyto hry jsou prosyceny dobovou špatností, která při demaskování vyvolávala svou aktuálností při tehdejších inscenacích bouře souhlasu i odporu.

Ještě víc však chci ukázat na základní potíž při jejich uvádění dnes, kdy se celá společenská situace od základu změnila. Už jsme řekli, že dnes dojdou u obecnstva příznivějšího přijetí takové hry V+W, kde v popředí je buď obecněji formulovaná myšlenka, nebo hry, které mají silnější dějovou fabuli a uměleckou formu vzhledem k předloze, o níž se opírají. Mám na mysli Fletcherův podklad u Nebe na zemi, Labiche u Slaměného klobouku a podobně.

Někdy, jako třeba u Těžké Barbory, lze si snad vypomoci tím, že se posune akcent hry z dobových zápletek na stále nosnou myšlenku písně Co na světě mám rád, nedám si brát...

To je samozřejmě. Musíme vždy podtrhnout to, co je i dnes nejvíce platné. Ale stále ještě máme řadu potíží. Dějiny se neopakují. Dnešní nebezpečné formy imperialismu nejsou totožné s projevy a

metodami roku 1937. Ani dnešní adenaurovský revanšismus, ani naše dnešní mezinárodní pozice nejsou obdobné tehdejší situaci.

Potom ovšem by bylo z důvodů aktuálnosti třeba napsat zgruntu novou hru, protože drobná okrajová aktualizace otázku zřejmě nevyřeší. Ale pak by to už nebyl Voskovec s Werichem.

Nezapomeň, že vedle uměleckých kvalit působí v těchto hrách i dobová pokroková tendence, a ta je platná dodnes. Proto při inscenaci se zřikáme některé přezíté konkrétní aktuality okamžiku — děláme určité drobnější úpravy, jinak však hry necháváme v původním tvaru. Víme totiž, že kromě politické pravdy měla a má každá hra i svou pravdu uměleckou, a ta je zachována dodnes. Osobně se domnívám, že tyto úpravy je třeba dělat velmi citlivě a opravdu jenom proto, aby-
chom text zbavili věcí dnes už nesrozumitelných. Jinak nechme na diváka působit původní myšlenkové a dějové kulminace a především se nezřikajme hudby Jaroslava Ježka, která s textem organicky souvisí.

Hovořils o základní potíži. V čem jsou tedy ty další?

V těžkostech, s nimiž se nezbytně setká každý soubor při realizaci her, které byly psány hercům Osvobozeného divadla přímo na tělo. Řada výstupů byla psána skizzovitě a automaticky počítala s určitou interpretační úrovní a dotvářecími schopnostmi vynikajících herců.

Domnívám se, že s tím také velmi úzce souvisí i otázka improvizace, která byla nezbytnou tvůrčí metodou Osvobozených. Pro řadu ochotnických souborů je totiž právě tato snaha po improvizaci kamenem úrazu.

Jistě je správné improvizaci uplatňovat během zkoušek. To, co z ní vyjde cenného, zafixovat do představení. Rozhodně však nedoporučuji, aby představení byla mělněna a esteticky snižována všelijakými rádobou vtipnými improvizacemi.

To jsou potom ta místa, která místo komicky působí trapně. A ještě závěrem — znáš i řadu ochotnických veseloherních představení. V čem myslíš, že ochotníci při rozehrávání komiky nejvíce chybují?

Snad někdy právě v křečovitě snaze rozesmát za každou cenu. Pak vzniká směšnost, které se nesmějeme. Herci přecházejí k fraškovité obhroublosti a samoúčelným špílčům. Jean Paul říká, že směšný čin musí být motivován vážnou opravdovostí.

Čili akce je komická, jestliže je prováděna doopravdy, když si postava není vědoma své komičnosti, když vážně a opravdově prožívá absurdnost situace.

Ano. A ještě něco. Musíme mít při této práci na zřeteli, že někdy se vedle sebe nesnášejí dvě diametrálně rozdílné estetické roviny. Árie z opery, která je v opeře velmi silná, může na estrádě v sousedství kouzelnického čísla působit směšně. Co se týče her V+W, musíme při jejich dnešních inscenacích vycházet z jediného předpokladu: nevyprávět jimi jen o tom, co bylo, ale varovat před stále aktuálním nebezpečím. I dnes rostou diktátoři z nicek a fašistická nákaza má stále ještě ve světě podmínky k rozšíření.

**S dr. Zdeňkem Dopitou hovořil
Miroslav Jurák**



V pražské vinárně Viola se pořádají večery poezie a džezu

O novém členu rodiny

a o té rodině vůbec

K HISTORII, TYPOLOGII
A ŽIVOTNOSTI
TZV. MALÝCH SCÉN

Tím novým členem je pražská Viola. Než však bude řeč o ní, alespoň několik slov o rodině tzv. malých scén vůbec — ne však teoretických (z tohoto hlediska už Ochotnické divadlo o nich nejednou psalo), nýbrž spíš k jejich typologii, ovšemže na alespoň letmém pozadí historickém a s přihlédnutím k tomu, co lze od těchto scén očekávat do budoucna. Odpověď na tu perspektivu však podává nejlépe právě Viola, nejmladší z těch tzv. malých scén — a také nejspecifičtější, neboť tu jde vlastně o scénu *uměleckého přednesu*.

Malé scény mají u nás dlouhou tradici. Vznikaly z různých příčin: jako opozice proti měšťáckému „velkému“ divadlu, jako tribuna pokrokových mladých umělců, kterým oficiální umění bylo těsné nebo k nim macešské, jako jediná možnost formulovat vlastní názor, jako

experimentální dílny, studia, školní scény atd. Takové byly např. počátky Osvozeného divadla, tak začínali Honzl, Frejka, Burian a další. V takovýchto scénách soustřeďují se i dnes přední čeští umělci. Výčet všech těch jmen by byl velký a zahrnoval by avantgardu proletářského umění mezi dvěma světovými válkami, divadelníky stejně jako spisovatele, výtvarníky stejně jako hudebníky, kritiky stejně jako pokrokové politiky. Ty scény byly nástrojem politického zápasu, jejich úloha zvlášť stoupla v době nástupu fašismu. Ani okupace nedokázala úplně smést tato malá divadla, která se záhy naučila manévrovat proti cenzuře, byla jaksi pohyblivější než divadla ostatní.

V posledních letech — od roku 1956 — prožívají malé české scény údobí nového rozkvětu. Jejich zásluhou byl na jeviště vrácen nedivadelní text (četba próz, přednes veršů atd., těm pásmům se dal název *textappeal*), oživena pantomima, černé divadlo, divadla poezie i další jevištní útvary, které mají jednu blízko k hudební komedii, podruhé k novému typu intelektuálního divadla (myslím hlavně Na zábradlí, jemuž patří označení divadlo analytické, apelativní), jindy ke kabaretu. Pokaždé tu však jde o snahu najít takové a natolik neopotřebované a nezkonvencionalizované prostředky, které by byly schopny vyjádřit složitost současné reality jinak, nově, provokativněji a tedy příměji, to jest tak, aby se divák stal *spoluúčastníkem* toho procesu v plném slova smyslu.

Zárodkem těchto nových scén stala se roku 1956 Reduta, kavárna či vinárna ve středu Prahy, v níž byly provozovány právě ony *textappealy*. Byl to nový název, vymyšlený jaksi náhodou a asociací, která se sama nabízí; naštěstí to s oním „ideovým“ otcem nemělo nic společného, šlo tu naopak o vážnou práci uměleckou: rodily se tu nové písně, povídky, scénky, recitovaly se tu verše, vznikl umělecký kolektiv, v němž autoři byli často i herci a výtvarníci. Jako za starých dob: všichni tu uměli všechno, výsledky nebyly špatné, po prvních měsících se přidali další nadšenci, práce se profesionalizovala, Reduta se stala *tvůrcí uměleckou dílnou*. Od izolovaných a improvizovaných výstupů vedla cesta k pokusům o homogenní tvar, který si nakonec vynutil založení vlastního divadla. A tak vzniklo Divadlo Na

zábradlí, jemuž bude v letošním prosinci už pět let.

Hlavní autoři z Reduty, Jiří Suchý a Ivan Vyskočil (vedle dalšího textaře Pavla Kopty a hudebních skladatelů Jiřího Šlitra, Vladimíra Vodičky a Jaroslava Jakoubka, který je také sám výborným textařem), spojili se s Ladislavem Fialkou a několika herci, především s výbornou šansoniérkou Ljubou Hermanovou, a připravili v prosinci 1958 první premiéru, *Leporelo o 36 obrázcích Kdyby tisíc klarinetů*. Od té doby uvedlo Zábradlí řadu premiér (osm čínoherních, čtyři pantomimické, tři v černém divadle), dosáhlo vysoké profesionální úrovně především v pantomimě a získalo si velkou popularitu doma i za hranicemi. Kromě panto-



Snímky O. Škáchy z programů ve Viole



Skupina L. Hušana v pořadu Komu patří džez

mimy získalo mezinárodní uznání i tzv. černé divadlo, jehož hlavní zásluhou je nová poetická kvalita, která vzniká metaforickým bohatstvím v realizaci jednotlivých příběhů, v nichž ožívají věci pomocí znovu objevené techniky, starého kouzelnického triku pouťových atrakcí, založeného na prostém faktu, že černá není vidět na černém pozadí. Aktéry se tu tedy vedle herců, nejednou blízkých pantomimicky stylizovanému projevu, stávají věci, celkovou atmosféru spoluvytváří pak i funkčně zapojená hudba a ovšem silný vjem vizuální, pestrý ve své kompozici barevné a překvapivý v možnostech a výsledných dojmech a sděleních, které tato technika umožňuje.

Mohlo by se zdát, že tedy vznikl Na zábradlí jakýsi různorodý trojtvar (o tzv. čínohře divadla a pantomimě netřeba podrobněji hovořit, ta představení i tendence obou těchto skupin jsou dostatečně známy). Byl by to omyl. Zábradlí je jednotata. Nejen jednotata těchto tří skupin, nýbrž i jednotata jeho dalšího života: koncertů, matiné, výstav atd. Všechno to totiž vychází z jednoho zdroje: ze snahy a vůle být divadlem-dílnou, střediskem moderní umělecké práce v co nejširším záběru, ale v záběru takovém, který je napojován z jedné principů. Hlavním z těchto principů je apelativnost tohoto divadla, tedy možnost rozhovoru mezi jevištěm a hledištěm, jeho tvůrčí a společensky aktivní provokativnost, jeho — řekl bych — totální současná naléhavost.

Na podzim 1959 vzniklo další malé pražské divadlo, Semafor. Jestliže Zábradlí lze charakterizovat jako divadlo, které názorově vychází se základního tvaru a specifčnosti textappealu (mluvíme teď hlavně o jeho čínohře) a tíhne k vytvoření analytického, náročnějšího scénického tvaru, k divadlu demonstrací, k divadlu rozhovoru, který nevychází pokud možno z „hotové“ dramatické literatury (nebo ji interpretuje v duchu této své základní tendence), ale jehož cílem je klást otázky jinak, než tomu bylo dosud, řešit problémy nově, navazovat tedy onen řekl bych vnitřní dialog s divákem, být výzvou, to jest oním vzpomenutým apelem — pak Semafor jde cílevědomě za českým tvarem hudební komedie, jejíž těžiště je v písni, v nalezení nové kvality a smyslu současného komorního musikálu. Duší tohoto divadla je autorská a dnes už i herecká dvojice Suchý-Slitr. Tím divadlo navazuje v Jonášovi — v procház-

ce světem evropských i mimoevropských šantánů, kabaretů a tingl-tanglů, kterou podniká pomyslný Jonáš, tedy zpěvák, jehož píseň je vždy přesným symptomem doby (a podniká ji od let dvacátých až do současnosti) — na autorsko-hereckou dvojici Voskovec-Werich. Navazuje ovšem po svém, pořad Jonáš a tingl-tangl je komorní záležitostí, kromě autorské dvojice vystupuje tu dvojice muzikantů a šantánová slečna, jejíž převleky mají funkci dobové kulisy.

Než došlo k tomuto komornímu pořadu, připravil Semafor velkou řadu premiér, především tři hudební komedie (Clověk z půdy, Taková ztráta krve, Sest žen). Pustit se právě do tohoto náročného úkolu bylo možné jen proto, že se záhy podařilo vybudovat pod vedením Ferdinanda Havlíka výborný džezový orchestr, že Semafor vychoval řadu vynikajících zpěváků. To vše bylo zase možné jen proto, že autorská dvojice Suchý-Slitr znamenala v tomto oboru skutečnou revoluci: renesanci moderní písně v nejširším slova smyslu. Obrodnost tohoto činu, jeho boj proti sentimentalitě, boj za poezii, tedy umělecký dosah a společenský ohlas, to vše jsme nedokázali ještě dobře zhodnotit, naopak trvalo mnohým hezky dlouho, aby vůbec připustili, že tu jde o umělecký čin. I tato kapitola bude jednou českou divadelní historiografií napsána, tak jako je psána (a také pozdě a stále nedostatečně) kapitola o historickém významu obdobném, o tvůrčí trojici Voskovec-Werich-Ježek.

Z počátku se snažil Semafor pěstovat svých plánovaných sedm forem (odtud mimo jiné i název divadla): pantomima, černé divadlo, iluminační divadlo, divadlo masek, večery poezie, nokturna atd. Ukázalo se však, že vývoj této scény potřebuje spíše koncentraci než divergenci. A tak kromě oné hlavní linie, tedy cesty za českým komorním muzikalem, soustředil se na něco, co dobře vystihuje název divadlo písní, tedy na seriál Zuzan. Dalo by se říci, že jejich užitek je hlavně dvojitý: jsou oblíbeny u obecnosti a dávají možnost autorskému kolektivu i hereckému ansámblu ověřovat si dílčí postupy, které lze použít pro muzikal. Je to ovšem i příležitost pro uplatnění různých písní, které se jinak „nevešly“, a je to hlavně vytvoření nového tvaru, který na rozdíl od různých forem estrádní povahy má přísný kompoziční řád a je útvarem na výsost uměleckým.

Po založení Zábradlí nebylo jasné na první pohled, zda je možná symbióza toho všeho, co vytvořilo Klarinety a pak třeba Fausta. U Fausta se už zřetelně ukázalo rozcestí. Založení Semaforu nebylo oficiálně nijak uvítáno a dlouho bylo tomuto divadlu zápasit s vědomým nepochopením, řekl bych s vůlí nechtít rozumět. Ještě po druhé Zuzaně v listopadu 1961 bylo na obloze víc mraků než jasna. Dnes se vyčáslilo, Jonáš se i těm nejzavrtzelejším stal příležitostí (myslím, že vítanou, neboť se dostávali do nebezpečné izolace), aby zajásali. Nechci však psát o této historii divadla (jak třeba putovalo po Praze, neboť nemělo kde hlavu složit), jen bych řekl, že k jeho cti patří, že v této nepříznivé pro sebe situaci vytvořilo nejednu velkou uměleckou čin. Chtěl bych se však v této souvislosti zeptat, v čem je společenská funkce této scény, neboť tato otázka často padala jako hlavní argument proti: údajně nebyla.

Zdá se mi, že to není tak složité. I zde stejně jako Na zábradlí jde o jistou apelativnost, rodový základ textappealu je i tady — třeba v menší míře — patrný a hlavně: podnětný a závazný pro vztah

k publiku a pro atmosféru tvoření na jevišti. Dnes je už také možno napsat, že Semafor je výborná zábava, a myslet tím, že ve kvalitě této zábavy je jeho společenský dosah. Je tomu tak víc, než si dokážeme připustit. A ovšem jde i o to, o čem je hráno a zpíváno. Nejen Jonáš, ale i poslední Zuzana ukázala, že oba autoři umějí napsat i text společensky přímo, adresně angažovaný. Tento fakt patří už dnes vedle všech ostatních alespoň naznačených charakteristik k typologii Semaforu. Tedy k jeho specifčnosti, jedinečnosti.

O něco později než Semafor vznikla v Redutě nová skupina, Paravan. I ona vyšla ze zkušenosti textappealů a zůstala jim také doslova i vzhledem k vytváření svého typu nejvíc věrná. Dnes lze toto divadlo po posledních třech čtyřech premiérách charakterizovat jako literárně hudební kabaret. Tvář tohoto divadla se stále ještě hledá a vyhraňuje, v poslední době pod vedením J. R. Picka dostává celistvější podobu, snaží se o kompaktnější celky a o svůj styl. Je to tedy divadlo blízké kabaretu. Podstatné však je, že tu nejde o starý typ kabaretu, jaký známe např. z Rokoka, nýbrž o vůli po intelektuálně vyspělejší a náročnější tvaru. Letošní sezóna prokáže, nakolik je tento



Škáchův snímek z pořadu Klauunyjáda damúr v pražské Viole

ideál nosný a nakolik jej Paravan bude umět realizovat.

V této trojí variabilitě malých scén bylo citelně postrádáno místo, které by bylo možno nazvat divadlem poezie, tedy středisko uměleckého přednesu. V divadelně poklidném červenci vzniklo letos konečně i toto místo, tedy opět středisko-dílna, scéna poezie. Jako kdysi Reduta, zrodila se i Viola ve vinárně. Má za sebou pár

měsíců velmi úspěšné existence, s nečekanou rychlostí zapadla do divadelního organismu. Pozoruhodné je, že už za tento krátký čas má Viola svou tvář, tedy svou specifickou podobu. Otevřela poezii náruč dokořán, přijala a bude i nadále přijímat pod svou střechu jak nejlepší amatéry, tak profesionální umělce. Z amatérských skupin jsme se tu už setkali s chomutovským Divadlem v podloubí a se skupinou Směr 63, v říjnu byla uvedena skupina kladenská Kvovády. Z profesionálů zde měla svůj večer Julie Charvátová, v říjnu vystoupil brněnský Rudolf Walter a jsou očekáváni další přednášeči. Znovu tu byly — podobně jako v Paravanu — oživeny tzv. autorské text-appealy, na nichž čtou své verše mladí básníci. Pátěří programu se pak stal pořad Komu patří džez, který s velkým úspěchem realizuje domácí skupina Violy, dřívější Poetický kabaret (Ostermann, Fialková, Martínek). Méně úspěšný byl nedomyšlený a nedotvořený pořad sonetů Shakespearových a Browningových a veršů mladé české básničky Vladimíry Čerepkové Klauunyáda damúr, připravený Jiřím Hraše. Pro další týdně a měsíce je počítáno s večerem Allena Ginsberga, Bertolta Brechta, Vladimíra Holana, Izáka Babela, Anny Achmatovové, Jiřího Orteny a dal-

ších. Říjnový program vykazuje devět různých pořadů — široká variabilita není však na překážku jednotnému charakteru této nové pražské scény, nejde tu o pestrost pro pestrost, daleko spíše o takový kaleidoskop, jehož jednotlivé útvary vytvářejí ve svém souhrnu pestrý celek, jednotu. Jednotu poetickou a jednotu slova a hudby. To je především případ Ostermannova pořadu Komu patří džez, kde integrální součástí básnického textu (Šotola, Diviš, Vozněsenšij, Jevtušenko, Corso, Ferlinghetti, Hughes aj.) je džezová hudba v podání znamenité skupiny Ludka Hulana.

I když by bylo předčasné hovořit o typologii této scény — tedy o takové typologii, která by mohla vyvozovat obecné závěry z konkrétního materiálu —, přece jen je už dnes jasné, že ve Viole vzniklo něco, co má blízko k apelativnímu charakteru předešlých tří scén. Je to nejen proto, že tuto apelativnost dovoluje a provokuje už intimní prostředí sálu a povaha realizovaných textů, nýbrž i proto, že společenská úloha, která stojí před scénou takového typu, vyžaduje právě takový dialog, propojení hledišť a „jeviště“, jak jsme o tom hovořili především při poznámkách o Divadle Na zábradlí. Toto vše pak umožňuje alespoň

jedno konstatování: Viola se včlenila do rodiny tzv. malých divadel, jejich tendence jsou i jejími tendencemi, její řeč je společná jejich řeči, i při oné odlišnosti a tedy osobitosti, že jde o řeč poezie v úzkém (a ovšem i širším) smyslu slova.

Malé scény zapadly velmi dobře do pražského divadelního organismu. Staly se jeho neodmyslitelnou součástí, rozmnožily jevištní formy, obohatily kulturní život, daly mu zvláštní mladý ráz. Ta mladost je také jejich základním kapitálem: jsou mladé mentálně, svým elánem, novými postupy, nezmechanizovaným myšlením, plány, bojem proti všem přežitkům, svou nakažlivou provokativní apelativností, která burcuje z letargie a má namířeno vysoko ke hvězdám. Jsou poetické — však ani rozkvět poezie v posledních letech u nás není bez souvislosti s těmito výboji jeviště —, jsou rádně bouřlivácké, optimistické. Jejich fyzické a především mentální mládí, neprofesionální zápal a profesionální poměr k práci, cílevědomost i odvážné hledání, touha dělat dobré umění naší epochy slibuje, že se tyto scény zapíší mezi nejvýznamnější kapitoly československého divadelnictví.

VLADIMÍR JUSTL

PO VYMEZENÍ těchto obecných rysů a předpokladů soudobého interpretačního stylu uměleckého přednášeče je třeba alespoň přiblížit se teoreticky k jádru a vnitřnímu smyslu tohoto pojmu. V tom by nám pomohlo i jeho pojmenování, označení — ovšemže takové, které by bylo výmluvné, charakteristické a přitom sdostatek prostorné pro individuální invenci přednášečovu, kterou by usměrňovalo jen v základním udání směru. Asi tak, jako udává základní směr kompas, ale na jednom každém z nás je, půjdeme-li k cíli tou nebo onou cestou. Volba cesty bude pak odpovídat individuálním dispozicím uměleckého přednášeče, účelu a ostatním okolnostem, jak o nich bylo hovořeno v předešlém oddílu.

Protože otázka soudobého stylu byla širší a zasahovala především projev divadelní, začaly se objevovat názvy a pojmenování, které měly širší záběr a které měly odpovídat především praxi jevištní. Leč i tak měly hodně společného i s problematikou uměleckého přednesu. Nejčastěji to byl termín civilismus, tu blíže určen nějakým přívlastkem, tu rozveden vysvětlující větou. Leč ihned s tímto termínem přišla reakce proti němu, která jej usvědčovala z nepřesnosti, především proto, že za civilismem viděla šedivost, indiferentnost, nezúčastněnost, uniformitu, něco, co nemá osobitou vlastní tvář. Nejde mi nyní vůbec o tento termín jako takový (nebyl by to také termín jediný, ale jaksi nejčastější a nakonec i nejpřiznačnější), nýbrž o smysl těchto tendencí, a tedy i o takové označení, které by tyto tendence nejlépe vystihlo. Charakterizoval jsem naši epochu jako dobu rozumné účelnosti. Aby mi bylo rozuměno: jde mi o vnitřní tendenci, o styl doby, o to, co si vynucuje pokrok techniky, vyspělost této civilizace. Ne tedy o různé právovní zjevy, které někdy naopak paradoxně mají charakter nerozumné neúčelnosti — starost o tyto věci však přináležejí satirikům a nikoliv teoretickým úvahám, jímž jde o širší kontury. Tedy: rozumná účelnost. Přejdeme do oblasti umění. Zdá se mi, že zde jde (a u skutečného umění šlo vždy, dnes je však tento požadavek vzhledem k široké demokratizaci kultury ještě naléhavější) o *prostotu*. Nelekněme se tohoto slova a uvažujme takto: ož jde umělci při tvorbě? Aby něco vyslovil. A proč to vyslovuje? Protože cítí potřebu, povinnost, nutnost někomu něco říci. V podstatě jde u opravdového umělce vždycky o tuto prostotu řadu. Zajisté, jsou lidé, jejichž pohnutky bývají složitější a zasahují jině, jaksi mimoumělecké oblasti. Často jsou to však právě ti, u nichž třeba konstatovat, že nejde tak moc o skutečné umění. Připomenul bych citaci z populární knihy Norberta Wienera Kybernetika a společnost (české vydání 1963, str. 129): „Po pravdě řečeno, měl by být umělec, spisovatel a vědec puzen neodolatelným tvůrčím pudem, aby byl dokonce sám ochoten, není-li za svou práci placen, sám zaplatit, aby měl možnost konat ji.“ Nakonec však i u těch lidí, kde se ke slovu po čase dostaly pohnutky mimoumělecké, především penikulární, primární impuls byl v zřetelující většině jiný: na počátku téměř vždycky bylo a je umělcovo mučivé přání někomu něco říci. Pokračujeme v této úvaze dál tak prostě, jak jsme začali. Chci-li někomu něco říci, musím mluvit tak, aby mi bylo rozuměno. Používám „běžných“ dorozumívacích prostředků, jimiž sdílují nějakou myšlenku.

Nezabředněme však dál, než by bylo užitečné v této úvaze zdánlivě se vymykající specifičnosti našeho tématu, a zeptejme se rovnou: A co tedy s Picassy, Honeggery, Vladimíry Holany? Jde i tu o prostotu?

Myslím, že ano. Na konci onoho uměleckého procesu, tedy třeba v jádru, smyslu básně je úžasně prosté sdělení. Složitá k němu byla jen cesta. Neboť i svět je složitý. Lidské vztahy jsou složité. Láska je složitá... Lidé bohatého vnitřního života — a těmi už umělci bývají —, zjitřené senzibility a ponornějšího vidění mají trnitější a komplikovanější (a ovšem i bohatší a plnější) cestu k prosté pravdě. Vidí realitu jakoby pod mikroskopem, jakoby pod

UMĚLECKÝ PŘEDNES DNES

VLADIMÍR JUSTL

II.

rentgenem, tedy celou a úplně. Nemají právo ulehčovat si cestu k ní, cestu, která je někdy poutí křížovou. Nám pak, kteří jsme navykli vidět méně, všedněji, zakaleněji, otvírají oči, tedy srdce, vnímání, citovost, duši, všechno to, co je tak těžko popsatelné, protože neviditelné, složité, skryté a tajemné.

Rád bych tyto myšlenky — a nemusím snad už zdůrazňovat, že se týkají uměleckého přednesu bezprostředně — doprovodil slovy básníka. Zvolím právě onoho, který je u nás pokládán za nejsložitějšího, vyberu dvě básně Vladimíra Holana. Ta první se jmenuje Na postupu a uzavírá knihu lyriky z let 1939 — 1948, nazvanou Ale je hudba a dosud souborně nepublikovanou, druhá má název Ona, patří rovněž do této sbírky (obě ty básně byly otištěny v antologii Noční hlídka srdce, vydané Klubem přátel poezie ČS roku 1963). První z těch básní cituji jako doklad onoho urputného zápasu básníka, tedy toho, co básník musí.

Básníka nemůže omluvit nic, ani jeho smrt.

A přece z jeho nebezpečného bytí
zůstává zde vždycky ještě jaksi navíc
několik jeho znamení. A z nich
věru ne dokonalost, i kdyby jí byl ráj,
nýbrž pravdivost, i kdyby jí mělo být peklo...

Smysl této básně je prostý. Ale: i v těchto šesti verších je celá komplikovanost, osudová složitost básnického osudu, viděna v dané chvíli z jednoho nazíracího úhlu. Je ve faktu neomluvitelnosti básníka, ve faktu jeho nebezpečného bytí, v oněch znameních, která tu zůstávají navíc. To jsou tři zastavení, která dávají čtenáři prostor pro vlastní úvahu, již dává básník směr, když vyslovuje sám sebe, své vědomí, svůj rozum i cit. A závěr: tedy pravdivost, třeba i nedokonalá, třeba bolestná, ale upřímná, i kdyby jí mělo být peklo.

Druhá báseň se jmenuje Ona. Jde o radost. Smysl těch několika veršů je v posledním verši, v posledním slově, je jasný. Tak se zdá. Poslední slovo je ještě podtrženo. Na první pohled se to jeví jako zbytečnost. Nemůže dojít přece k nedorozumění. Je to však signál, že toto slovo prosí o zastavení, o zamyšlení, co všechno v sobě obsahuje jaksi vůbec a co na sebe přijalo, jsouc v kontextu tohoto dialogu a jako jeho finále. Neboť zde prostota veršů, jejich průzračnost by mohla svádět k snadnému přečtení a k nedomyšlení. Obrazy, které vedou k oné prosté a tak hluboké pointě, odkrývají zase část oné složitosti světa a jeho vztahů. Tentokrát v úhlu jednoho z lidských pocitů, přechavého pocitu radosti. Ale nechme již mluvit básníka:

Slyším člověka, který se vyděšeně táže:
„Radosti, bylo ti u mne tak zle,



Takzvané divadlo poezie při Vysokoškolském uměleckém souboru uvádí pod názvem *Malé prádlo* vašinkovu montáž z díla J. Préverta

žes nezůstala dýl než chvilenu?
Nemiloval jsem snad, byl jsem ti těsný,
překáželo ti dusno nočních božstev
a neměla jsi dosti ticha, protože se ve mně zrovna hádal
stříbrník se zlatníkem o diamant rozumu?"

A slyším, jak mu radost odpovídá:
„Ne, ne, ale já jsem *nezadržitelní*!“ ...

Tedy prostota. Viděli jsme nyní, že tato prostota je v uměleckém díle (a zůstali jsme u básně vzhledem k našemu tématu) něčím determinována. To něco je složitost světa, vztahů, básníkovy vidění, jeho umělecké transformace. K prostotě vede v uměleckém díle složitá cesta, která dává konečné fázi a realizaci v díle zvláštní podobu, jde tedy o prostotu specificky určenou. To specifické určení formuloval kdysi právě Vladimír Holan, když psal své mistrovské Kresby rudoarmejců. V předzpěvu k nim čteme: Aniž jsem tušil v nepokoji, / dali mi víc než kniha stá... / Padala ve složitost moji / složitá jejich prostota.

Ano: jde o *složitou prostotu*, o tu, o níž týž Vladimír Holan v jedné básni ze sbírky *Bolest* říká: *jak být prostý a být doslovný*, což v jeho slovníku znamená *být přesný*. Jde tedy také o přesnost. Hezky o té přesnosti v umění hovořil Jan Skácel v Hostu do domu (X, 1963, 5, 233–235).

Stejně je tomu jako v každém umění i v oblasti uměleckého přednesu. I tu jde o přesnost, o přesnost ducha a myšlenky básníkově, o tvůrčí službu básnickému textu, o sdělení a vyslovení básníkovy poselství. Umělecký přednášec, toť ten, kdo dešifruje složitost básně, kdo v sobě absorbuje její smysl, kdo přebírá básníkovu poselství, aby je odevzdal dál, aby mu dal další nový život, aby se slovo stalo víc než slovem.

I tu jde o složitou prostotu. Užijí-li tento termín v oblasti uměleckého přednesu, mám na mysli projev oproštěný od všeho, co lze charakterizovat jako vnější ornament, všeho, co je nepřesvědčivé, co nevyvstává organicky ze smyslu a tvaru básně. Tedy o přednes bez vnějšího patosu, bez formalistní slovní ekvilibristiky, o srozumitelný projev, který vychází z obsahu onoho básnického poselství, jež má umělecký přednášec sdělit. A ovšem z tvaru, to jest umělecké výstavby básně. Jde mi o prostotu, to jest takovou hlasovou realizaci, za níž cítím onu složitou skutečnost, o níž jde básníkovi a k níž recitátor došel nejen ideovým rozborem smyslu básně, nýbrž i analýzou prostředků, jimiž básník tento obsah, tuto ideu, smysl sděluje. To jest: rozbor rytmu, rýmu, výstavby verše, významu přesahů, cézúr, volby slov, výstavby obrazů atd. Teprve analýza těchto prostředků může vést k *uvědomělé* volbě postupů uměleckého přednášece, k volbě, organizaci a hierarchizaci jeho prostředků výrazových.

Umělecké dílo, a zvláště báseň, vypovídá o části skutečnosti, jde vždy o pohled z jednoho úhlu, o výsek reality, nejde tedy a nemůže jít o skutečnost celou. Nejde ani o pohled komplexní vzhledem k danému problému, subjektivní složka uměleckého díla, a už sám výběr problému, omezují jeho objektivní platnost, navíc tu platí omezení historické — vedle řady dalších podružnějších faktorů. Umělecký přednášec nemůže pak beze zbytku „přednést“ — tj. sdělit posluchači — ani tuto část skutečnosti, tedy zvolené umělecké dílo ve všech jeho významech a aspektech. Čteme-li báseň poprvé, všimneme si toho, o čem je, podle obtížnosti básně a podle naší připravenosti a momentální dispozice pochopíme na první přečtení víc nebo méně. Čteme znovu, báseň se nám stále otevírá, vždy nově a překvapivě, čteme-li třeba po letech, mluví k nám zase trochu jinak, neboť my jsme v nové skutečnosti a primárně nebo silněji na nás působí něco jiného. Tato zvláštní podstata umění je jeho silou — a také ovšem možným úskalím.

Umělecký přednášec se musí rozhodnout, co především z daných možností chce sdělit. K této volbě vede cesta od výběru textu — jestliže jsem zvolil právě tento text, měl jsem nějaký důvod. Jde-li o text přidělený, jsou tu ovšem i hlediska další, zvláště je-li přednes tohoto textu součástí většího celku. To už je věc dramaturgie a režie. Tedy: co především je třeba sdělit. Na jeden poslech. Pro různorodé publikum. V dané chvíli, k tomuto účelu. Podle této volby lze teprve přistoupit k organizaci interpretačních prostředků. Má-li umělecký přednášec za sebou tuto analýzu a je-li technicky na výši, nemůže se mu stát, aby prostota přednesu byla prostoduchostí, chudobou, nivalizací, šedivostí, obecností. Předcházejí-li realizaci právě ona fakta, konkrétní, o nichž teď bude hovořeno, uvědomělý výběr prostředků na základě analýzy ideové, významové i tvarové, cítíme-li za tím vším *umělcův zápas* o podmanění textu, to jest o jeho pochopení a srozumění, ztotožnění, pak můžeme plným právem hovořit o svěbytném uměleckém činu, o takovém uměleckém přednesu, jehož charakter vystihuje právě spojení *složitá prostota*.

(Dokončení)

GAUDEAMUS IGITUR?

Na jaře uvedl Dramatický kroužek SVVŠ v Praze 4 veršovanou komedii Lope de Vegy *Láska má své klíče*. V režii Zdeňky Kučerové hráli žáci a žákyně nejvyšších tříd, kteří se poprvé uvedli na scéně Divadla v Braníku v r. 1962 studentskou hrou rumunských autorů Stoenesca a Savy *Sestka z mravů*. Byl to právě spontánní úspěch s touto komedií, který vedl soubor, aby pokračoval v práci. Tentokrát však režisérka i soubor přecenily své síly. *Láska* má své klíče nepatří ke korunovačním klenotům krále španělské komedie zlatého věku. Je to značně konvenční komedie o dvou sestrách, jedné hloupé a druhé chytré, které se nemohou dohodnout o nápadnících. Po dvouhodinovém zmatku, do kterého lvím dilem zasáhnou slušové a komorné (jak to ani jinak nemůže být), se všechno v dobré obrátí a každý dostane tu svou. Celá hra je postavena na šermu slov, slůvek a slovíček, každý verš, který padne pod stůl, vytvoří citelnou mezeru v představení. Je třeba mistra, aby vnesl na jeviště alespoň trochu logiky a řádu, neboť postavy hry přicházejí a odcházejí tak, jak je autor na scéně potřebuje mít. A konečně všechno musí být lehké, půvabné, jako je překlad Jindřicha Hořejšího, který je také tím nejlepším, co na této hře je. To v představení ovšem nebylo a ani být nemohlo. Nebyla v něm ani pracně vydolovaná idea nalezená ve verších: Nic na tom světě není bez obtíží. / Zít, to je milovat, mít naději / a také někdy statečně se smát. / A — Kdo v boj jde, Pedro, za poctivý cit, / ten jinak nemůže, než zvítězit. / (Tohle pracně hledání hlubokých myšlenek i tam, kde nejsou, je tak trochu fixlování. Obrana proti těm, kteří žádají, aby legrace byla vážná a aby slovo „cit“ se rýmovalo pouze s „vítězit“.) Avšak tam, kde text dal sebemenší možnost k rozehrání komediálních situací, rozsvítilo se jeviště mládím. Zasloužili se o to zejména V. Jamák (sluha Turin) a D. Záhořová (komorná Cilka), kteří projevíli nesporný komediální talent a vytvořili okouzlující postavičky, jimž verše nesvazovaly ruce a nohy — ani jazyk. Tolik o představení, které se uskutečnilo poprvé 10. dubna a potom ještě dvakrát. Nejde však jen o to, zda toto představení bylo nebo nebylo takové nebo onaké. Jde v podstatě o věc nebo dokonce o věcí mnohem podstatnější.

Především jde o fakt, že studenti hrají divadlo. Až dosud se o studentském divadle objevila zmínka většinou jen v souvislosti se souborem bývalého Nerudova gymnasia, který je označován za spolehlivou líheň kádrů pro AMU. Málokdo však ví, jaký to byl proces, než se tento soubor dostal na Šrámkův Písek z Goldoniho Lháfem. Ať soubor hrál Brechta, Goldoniho, Verhaerena nebo kohokoliv, nikdy se jeho repertoár nezdařil dost „zaměřený k problémům“. Patrně proto, že studenti nejsou ta pravá mládež (je zajímavé, že se k tomuto názoru přiklánějí většinou ti, kteří je na studium vybrali), jsou náchylní k různým nepravostem a skotačkám, a to se ovšem na divadlo nehodí. Nelíbilo se to příslušným činitelům už za časů, když studenti provozovali kratochvilné komedie pana profesora Klicpery. Jak jsme se nedávno dozvěděli z pera Jiřího Valenty, nelíbí se studentské taškařice v Hradci Králové opět, a tak se hraje za zavřenými dveřmi. Zdá se, že se tato nechuť rozšířila i do Prahy a dále do ostatních míst, kde studenti sice divadlo patrně hrají, ale nikdo o tom neví. Možná, že k nim občas přijede i porota (neboť se většinou přihlásí do STM), není však pamětníka, který by se s některým z těchto souborů (kromě již vzpomínuté Hellichovky) setkal tak říkajíc na vyšším fóru.

Říká se, že dnešní mládež je cynická, posměvačná, má sklon k chuligánství a nemá k ničemu velkému poměr. Co to bylo tedy za podivnou mládež, která se se zápletem učila stovky veršů a věnovala každou volnou chvíli (a před maturitou je jich po čertech málo) zkouškám, a co to bylo za mládež, která s napětím a porušením sledovala představení, které mělo do dokonalosti dost daleko? A jaké bylo zklamání, když po premiéře a dvou reprízách, přes všechno škemrání režiséry na veškerých příslušných místech, se nenašel nikdo, kdo by umožnil souboru další představení v jiném pražském obvodu. K čemu jsou potom připomínky poroty k představení, když je není možno realizovat, když představení není možno dovést dál? Škoda času poroty i souboru. Ukázalo se to zejména po představení *Sestky z mravů*. Soubor byl schopen toto dobré představení ještě dotáhnout, byl ochoten dál zkoušet, ale k čemu?

A tak se zdá, že nad studentskými soubory nejen v Hradci Králové, ale i v Praze a jinde, někdo vyhlásil interdict. A potom zpovíejte: *gaudeamus igitur*, neboli — buďte veselí, dokud jsme mladí...

V. S.



VELKÉ PROBLÉMY MALÝCH FOREM



Snímky z programu souboru ze Zlatých Moravců

Celoslovenská přehlídka agitačních a estrádních souborů se uskutečnila v době od 12. do 14. září v Klubu budovatelů Východoslovenských železáren v Sáci.

Pracovní ráz přehlídky, zejména bouřlivé dopolední semináře, splnily naši představu o možnosti tvůrčího praktického sledování problematiky tohoto uměleckého žánru. Výběr souborů (i když chyběl bratislavský Amfor a sympatická piešťanská Satirka), poskytl řadu námětů k zamyšlení, ale i k řešení, zatím teoretickému, aktuálních problémů souborů malých jevištních forem.

A tak vedle známé — a na Slovensku možno říci věhlasné — bratislavské Dimitrovky vystoupila i pět měsíců trvající agitační skupina z Istebné. Bratislavský soubor působí dnes téměř jako reprezentační vývozní těleso slovenských malých forem, bezvadně zorganizované a interpretačně dobře připravené. Ale co víc? Veliká show jakoby před zraky diváků probíhala s ledovou nezúčastněností vystupujícího kolektivu, sice přesně aranžovaného do jednotlivých scének, revuálních tanců a písniček zpívaných stylem známých interpretů (Hegerové, Filipovské apod.), ale postrádajícího jakoukoli vlastní osobitou účast a tvář interpretů. A v důsledku takového odosobnění mladých účinkujících nebyl ani nový pořad Dimitrovky KEĎ SME V TRÁVE SEDELI překvapením nebo dokonce zjištěním vzestupné tendence souboru. Pravým opakem bylo vystoupení nevelké agitační skupiny ZK—ROH Kovohút z Istebné, která se představila literárním kabaretem BODLIAK BODÁ — BODÁME. Technicky nedokonalý herecký projev tohoto začínajícího souboru byl vyvážen nic nepředstírajícím a plně se na myšlenku soustředujícím projevem každého interpreta. Dobré texty (většinou vlastní tvorby) s podnikovou tematikou byly předvedeny naprosto civilně a s nesmírným zaujetím. V tomto pořadu vítězila myšlenka vyjádřená v přímočaré satirické zkratce nad podívanou za každou cenu. Kolektiv z Istebné, který má dramaturgicky jasno, čeká hodně práce s hereckým projevem, bez kterého je i literární kabaret nemyslitelný. Jeho předností je, že se na své cestě za kvalitou nemusí oprostovat od těžko odstranitelných manýr. Vystoupení Istebenských dalo do jisté míry i odpověď těm, kteří na semináři obhajovali tézi, že divák se chce jenom bavit a ne přemýšlet. Jsou totiž i pořady, které mají divákově co k přemýšlení nabídnout a zaujmout ho natolik, aby se nezapomněl při té příležitosti ani bavit. Stále se přesvědčujeme, že skutečná síla souborů malých forem je především v myšlenkové náplni pořadů stejně jako v přirozeném projevu mladých interpretů nezkažených nepodařenými pokusy revuálně-operetních nevkusných slepenců televize, ať již anténa směřuje na Bratislavu, Vídeň, Berlín nebo Prahu, či dokonce na jeviště nedávných pořadů Tatra revue. Doufejme, že ústecká i tato přehlídka pomohou najít i Dimitrovce odpovídající dramaturgii i vlastní mladou tvář. Předpoklady pro to soubor má.

Sympaticky působily soubory Calex ze Zlatých Moravců, estráda ze Svitů a agitační skupina Sankcia v Čadci. AKO KOMU — KOMU AKO je název kabaretu, který nastudoval soubor ze Zlatých Moravců. Pořad scének, aforismů a písniček různých hodnot byl režirován na jednoduché moderní scéně a působil příjemně. Škoda, že autor a režisér nedal možnost plnému rozvoji metafory a nepracoval více s parodií, která se nabízela a jejíž náznaky tu a tam jenom problemskovaly. Jinak pořad a interpreti vyvolali dojem, že je v silách souboru (po odstranění i některých vulgarismů) vzestupná tendence směrem k dobrému a modernímu kabaretu. Soubor Sankcia při ZK—ROH Státní banky v Čadci přišel se zajímavým nápadem. Pomocí hudební metafory (což není obvyklé!) se ve svém kabaretu REORGANIZÁCIA satiricky vypořádává se škodlivými vlivy nepromyšlených reorganizací. Ozvláštnil tak novou formou mnohokrát se opakující téma. Na neustálém překládání hráčů svého orchestru do jiných funkcí (k jiným nástrojům a do „orchestrální“ administrativy, která na-

růstá) vtipně připomenul, že reorganizace by spíš měly posloužit zlepšení než škodit a jejich výsledkem by nemělo být, že dobrý bubeník je nucen hrát na pozoun, na který neumí, a má vydat dost muziky za deset hudebníků přeložených na jiná místa bez potřebné odborné kvalifikace. Je si přát, aby tento metaforicky ztvárněný zážitek z našeho života byl i úměrně nápaditě ztvárněn scénicky. Větší škrtky v textu by pořadu byly na prospěch. S čistě estrádním typem pořadů se setkáváme rok od roku méně. Estráda PRE KAŽDÉHO NIEČO v podání souboru ze Svitů patří k dobrému průměru (možná i lepšímu), i když je více méně pouze zábavným pořadem. Velký taneční orchestr (který se v parodické části představil i jako pravá venkovská dechovka) se stal základem programu, který byl svázán toliko příznačným názvem pořadu. Slovesná složka doplňující vlastně vystoupení dobře hrajícího orchestru plnila spolehlivě a vkusně svoji funkci. Soubor ze Svitů nás svým vystoupením znovu utvrdil v názoru, že i „volná“ estráda plní vkusné požadavky lidové zábavy má ještě v tomto žánru platné místo.

Problematictější zůstávají vystoupení souborů z Nových Zámků a z Trebišova. Soubor Pod baštou z Nových Zámků nastudoval kabaretní hříčku vlastní tvorby PIPÍ MÁ STAROSTI pranýřující požívání alkoholu řidiči. Pořad byl z nepochopitelných důvodů opentlen nevkusnými tanečky v nákladných kostýmech, což působilo jakoby neumělé napodobování a ještě nevкусem umocněné vystoupení tančících děvčat z minulých pořadů Dimitrovky nebo Tatra revue. To všechno pochopitelně sráželo přirozený komediální talent hlavních představitelů vlastního kabaretu. Soubor z Nových Zámků stojí před vážným rozhodnutím, jakou cestou dalšího svého vývoje jít. Pokud nerozhodne tuto základní otázku, nemůže dělat ani dobrý kabaret ani pro diváky přijatelnou podívanou. Kabaretem JE TO PRAVDA A ČI KLAM, zaměřeným k problematice svého pracoviště, se představil soubor ze závodu Potravínár z Trebišova. Opomeneme-li slabiny literární předlohy „komunální úroveň“, musíme se zamyslet nad problémem, který právě v případě Trebišovských postoupil do popředí. Jde totiž o disproporci mezi „staroochotnickým“ hereckým stylem a kabaretní atmosférou jeviště. V tomto případě se špatná, resp. žádná práce s hercem projevila zcela markantně. Nelze tvrdit, že kabaretní herectví je omezené věkem, ale že vyžaduje moderní a daleko všestrannější herecký projev, to je evidentní. Až do ujasnění si tohoto základního principu bude program Trebišovských pouze sledem komických výstupů a skečů, které s naší představou kabaretu (ke kterému programově směřuje i samotný soubor) mají pramálo společného.

Vystoupení všech souborů, jejichž velkou předností bylo, že se zabývaly do značné míry pracovní tematikou, se přičinila o řadu námětů pro semináře, které měly dobrou úroveň. Bylo tedy o čem hovořit a mluvilo se upřímně. Je teď na souborech, aby otázky dramaturgie, moderní režie, kvality a všestrannosti hereckého projevu ve svých pořadech realizovaly i za cenu opuštění pohodlných vyjetých kolejí a nastoupily pracnou cestu výchovy svých diváků. Že taková cesta existuje, to ukázal téměř elementárně soubor z Istebné. Potom k nám soubory budou promlouvat svým hlasem a nestanou se pouze na jevišti po dvě hodiny působícími nezúčastněnými tlumočníky. Tedy — více přirozenosti a osobitosti v projevu i myšlení.

PAVEL BOŠEK

MLČÍCI HAMLET

Více, věř,
je toho na zemi a na nebesích,
než se vám, rozumářům, ve snu zdá.

Ríká Hamlet. Temná je jeho mysl, zámudčivá ztřeštěnost zatemňuje jeho slova a zmatená se zdá jeho ironická řeč. Přesto je však plna hluboké a zvukně krásy.

Viděla jsem Hamleta v Divadle přátelství. Světla v hledišti měkce bledla a opona se bez hluku rozevřela. Sametově černou temnotu jeviště protknulo žluté světlo reflektoru. Je první dějství; hra začíná. Divadlo přesto zůstalo ponořeno v hlubokém tichu. Hamlet beze slov. Bez jediného tónu je jeho bolest, mlčenlivá je pomsta a i smrt přichází beze slov. A přece mluví. To jeho ruce formulují slova a oči promlouvají v monolozích vážného významu. Každé sebezmenší gesto je verš. Beze zvuku jsou lichotivé řeči královského vraha, mlčky kvete kouzelná nevinost dívčí Ofelie.

Hamlet jako pantomima. Není to šleňná troufalost režiséra toužícího experimentovat, ale velkolepá umělecká práce ochotnické skupiny němých, neslyšících herců. Přeložili Shakespearovu řeč do své tak výrazně a přesvědčivě, že ji publikum rozumí. Před každým obrazem jsou na jeviště promítány krátké vysvětlivky, které divákovi pomáhají pochopit lépe tuto hru beze slov. Na zvýšeném pozadí se v tajuplném osvětlení odehrávají Hamletovy vize. Zde bylo nutné zobrazit to, co Shakespeare tak mistrně popsal slovy. Sled scén se mnohdy od umělecké předlohy uchyluje. Mnohé je zjednodušeno. Přece však je každé jednání jasné, dramatické a strhující.

Herci mají svou zkušenost v klubovém domě berlínských neslyšících. Docela malou; skoro miniaturní. I úzká satna je až příliš těsná pro 26 adeptů hereckého umění. Kam se rozhlédnete, samé rekvizity. Královská koruna, barevné sametové a hedvábné kostýmy, připomínající lesk a slávu zaslých časů. A to vše je také práce členů souboru.

Jejich vedoucím je už dva roky Kurt Eisenblätter. Je to herec a režisér s velkými plány. Sobě i ostatním ukládá stále nové a nové úkoly. Vymýšlí si nové, působivější scény. Má stále nové představy. Chce pantomimu oživit hudbou. V Hamletovi to uskutečnil.

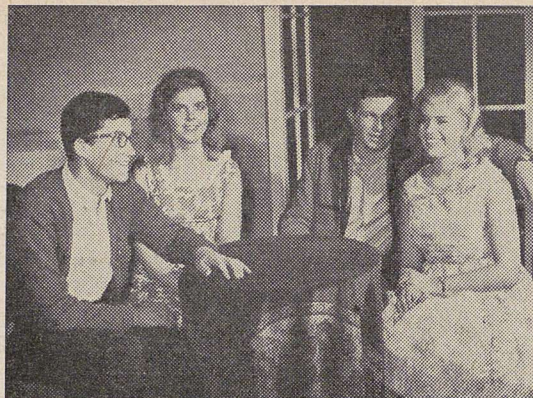
Prostá melodie vyjadřuje žal i jásavou radost a rozvíjí se až k tanečnímu veselí. V nadýchnutém oblaku z kraje a tylu vznášej se půvabná tanečnice a každý její pohyb dokonale splývá se zpěvem nástrojů. Drobnými kroky proměňuje tóny malebné hudby v živoucí obrazy. A divák vděčně přijímá obojí; příjemnou hudbu i půvabný tanec. Jeden za druhým klade kroky na parket mlčení. Neslyší jediný tón, neslyší melodii, jen podvědomě cítí rytmické chvění hudby. S velkou námahou nastudoval Kurt Eisenblätter s neslyšícími herečkami baletní scény do Hamleta. Navštěvuje taneční filmy a představení baletu, aby odkoukal taneční kroky a figury a použil je pro vlastní představení, ale pro tuto práci, hraní téměř s nemožností, přece jen potřeboval pomoc slyšícího.

Kurt je vitální a tvořivý. Žije pro ochotnické divadlo a jeho rovněž neslyšící pamí s ním tuto vášně sdílí. Hledají společně nové cesty a vhodné náměty pro svůj soubor. Už teď má plán na příštích pět let. Chystá provedení baletu Romeo a Julie a s nesmírným vzrušením připravuje pantomimickou inscenaci Cesty kolem světa za 80 dnů. Je vděčný za pomoc, kterou někteří členové Divadla přátelství jeho souboru poskytují. Bylo i jejich zásluhou, že představení Hamleta dosáhlo pozoruhodné umělecké úrovně.

V závodech mají sice pochopení pro časově velmi náročnou práci Kurta Eisenblättera, ale s častým uvolňováním se přece jen snižují prémie. Je si toho plně vědom. Být Hamletem však má pro něj větší cenu.

Zda být, či nebýt. To je otázka. Kurt se rozhodl pro bytí. Pro vezdejší bytí v tvořivém, činném životě. O svůj optimismus se dělí s okolím. Probouzí zájem v celém svém kolektivu. A všem stačí vědomí, že ačkoli je jejich hra beze slov, přece jí divák porozuměl.

Podle článku Gisely Szczechové v časopisu Wochenpost



1



2

O CHYBÁCH DIVADELNÍ FOTOGRAFIE

KAPITOLA DALŠÍ

V posledním článku [viz OD č. 9] jsme si vybrali několik divadelních fotografií, jejichž chyby a nedostatky vyplynuly ze špatného způsobu svícení a nepochopení osvětlovací práce režiséra. Dnes přejdeme k vnitřní logice nahrané divadelní fotografie.

Každá fotografie, kterou si snímající nahraje, je průběžským kamenem jeho schopností. Jde-li o fotografii divadelní, platí to dvojnásob. Někteří ochotníci (ba i profesionálové) se domnívají, že divadlo hrát znamená velmi gestikulovat, koulet očima, trpět a upřeně zírat. To, co se snad z těchto rekvizit podaří odstranit režisérovi představení, málokdy zvládne fotograf. Zapomíná na to, že tak jako při dobré sportovní fotografii musí fotograf prokázat určité znalosti sportovní, tak jako při dobré vědecké fotografii se u fotografa předpokládá aspoň vědecký zájem, měl by při divadelní fotografii prokázat autor snímku aspoň elementární znalosti divadla. Opravdu nestačí mít dobrou kameru a citlivý materiál — je nutné pochopit, že divadlo jako práce umělecká má také svoje zákony. A fotograf by měl jako vybraný snímek určit jen takový, kde se mu podařilo splnit představu režiséra. Vybral jsem opět čtyři snímky, na kterých budu demonstrovat základní nedostatky. Číslo 1 je z představení Mášenky. Představitelka Lelji zkazila snímek tím, že se podívala do kamery. Dvě chyby. Fotografa, že takový snímek vůbec k uveřejnění poslal, a chyba herečky, která svým pohledem dala najevo vědomí, že je fotografována. V takových případech je snad možno poradit fotografům — než začnete pracovat, ukažte aparát těm, kteří nikdy nic takového neviděli. Druhý snímek je z Nebezpečného věku. Fotograf nechal herce hrát podle představy, že na fotografii se dá mluvit opravdu jenom rukama — a podle toho snímek dopadl. Dnes

herecký projev směřuje ke střízlivému civilnímu projevu, a to gesto, které snad na scéně přeletí v rychlosti výstupů, nesmí fotograf zdůraznit snímek. Na fotografii číslo 3 je tato chyba ještě zmnobnásobena. Jde o scénu ze Zuzany Vojíkové. Na snímku vidíme tolik hraní, že by stačilo na čtyři! Fotograf, místo aby záběr podřídl základní myšlence, nechává každého představitele hrát po svém a rozbíjí intenzitu působivosti snímku jedním směrem. Tedy zprava: Petr Vok velmi trpí, Zuzana jde do sebe a přemýšlí, bratrský kazatel brání Ondřejovi v jeho zlých slovech velmi podtrženým gestem. Tedy místo jediné sjednocující myšlenky čtyři herecké akce, snad z důvodu úspory materiálu zachycené na jednom snímku. Divák neví, kde hledat smysl a z snímku neplyne přirozený herecký projev, ale umocněná aranžmá podle představy divadla před padesáti lety. A snímek číslo 4 ukazuje toto nepromyšlené chybné aranžování ve velkém kolektivu. Je to pečlivě naaranžovaný soubor, který před představením dostává poslední pokyny od režisérky. Nevím, jak tento soubor, ale věřím, že vy ostatní, kteří jste zažili mnoho chvil před představením, ba i s posledními pokyny režiséra, jste nikdy nevytvořili takovou idylu s podtrženým gestem režisérky. Jednalo-li se o to, aby každý člen kolektivu byl na fotografii jako živý, prosím, ale takový snímek zas nepatří do redakce Ochotnického divadla, ale do soukromého alba.

Snažte se o snímky jevištně pravdivé, myšlenkově koncentrované a dbejte toho, aby aranžování snímků nezpůsobovalo jejich strnulost, nakaširovanost a divadelní neživou přehnanost. Zamyslete se sami nad režii inscenace a obsahem jednotlivých postav a zvažte vždy nejdříve okem divadelníka, co posíláte do redakce jako fotografii! Dr. JAROSLAV SVOBODA

3



4



CO BY MOHLO OCHOTNÍKY ZAJÍMAT

To je otázka

Samozřejmě divadlo!

A co takhle „jarmareční“?

Jarmareční písně zpívané, hrané a prodávané na trzích českých a slovenských měst a vesnic během 17.—19. století jsou dnes opět středem pozornosti divadelních pracovníků, protože provozování jarmarečních písní je vždy z velké části záležitostí jevištní. Tento článek chce podnítit zájem ochotnických souborů o tento sugestivní žánr lidové poezie, dodnes živé a schopné působit na duši a cit současného diváka a posluchače.

Jarmareční píseň byla zpívána na nevelkém improvizovaném pódiu (lavici) a zpívaný příběh byl stylizovaně znázorněn anonymním výtvarníkem na velkých obrazových tabulích, členěných graficky v pole, které zpěvák umisťoval na pódiu na nosnou konstrukci. Hůlkou pak ukazoval jednotlivé fáze zpívaného příběhu (o mordu, nešťastné lásce, o loučení, povodni, moru apod.), doplněného zřetelnými výtvarnými detaily, které mohl posluchač a divák stojící pod primitivním „jevištěm“ dobře uvidět a vnímat. Četné dobové rytiny nám blíže osvětlují, že vedle hudební a zpěvné složky jarmareční produkce to byla složka divadelní a dramatická, která zaručovala úspěch zpívanému kusu často na dlouhou dobu.

Zpívání jarmarečních písní bylo vždy působivým divadlem s významným zpravodajským posláním ve společnosti. Funkci trhových zpěváků bylo totiž přinášet lidem nejnovější zprávy z domova i ciziny. Bylo tedy „jarmareční divadlo“ ve své době hluboce aktuální a současné, protože zpívalo a hrálo o tom, co hýbalo tehdejším světem a veřejným míněním. Jako příklad uveďme, jakou úlohu sehrála jarmareční píseň v době vystěhovalectví z našich zemí do Ameriky (40.—60. léta 19. století). Zpěváci informovali lidi o možnosti rozjet se do Kalifornie

ryžovat zlato. Barvitě líčili americkou skutečnost, kterou často neznali, a dali do služeb zpravodajství veškerou svou podnikavost, hlasový i mimický fond. Nešetřili přehnanými gesty, aby znázornili snadný americký život a mechanizaci a aby docílili maximálního účinku svého dramatického projevu, ke kterému je vybízel plastický text písní o Americe. Namísto novin a rozhlasu v době, kdy příběh neztrácel tak rychle na aktuálnosti, prodávali drobné sešitky písniček, které si lidé vázali doma ve špalíčky.

Byli tedy zpěváci zároveň také herci. Byli to neškolení amatéři, často s mnohaletou zpěvackou a divadelní praxí jarmarečního divadla. Zpívání písní však už ve své době vytvářelo v posluchačích chut zahrát si a zazpívat doma, až zpěváci odjedou do sousedního města. Příkladem jarmarečních zpěváků se také šířila láska k českému divadlu (texty byly výhradně české) a nejedna jarmareční produkce dala podnět k utvoření ochotnického divadla. Vznikali noví autoři písní, noví interpreti; jarmareční píseň povzbuzovala nejširší, zejména mladé publikum do hraní, pomáhala divadelnictví na našem území.

Zpěváci byli v nejužším kontaktu s publikem, jím ovlivňováni hledali nejsrozumitelnější a nejlidovější herecký projev. Doprovázeli se na jednoduché přenosné nástroje (kolovrátek, harmonika, housle), produkci obklopovali skromnou divadelní technikou. Obrazové tabule stáčeli do rolí; často měli ilustrace vyryté do víka putovní bedny sloužící k uskladnění písniček, rekvizit a nejrůznějších prostředků pro vylepšení produkčního kostýmu kočovných umělců.

Díky své sugestivnosti a poetice žije jarmareční píseň v různých obměnách

dodnes jako vzor jednoduchého a moderního divadla a láká profesionální a ochotnická divadla k novému uvádění. Mnohatisícová sbírka jarmarečních písní chovaná v Národním muzeu v Praze je světovým unikátem, neboť shromažďuje cenné exempláře drobných tisků dávno neprávem zapomenutých a „ztracených“. Je připravena pomoci ochotnickým souborům při uvádění jarmarečních písní a lidové poezie na jeviště, odkud může přinést i dnešnímu člověku radost a krásu.

RICHARD KHEL



JEŠTĚ K HRONOVU

Také 33. Jiráskův Hronov byl dosti bohatě komentován v celém našem tisku, četli jsme celou řadu referátů o představeních, tu povrchnějších (Zemědělské noviny), tu solidnějších (např. v Mladé frontě, Lidové demokracii). Rada recenzentů se při této příležitosti pozastavila nad otázkou, jak vůbec dále s ochotnickým divadlem. Tato otázka byla pochopitelně více nadhazována nežli řešena, a to opět se solidností větší (Kulturní život) či menší (první hronovská relace Čs. rozhlasu). Malou seriózností se po našem soudu vyznačoval i článek J. Dewettera ve 2. č. Divadelních novin, zvláště pokud se pokoušel autoritativně vymezovat smysl amatérského hraní divadla a pokud dosti nemístně a nespravedlivě ironizoval práci J. Votruby a dalších pracovníků našeho hnutí. Jsme toho názoru, že nemá valný smysl na těchto stránkách odpovídat. Pokud jde o čerstvě mapsané podněty ke smyslu naší práce, je to téma, jímž se časopis zabývá a bude nutně zabývat neustále. Odtud totiž

vychází nutně každá úvaha o sebevícе důležitém problému amatérského divadelní práce. Bohužel mnoho nových myšlenek na toto téma jsme ve svazku výstřížků po letošním Hronovu nenašli. — Z řady hlasů ochotníků, zaslaných naší redakci k příběhu Hronova, vybrali jsme příspěvek dr. J. Krále, vedoucího pražského souboru Máj, protože víme, že tlumočí názor nejednoho návštěvníka letošního Hronova. Ve všem s ním nesouhlasíme (viz i redakční hodnocení Hronova v minulém čísle), ale poctivě míněný kritický soud stojí za zveřejnění. Diskutovat možno.

Redakce

Jiráskův Hronov rovná se vizitka, reprezentace ochotnického divadla pro fórum ochotnické i pro veřejnost neochootnickou — toto stanovisko je mimo diskusi, v tom se všeobecně vidí jeden z hlavních smyslů a cílů Jiráskových Hronovů. Skutečnost této devize neodpovídala. Nezodpovědný přístup k výběru nelze omluvit řečmi o pracovním a instruktážním charakteru přehlídek. Pak by se nesměly tyto výsledky předkládat veřejnosti na ochotnickou práci nezapojené a mesměli by se na Hronov vodit zahraniční

odborníci, kterým se tvrdí, že Hronov je vyvrcholením naší ochotnické činnosti.

Všeobecně se postrádá návaznost hronovského výběru na výsledky soutěže. Důsledkem toho jsou představení s nedostatečnou kvalitou reprodukční úrovně, účast souboru na Hronově se hrou, s kterou do Hronova jít nechtěl (která je diskusní i uvnitř souboru), účast souboru, který zatím nedozrál natolik, aby mohl soutěžit na úrovni vyšší než okresní, účast dalšího souboru, který nemá ujasněného adresáta své inscenace a pohybuje se po jevišti prvními dětskými krůčky. Pro řadu takových souborů je pak účast na Hronově nikoli pomocí, ale pohřbem I. třídy.

Existuje především krize Hronovů a příslušných výběrových komisí. Spočívá v tom, že ochotníci pracovníci „nejvyšší úrovně“ nemají dostatečný přehled o stavu v terénu. Snad ho ani mítí nemohou, ale to je problém další. — Je dále skutečně krize ochotnického divadla, právě tak jako ji můžeme pozorovat u divadla profesionálního. Příčina nebo jedna z hlavních příčin je krize současné dramatické tvorby. Chápeme, že úžasná převratnost dnešních dnů není ihned zvládnutelná pro tvůrce velkých dramatických

Sny sobotního večera

„Když stoupáte k zářícím údolím Dolomit, upozorňují vás pestré plakáty na kraj malebný a pohostinný, jehož jméno je Carnie. Avšak tam, kde skončí asfalt, kde se vytrácí zeleň jedlí a začíná ji prolínat smuteční barva skal, zůstává z celé té plakátové krásy jen krutá a neměnná tvář bídy, zavěšená v tichu mlh.

V tomto kraji, Carnii tragické, potkáte oběti podivné samoty: jsou to ženy, které v bezradném očekávání nesou svůj těžký úděl bez zoufalství a pláče, neboť — i tady nahore — život je dar. A vždycky ještě stojí za to, aby se žil, třebaže se těžká nůše zařezává do ramen a touha do srdce...

Příběh těchto osamělých žen je pravdivý, stejně jako není vymyšleno přání sobotního večera — Fiorův sen. A kdyby snad se někomu náš příběh zdál příliš drsný, nechť stoupá tam vzhůru k naší vsi, kde kamenné moře Dolomit, vzduté a vařící se, mizí v oblacích...

Tímto prologem začíná jedna z nejúspěšnějších her dnes dvačtyřicetiletého italského divadelníka Luigi Candoniho Sny sobotního večera. Poprvé ji uvedlo v březnu 1958 janovské Divadlo Eleonory Duseové. Československá premiéra byla 26. srpna 1961 na scéně Beskydského divadla v překladu dr. Jana Makaria, výpravě Františka Segerta a v mé režii. (Hru rozmnožila Dilia, její provedení není devizově vázáno.)

Candonimu se úvodními větami velmi šťastně podařilo vystihnout atmosféru hry, vyjádřit drsnou a hlubokou citovost lidí i tragičnost života v kraji, kde se narodil a kde se také odehrává příběh dramatu. Ostatně, všechno je už obsaženo v titulu: vždyť každá z těch osmi postav hry má svůj veliký sen. Matka Gnese touží po návratu svých jedenácti synů (i když ví, že to není možné), Catina věří, že se vrátí její Francesco, který kdysi narukoval rovnou od oltáře, děda Gornetta sní o tom, že se jednou pořádně nají, jeho slepý vnuk Gianino, že se stane telegrafistou, mladá Rosa, že prožije lásku dřív, než dřinou předčasně zestárne, strážmistr, že získá povýšení a bude přeložen dolů, do roviny, Regina, která se provdala a vlastně ještě svého muže nezná, neboť je na práci v Americe, že si vytvoří pěkný domov, Fiore, že bude dělat doma práci, kterou má rád...

JEŠTĚ K HRONOVU

kých útvarů. Tato skutečnost postihuje tzv. tradiční divadlo amatérské i profesionální, i když snad to amatérské více.

S tím souvisí úspěch malých jevištních forem. Velký dramatický útvar nemá odstup, aby se mohl vypořádat náležitým způsobem se současností, v malém útvaru to lze lépe. A pokud je cesta od autora k souboru bez prostředníka, je polovina úspěchu zaručena. Úspěchu dosahují soubory s vlastními autory textových i hudebních složek. A konjunktura těchto útvarů bude zřejmě trvat jen potud, pokud se autoři velkých forem se svými problémy nevyrovnají.

Na volné tribuně byl opět ventilován boľavý problém celého hnutí — ochotnická organizace. Pracovníci „nejvyšší úrovně“ doznali, že nemohou zodpovědně říci, kolik je souborů a kolik lidí se ochotnickým divadlem zabývá. Nabízí se velice jednoduchá logická úvaha: přehled není možný bez registrace nebo evidence, registrace není možná bez organizace. Stěží by bylo možno po-

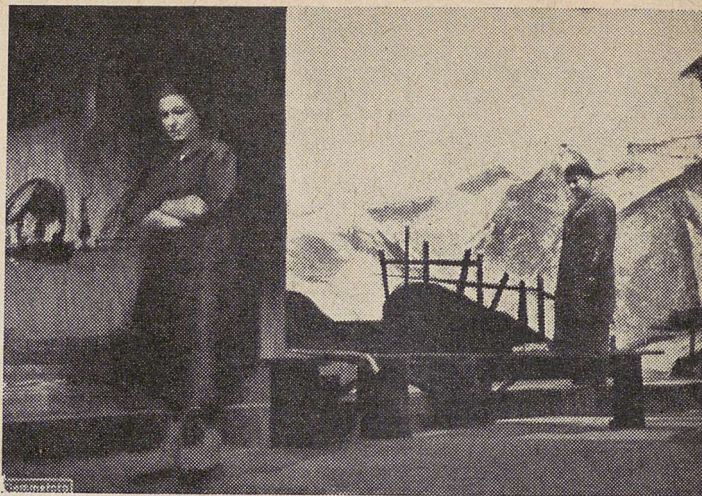
važovat pracovníky „nejvyšší úrovně“ za skutečné reprezentanty těch tisíců pracovníků amatérských divadel. A když jde o něco důležitého (soutěžní řád atp.), tak také s nimi nikdo nemluví. Cesta snad by byla v reorganizaci poradních sborů, které by byly nadány také nějakou pravomocí ve svém specifickém úseku činnosti. Dále by byla nutná navenek se projevující návaznost mezi okresními, krajskými a středními poradními sbory. Kdysi byl vyhlášen úkol zdvojnásobit do r. 1965 počet účastníků LUT. To už je dnes všeobecně bráno v pochybnost, protože v kvantitativním opojení se zapomnělo na neméně důležitou kvalitu. Měla by být i oficiálně nahrazena heslem „raději méně, ale zato lépe“.

Ani profesionální metodická pomoc není samospasitelná cesta. Na Hronově bylo možno vidět profesionálního herce, který dokonce splýnul se špatným souborem (pokud se reprodukcí úrovně týče), s nímž hrál. Řízení činnosti souboru by mělo zůstat plně v rukou ochotnických pracovníků, od nichž však je nutno požadovat, aby měli jasno v tom, jaké jsou cíle a smysl jejich práce. Profesionální pracovník, který je seznámen

s problematikou amatérského divadla a nepohrdá jím, může jim pomoci soubor k tomuto cíli dovést. Alespoň od mladých metodiků by se mělo požadovat, aby prokázali, že už někde také sami aktivně v amatérském souboru pracovali. Na druhé straně je nutno uvážit, zda je správné chtít na metodikovi, aby dělal akcí za zvyšování do- jivosti atp.

Zejména v době, kdy se začíná význam ochotnického divadla brát v denním tisku v pochybnost, není možno zahrávat si se zodpovědností při výběru souborů na Hronov. Velmi přísne a nezaujatě se musí vážit zejména otázka kvality reprodukcí úrovně — snad by byla vhodná pomoc nezaangažovaných profesionálů ve funkci porotců.

Neporádat Hronovy — i takové hlasy se ozvaly. Proč ne? Hronov je celostátním setkáním ochotníků, lidí se společným zájmem, který je víc než koníčkem. Zde se seznamují lidé z celé republiky, sjednávají možnosti spolupráce celých souborů, společně se hledají cesty z potíží a úskalí a každé nově vzniklé lidské přátelství je dost velkou hodnotou, než abychom mohli riskovat její ztrátu.



koneckonců i větší logičnost. Navíc jsme se tímto řešením vyhnuli nutnosti udělat ze scény skladiště spousty dekoracních prvků. Dále to poskytlo možnost hrát důležitou scénu posledního obrazu (kdy všichni s napětím sledují Fiorův pokus vyjet s automobilem až nahoru k chalupě, i jeho tragické ztroskotání) přímo do hlediště, proti obecnstvu. Respektování autora by nutně znamenalo hrát tuto situaci buď do strany, nebo dokonce dozadu, čímž by se ovšem její účín podstatně oslabil. Přitom technické řešení scény umožnilo, že přestavby trvaly jednu, nanejvýš dvě minuty. Pauzy vyplnila hudba, která vždy ukončovala obraz a exponovala začátek dalšího obrazu. Hudba však nebyla jen jakousi formální výplní času, potřebného na přestavbu. Vytvářela obsahovou (nikoli pouze technickou) kontinuitu obrazů, byla pokračováním dramatické situace.

Všechny role Snů jsou zajímavé a herecky vděčné. Ale ovšem taky těžké. Která nejvíce? Těžko povědět. Snad Regina, snad Fiore. Ale co třeba takový strážmistr? Je to role relativně nejhůř napsaná, málo souvisící s vlastním příběhem, má toliko dokreslující, pomocnou funkci. A přece by bylo škoda udělat z ní jen figurku. Je však možné vytvořit postavu? V zásadě ano. Záleží na inscenaci. Vždyť také strážmistr má svůj sen: vyznamenat se, upozornit na sebe přesnou službou nebo velkým případem, aby se dostal dolů, do roviny, kde je lepší život. A druhý sen: mít děvče, milenku. Tady si s ním nechce žádná začít, i když je tu taková nouze o muže. Zdejší lidé jsou na svou bídu hrdí. Stačí si. Nechtějí mezi sebou nikoho odjinud. Připomínal by jim, že jinde se žije líp, snadněji... Proto ta averze vůči Regině. Je to cizí element, jinak myslí, jinak cítí, má jiné představy o životě, je to cizí velký svět, který sem trošičku najednou zavanul. A přece Regina je zrovna takový chudák jako oni. Taky zná dobře bídu. Jenomže je to bída jiného druhu. To však nemohou pochopit. Proto od samého začátku vzniká jedno střetnutí za druhým. Matka Gnese ji podezřívá z vypočítavosti. A nikdy se nesmíří se skutečností, že je ženou jejího Tobíáše. Další střetnutí s Fiorem, jemuž se líbí od první chvíle. Ale právě proto se k ní chová neotesaně. Hlavní srážka však vzniká s Rosou, která jí s ohromující přímostí a vyzrálostí až zdánlivě cynickou sděluje svůj postoj k životu. (Ten cynismus je opravdu jen hraný, vždyť vzápětí se ukazuje skutečná tvář Rosy: „Chtěla bych být květem, jedním z těch květů, který chlapeč drtí v zubech, když si vykračují k odvodu, kohoutí pero za kloboukem a červeně šátek kolem krku...)



Sny sobotního večera v ochotnickém provedení souboru OD Karlovy Vary



Sny sobotního večera v provedení bývalého Beskydského divadla v Novém Jičíně

— Na stezkách Carnie jsou ale všechny stopy malé. Jsou tady jenom ženy a kozy. Země bez mužů, krajina neklidu...“) Regina je vyděšena, otřesena. Její morálka je jiná. Lepší! Že vlastně pokrytečtější, to si neuvědomuje. Tak byla vychována, tak je zvyklá žít, to doposud vyznávali lidé kolem ní tam dole... Lidé tady v horách myslí jinak. Příměji, otevřeněji. Regině je ze všeho úzko. Jak tu bude žít? Zvykne si? S kým si porozumí, komu se bude moci svěřit, až jí bude smutno, o koho se opřít?

Sobotní večer! Jediná radost horalů. Trochu hudby, zpěvu, tance, nálada z laciného vína — a potom polibky, objetí... Je to láska? Těžko. Ale tady je milování nejsnáze dostupným (a často i jediným) potěšením. Berou to proto bez předsudků, jako přirozenou součást života.

Starý Gornetta — krásná, výrazná postava! Je poznamenaný válkou právě tak jako matka Gnese. Taky mu vzala syna. A dávno po skončení války granát vzal oči vnukovi... Jak něžně se o něj stará. Jistě by rád i na stará kolena spojil svůj život s životem Gnese. Ale ostýchá se. Jeho sen? Dobře a hodně se najíst. Vždyť — kdypak se mu to povedlo? Napít se je tu snadnější... Druhý obraz je značně obtížný pro režiséra. Není totiž dobře napsán. Situace se ustavičně drobí do epizod, celkem se nic neděje, nerozvíjejí se dramatické motivy z prvního obrazu. Je to vlastně nová expozice (Gornetty, strážmistra, ale i dalších postav, vysvětluje se příběh Catiny, ačkoliv je to dost nelogické, strážmistr se s ním přece musel už dávno seznámit, atd.). Napětí vzniká až v polovině, ve chvíli, kdy strážmistr začne řeč o zloději aut. — Jak to řešit? Lehkostí dialogů, tempem, rytmem, citlivým, drobným proškrtáním. Radost, smích, žerty první poloviny musí kontrastovat se závěrem. Vzrůstající touha, vášně Reginy je s vypětím vůle ovládnuta vypěstovanou morálkou. Do jakého vnitřního rozporu se to najednou Regina dostává!

Ohromně zajímavá postava je Catina. Počtem slov malá role. Ale co všechno znamená pro smysl hry, pro básnické ztvárnění situací. Vždycky ve chvílích citového rozjitření Reginy se objevila (třeba bez textu) jako tragické memento.

Při začátku třetího obrazu velmi záleží na tom, abychom co nejvýrazněji sdělili divákovi, že uplynul rok. Tobíáš se pořád nevrací. Regina už zdaleka nevypadá tak pěkně, nedbá taky už tolik o sebe, dřina užírá její půvab. Ale současně ji stravuje stále mocnější oheň touhy, nikterak nenaplněné. Gnese dobře chápe, co všechno se v ní děje. Je jí líto mladé ženy, která tu planě žije. — Ale pohlédit — pohlédit nedovede... Regina celý ten rok v sobě živí představu lásky s Fiorem. Už je to tak silné, že se musí svěřit Rose. Ostatně, jak vidět, ten rok tady na ni zapůsobil. Její puritánská morálka puká, má už mnoho trhlin a spár.

Gianino. Podle autora klouček. Ale dokáže dítě zahrát tuto velikou němou postavu? Proto jsme roli obsadili mladým hercem a udělali z Gianina patnáctiletého chlapce. Inscenace potvrdila, že to bylo správné. Z Gianina vznikla významově rovnocenná postava, která se zřetelně zapsala do paměti diváků. Bez jediného slova.

V tomto obraze je také nádherný výstup Catiny, té trochu bláznivé Penelopy, která tak vytrvale čeká na návrat svého muže a nechce, nechce znát pravdu. Chodí v černém jako vdova a její jedinou radostí je, že ve všech volných chvílích ustavičně zkrášluje své svatební bílé šaty. Regina tu znovu, a hned dvakrát po sobě dokáže, že je pořád ještě cizinkou. Nejdřív se nechtěně dotkne Gianina, pak zase Catiny, když rozbije ten její uměle pěstovaný sen. A to, nač se tolik těšila, setkání s Fiorem, se taky jaksi nevydaří. Do napjatého dialogu Reginy a Gnese

zaznívá z dálky jako smutně vážný zpěv zdejší krajiny překrásná píseň Stelutis Alpinis...

Druhý sobotní večer. Hned na začátku obrazu tragikomický výstup Rosy, kterou Regina nakazila svou morálkou. Ale Rosa je příliš bezprostřední, než aby tomuto vlivu podlehl naplno. Byla sice v kostele, na pokání ze svých hříchů nevěry, má na sebe vztek, ale její zdravá živelnost ustavičně proráží slupku té cizí morálky: „já vím, nemá se to, špatnost to je — ale když ono to milování je přece jenom na světě nejhezčí!“ Divák se směje, ale chápe a neodsuzuje.

A potom následuje velická, herecky nejtěžší scéna: setkání Fiora s Reginou. Jak to mezi nimi čím dál tím víc jiskří, ale jak se snaží oba ovládnout se! Parádní záležitost pro představitelce Fiora: zahrát návrat Tobíaše. Je to velmi obtížné vyslovit tu všechno, podat určitou karikaturu, která má spodní tón tragic- ký (vždyť jde o Fiorova bratra) a umět změnit vždy na okamžik tuto komedii ve vzrušený, vášnivý výraz popírané Florovy touhy po Regině. Jaké bohatství podtextů, jaké napětí, jaká vibrace mezi touhou a rozumem, komedií a tragédií! A nakonec: když nemůžu mít lásku, tak alespoň ten svůj sen o práci, kterou mám rád, chci uskutečnit. Ten sen, k němuž jsou třeba jen peníze. Ale ve chvíli, kdy vybírá skryš, do které matka ukládá dolary od Tobíaše, kdy se už vidí za volantem autobusu, přichází Gnese. Další velická scéna — ovšem už zdaleka ne tak obtížná, neboť vše je obsaženo ve slovech.

Osud Fiora je samozřejmě osou příběhu. Na něm se také nejvíce ukazuje úporná vůle chudých lidí prolomit hradby živoření. Fiore to chce udělat za každou cenu — a nemyslí přitom jen na sebe. Instinktivně, svým třídním citem, se orientuje mezi lidmi. Jenomže třídní cit nestačí k tomu, aby mohl zvolit správnou cestu. Proto zcela logicky musí ztroskotat. Postava je to zajímavá po všech stránkách. Tak třeba Fiorův obecně skeptický, až odmítavý postoj k ženám — a přitom jeho marně potlačovaná láska k Regině; nebo jeho zdánlivě hrubé chování k matce, kterou přece nejen miluje, ale také hluboce ctí.

Gnese, postava jak ze žuly vytesaná, ale přitom milující matka, se rozhodne dát Fiorovi ty prokleté dolary. Hrdost jí však brání, aby to udělala sama. Závěr pátého obrazu je přímo klasickou ukázkou peripetie. Všechno se obrací k lepšímu. Regina, která se znovu spaluje touhou po lásce, se nakonec uklidní v představě, že zítra za sobotního večera pojede s Fiorem jeho autobusem a potom, potom...

Harmonika začne hrát živý, veselý motiv La stajare, který se rozvíjí do stále radostnější pohody třetího sobotního večera. Všichni se shromáždili, zpívají, popíjejí, tančí. A Gornetta se konečně jednou nají zase masa! Co na tom, že bude kočiči. (Zase je to Regina, která nechtěně rozbije celou iluzi Gornetty.) — A opět: čím bujnější, veselější je začátek obrazu, tím kontrastněji se ozve tragikomický motiv Gornettova tajemství a tím ostřeji se zařízne do srdcí tragic- ký konec Fiora, tragic- ký konec snů Reginy, Gnese, Catiny, Rosy, Gornetty i Gianina. Epilog Gnese, mluvený tiše do ticha, je přes svou jistotu proklamativnost básnickou i myšlenkovou pointou hry i představení, které v naší inscenaci ukončoval ostrý zvuk pily, zakousávající se do tvrdého polena...

Je to pravdivá hra. Je to umělecké dílo, které má zvláštní, osobitě drsnou poezii, bohatě vykreslené postavy, humor, scény silně dramatické, plné vzrušení, motivy tragic- ké. To vše se střídá, stupňuje, vyvrstává organicky jedno z druhého a tvoří dohromady zajímavé a působivé drama.

Při povrchním posuzování by se mohlo zdát, že autor snad až přehnaně zdůrazňuje erotismus. Myslím, že to tak vůbec není. Ta vášnivost postav vyplývá nejen z určitých rysů národní povahy, ale taky z životního údělu, který je postavám přičten. Candoni je v každém případě dalek toho, aby z těchto rysů dělal lacinou senzaci, nebo dokonce je podával s malým vkusem a třeba jen s náznakem lascivnosti nebo určité psychopatie. Lidé jeho hry žijí své milostné toužení naplno, hluboce, bezprostředně a čistě. Přitom autor nedělá z tohoto motivu hnací sílu svého dramatu. Záleží proto na inscenaci, aby akcentovala rovnoměrně všechny motivy hry. Pak se nemůže stát, že by došlo k disproporcí. Naopak, výrazné podání touhy po lásce jen posílí obraz tragic- kého osudu žen z Carnie.

Čím těžší a tvrdší je život, tím mocněji roste v člověku touha po štěstí. Tím vášnivěji se člověk upíná ke svému snu, který se pak stává vírou i nadějí. A třebas je sen ještě mlhavý, i když člověk ještě nezná cestu k jeho uskutečnění, posiluje ten sen vůli znovu se vzchopit, zmenšuje bolest smutku, vyvolává odhodlání dál nést břemeno bídy, hladu, dřiny i touhy po něze a lásce, jít dál kamenitou stezkou života.

Žádné z postav naší hry se nevyplní její sen. A přece je to hra optimistická. Neboť všichni ti chudí, tolik zkoušený horalé nepřestávají věřit v život, v jeho proměnu, v lepší budoucnost. Už proto se Candoniho hra může stát platnou součástí ochotnického repertoáru, jak také prokázala úspěšná inscenace karlovarského souboru.

VLADIMÍR SEMRÁD

MOSTECKO NIKDY NEBYLO NEBYLO OCHOTNICKOU VELMOCÍ

POSLEDNÍ dva Jiráskovy Hronovy od- rážejí současný stav našeho ochotnického divadla: od vášnivých sporů o jeho současnou vlastní tvář mezi vy- znavači tradičních a netradičních forem, přes lítostnou nemohoucnost pamětníků slavných hronovských Nor a Loupežní- ků, až po jedovaté sliny jeho rádo- by likvidátorů. Nejde o nic jiného, než co se v jiných obdobích odehrává všude kolem nás. Duch otevřené výměny názorů, kri- tického postoje k tomu, co bylo dosud považováno za nedotknutelné, přehodno- cování stanovisek k závěrům, které se donedávna považovaly za neotřesitelné, musel nutně zavládnout i v ochotnickém divadle, má-li se dále jako společensky prospěšné vyvíjet a rozvíjet.

Podstatné je, že svou cestu nehledá ochotnické divadlo jen v diskusích na hronovských tribunách a na stránkách tisku, ale že jí hledá a přes všechny omyly, ztráty a pochybnosti nachází pře- devším ve své každodenní činnosti, na svých působištích. Tam se především pro- kazuje, jak se staromilské pojetí tradič- ního obrozeneckého ochotnictví mění v trosky, ale tvořivá snaha, která zůstá- vá, vytváří z nich podhoubí pro dnešní tvář ochotnického divadla. A tato snaha tu bezesporu je, hledá svůj výraz a nic na tom nemění skutečnost, zda jej na- chází v netradičních projevech, nebo v inscenaci celovečerních her, které na- plňuje tepem současného života. Naším cílem v tomto období by mělo být pře- devším zachycení a rozvíjení těch tvoří- vých zájmů a zálib, které k naplnění dnešního smyslu ochotnického divadla směřují. Dát jim možnost k vyjádření, k naplnění, k rozvinutí. Zde je v součas- né době rozhodující bojiště nejen pro profesionální pracovníky LUT, ale pře- devším pro poradní sbory ochotnického divadla.

Jejich vliv jako by v posledních mě- sících ustoupil do pozadí, ztratil v sou- časných sporech na významu, zatím co by tomu mělo být naopak. Není pochyb, že názorové rozpory se odrazily i v nich, že se zdánlivým ústupem tradičních ochotnických inscenací a s omezením soutěží ztratily poradní sbory dočasně půdu pod nohama. Zejména tam, kde se izolovaly od postupujícího vývoje, kde se uzavřely před novým pohledem a pří- stupem k práci ochotnických kolektivů, honosících se mnohaletou tradicí, která však ustrnula a stala se brzdou v dalším vývoji. Tam, kde dokázali členové porad- ních sborů včas analyzovat nové období ve vývoji, kde dokázali spojit pokroko- vou část tradic s novými úkoly, tam hra- jí poradní sbory v současném hledání vý- znamnou roli a stojí mu v čele.

Hornické a průmyslové Mostecko (a se- verní Čechy vůbec) nepatřilo nikdy mezi přední ochotnické oblasti a nepatří zda- leka ani dnes. Podmínky pro práci ochot- nických kolektivů zde spoluurčují velká koncentrace obyvatelstva, vícesměnný provoz a v neposlední míře i vyšší ži- votní standard, umožněný příjmy a pro- jevující se množstvím osobních vozů, te- levizorů, velkým nákupem knih, ale i počtem restaurací a spotřebovaného alkoholu. S velkým počtem mladých lidí v hnutí souvisí i snaha po moderním je- vištním projevu, který by odpovídal je- jich životnímu tempu. Pomíjet tyto spe- cifické podmínky, nevšímat si jich, by nutně vedlo k izolaci nejen ochotnické- ho divadla, ale kultury vůbec.

Mostecko nebylo nikdy ochotnickou velmocí a bude se zdát paradoxní, že jen v jediném roce bylo přesto na čtyřech místech uskutečněno 6 festivalů s celko- vým počtem 68 představení. Na jevištích

O PRÁCI JEDNOHO PORADNÍHO SBORU



Litvínovské docela malé divadlo uvádí pořad starofrancouzské poezie *Bon jour, amour*. Foto J. Baláš

ochotnických souborů Mostecká hráli ochotníci až z Ostravy, Ústí nad Labem, Libochovic, Chomutova, Bíliny, Bohosudova, Loun, Ostrova nad Ohří a dalších míst. Mostecko nebylo nikdy ochotnickou velmocí, a přece tu pravidelně jednou týdně hraje Docela malé divadlo z Litvínova, které úporně hledá svou tvář, blízkou dnešní době a mladým lidem, přece se tu setkává s odezvou vystoupení chomutovského divadla Pod podloubím, přece se recituje u kašny, připravuje otevření Divadla mladých, kolem něhož se soustřeďují mladí ze závodů i ze škol. Ochotnické divadlo tu žije svým osobitým, svérázným životem a je neodmyslitelnou součástí kulturního a společenského života mládeže i dospělých.

Jedním z iniciátorů rozvoje ochotnického divadla je právě okresní poradní sbor. Na rozdíl od jiných míst je to poradní sbor pro mluvené slovo. Od samého počátku své činnosti soustřeďuje nejen pracovníky tradičního ochotnického divadla, spolu s nimi tu pracují ti, kteří se zabývají uměleckým přednesem, malými jevištními formami, divadly poezie i kabarety. To samo o sobě by v podstatě nebylo mnoho nového. Podstatná je skutečnost, že poradní sbor chápe celý rozsáhlý úsek své práce jako jediný, společný obor, ve kterém práce s recitátory ve školách, v Soutěži tvořivosti mládeže a pracujících bezprostředně souvisí s činností divadel poezie i ochotnických divadelních kolektivů. Malé jevištní formy oplodňují svými poznatky a postupy formy a postupy celovečerních inscenací, jejich režijní i herecký projev. Celý úsek se vzájemně prolíná a je cílevědomě řízen k společnému cíli. V tom je i záruka soustavného ovlivňování práce všech oborů jevištního projevu i využívání zkušeností z nich a přenášení z jednoho do druhého.

V současné době pracuje na okrese na dvacet souborů. Je nesporným kladem, že většina z nich se už při výběru hry a potom při jejím studiu obrací prostřednictvím osvětového domu na poradní sbor. Tak je už od samého začátku práce možné ovlivňovat a sledovat život souboru i jeho vývoj. Rozhodující metodou při tom je osobní styk členů poradního sboru s režiséry souborů, s herci, techniky i všemi ostatními pracovníky. Neměl by ovšem žádnou cenu, kdyby nebyl bezprostředně spojen nejen se zasvěcenou a účinnou odbornou pomocí, ale stejně tak i s kritickou náročností k práci každého souboru. I když se stále ještě mnozí z dožívajících „skalních“ ochotníků vymlouvají na podmínky, za jakých svá

představení studují, rostou řady těch, pro něž je upřímná kritika vítanější než neupřímné pochlebování, kterému už dnes přestali věřit. Získat „otevřené dveře“ do všech souborů je cílem letošního plánu práce poradního sboru. Základní podmínkou zůstává hluboce lidský a přátelský vztah ke každému kolektivu, spojený s vysokou náročností na veřejné vystoupení.

Členům poradního sboru se podařilo v podstatě odstranit povrchní vztah k veřejné činnosti u většiny souborů. Není tu souboru, který by „odvedl“ inscenaci po měsíčním „zkoušení“. Na druhé straně projevuje poradní sbor snahu nastudovaná a dobrá představení maximálně využít a uplatnit. Do živelně organizovaných festivalů vnáší nyní systém. Pro Měsíc přátelství si jednotlivé soubory vzájemně vyměňují svá představení. Na oba hlavní festivaly v Mostu a v Litvínově, k jejichž uspořádání se spojily velké závodní kluby se zařízeními národních výborů, přijdou i soubory z Jablonce nad Nisou, Loun, Bohosudova, Rakovníka a dalších míst. Vedle Pogodinových Aristokratů, Rozovova Nerovného boje, Majakovského Horké lázně, Janovského Je libo cigaretu? a dalších se tu zákonitě

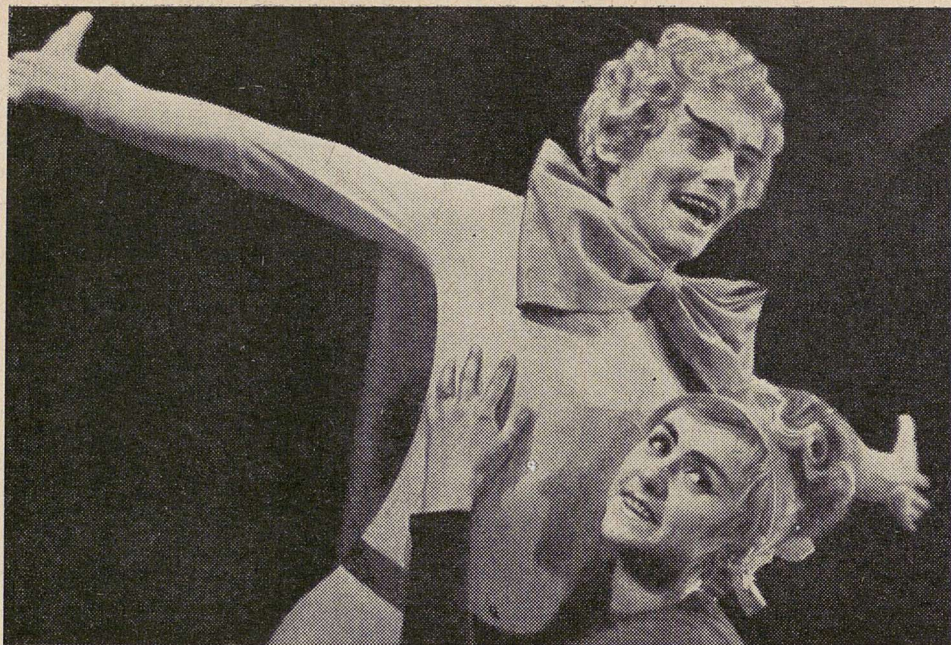
objevují i program Docela malého divadla z Litvínova a dalších souborů malých jevištních forem. Festivalů využije poradní sbor k výměně názorů se členy hostujících souborů i k semináři o tvůrčích otázkách v ochotnické práci. Soubory tak nejen využijí mnohaměsíční práce na svých inscenacích, ale mohou ji porovnat s mnoha dalšími nejen na jevišti mosteckého a litvínovského festivalu, ale i na jevištích hostujících souborů, kam zajedou na oplátku za jejich vystoupení u nás.

V popředí zájmu je i divadlo pro děti. Oblastní klub horníků v Mostě už po několikáté uskutečňuje vystoupení dětských divadelních kolektivů a souborů hrajících pro děti. Jejich festival získává pro divadlo i desítky nových členů mezi dětskými návštěvníky. Na Mostecku ochotnické divadlo pro děti žije a z tradičních pohádek se propracovává k hrám ze současného života dětí.

Na vzrůstající úrovni festivalů a vystupujících souborů má zřejmý vliv i důsledné hodnocení a rozbor představení, o které se živě zajímají nejen soubory, ale i návštěvníci. V porotách pracují především členové poradního sboru, ale spolu s nimi i profesionální pracovníci a



Dietlova komedie *Pohledte, pokušení* v provedení souboru ZK Chemických závodů ze Záluží



Mostecké Divadlo pracujících uvádí v režii Z. Buchvaldka komedii bratří Čapků *Ze života hmyzu*: Otakar — J. Klepl, Clythie — B. Čížková

členové Mosteckého divadla pracujících, se kterými poradní sbor spolupracuje. Členové Divadla pracujících Zdeněk Buchvaldek, Pavel Páv, Miloš Grossmann a další připravili pro soubory besedu o divadle s ukázkami a pracují v souborech i jako poradci. Umělecký ředitel Divadla pracujících soudruh Poživil pracoval v porotě minulého litvínovského festivalu a i v letošním roce se podílí na její práci při hodnocení šesti vystoupení v Mostě. Plodná spolupráce je dotvrzena prací člena divadla soudr. Páva v poradním sboru i pomocí technických pracovníků divadla ochotnickým souborům.

Prostředkem k celoroční práci v souborech se má letos stát Soutěž tvořivosti mládeže a pracujících. Poradní sbor už od samého začátku — jmenováním porot a instruktorů, přípravou seminářů a večerů uměleckého přednesu, večerů malých jevištních forem i přehlídkou souborů, pracujících za ztížených podmínek — se aktivně podílí na jejím průběhu a pokouší se uvést v život zásadu, aby se soutěž

stala i prostředkem k obohacování osobního života všech, kdož se na ní podílejí.

Významným krokem v práci poradního sboru pro mluvené slovo je připravovaný základní kurs pro členy divadelních kolektivů, který je uskutečňován jako součást metodické pomoci souborům v rámci STMP a jednotné soustavy vzdělávání osvětových pracovníků. Proto se na něm vedle osvětového domu a jeho poradního sboru podílí i okresní výbor ČSM a okresní odborová rada. To ovlivňuje nejen výběr účastníků, ale i finanční zajištění kursu.

Základní kurs pro členy divadelních souborů je zajišťován poradním sborem ve čtyřdenní internátní části, ve které se kromě všeobecného kulturněpolitického základu seznámí posluchači i se základní teorií divadelního umění a na praktických příkladech si ověří poznatky z dramaturgicko-režijního rozboru textu. V programu internátní části se mj. počítá i se zpracováním literárního pásma. Na internátní část naváže šestiměsíční seminární školení, ve kterém se vždy jednou za čtrnáct dnů sejdou posluchači ke konkrétní práci nad dramatickým textem, na jevišti Divadla pracujících se seznámí s divadelní technikou a v závěru se sejdou nad některým z absolventských představení celovečerní hry, literárního pásma a malých jevištních forem k společnému hodnocení. Lektory kursu budou pracovníci ústředních orgánů a členové Divadla pracujících, kteří povedou jednotlivé semináře a budou konsultanty. Poradní sbor předpokládá, že kurs absolvuje 15 účastníků, kteří budou aktivně pracovat zejména v učilištích i v klubech mezi mládeží.

Navzdory všem sýčkům ochotnické divadlo existuje a jak se ukazuje, bude v nové podobě nabývat většího významu i tam, kde nikdy roli nehrálo. Jeho nová tvář se rodí ze sporů a je zákonitě vyvolávána v život nově se utvářejícími podmínkami práce souborů i potřeb společnosti. Tam, kde stojí v čele souborů a v poradních sborech pracovníci, kteří jeho poslání vidí z této pozice, kde je bezprostředně spojují s životem celé naší společnosti, tam jsou nejen oporou jeho rozvoje, ale i zárukou jeho nového společenského postavení.

FRANTIŠEK ŠÍMA

Studio mladých v Ostravě

Když před dvěma lety zahájilo činnost ochotnické studio při Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci, hovořilo se o iniciativě poradního sboru Severomoravského kraje. Představení studia jsme viděli na přehlídkách a před nedávnem proběhlo závěrečné hodnocení jeho celkové činnosti. Po projednání v krajském poradním sboru budou výsledné zkušenosti zveřejněny v našem časopise.

Mezitím, vedle práce studií u venkovských divadel v Šumperku a v Novém Jičíně, rozhodlo zřídít studio ostravské Divadlo Petra Bezruče spolu s Domem kultury pracujících Ostravy, v jehož budově sídlí. Krajský poradní sbor pro divadlo je jen tichý společník; dodal vzorový statut, chystá se projednávat osnovy, sledovat vlastní práci a prakticky pomoci jen při řešení problémů, které by se mohly objevit.

Abychom měli zprávy z první ruky, zášli jsme za ředitelem divadla Ludkem Eliášem. Soudruh Eliáš je divadelní ředitel nekonvenční. Hraje divadlo. Poslední role: Möbius. Stejně nekonvenční a zajímavá byla naše debata. Podstatu se pokusíme shrnout do několika otázek a odpovědí:

I. Proč studio?

Že se to žádá, anebo jak?

Rozhodně ne jenom proto, abychom je měli. Bojujeme o diváka. Na lednové konferenci o práci divadel pro mládež v Brně jsme diskutovali na téma „Cesta za divákem“. Chápeme ji po svém. Nevěříme v diváckou pasivitu. Chceme hrát tak, aby nám dobře rozuměl, abychom ho mohli provokovat, promlouvat k jeho problémům, abychom se navzájem sblížili a dobře poznali.

Jsme divadlo družné. Chodí k nám mladí lidé a my chodíme k nim. Třeba do Divadélka Pod okapem. Ale jinak. Udělali jsme návštěvnickou anketu (položil na stůl několik úhledných balíčků vytržených anketních lístků), uspořádali jsme 108 besed o divadle a vůbec o umění. Navštívili jsme mladé lidi v polovině ostravských učilišť a byli jsme v osmých a devátých třídách základních škol — v 85 % celkového počtu. Je to svým způsobem nejlepší průzkum (položil na stůl několik obálek zpracovaných otázek z diskusí — všeobecné, k dramaturgii, k herecké práci, jiné). Poznatky z takových debat zajímavě korespondují se zkušenostmi s mladým divákem v hledišti. Vážíme, co z večerního repertoáru přenést do sobotních odpolední, kdy hrajeme pro ty mladší. Byly omyly (např. uvedení Metelice a Ondřeje a draka), ale na druhé straně experiment přináší nečekané výsledky. Reakce mladých lidí na Dürrenmattovy Fyziky byla uvolněná a nad očekávání přesná. Teď snad zařadíme do jejich repertoáru i Krysaře a Konec masopustu. Zkoušíme.

II. A jak studio k tomu všemu?

Tak. Od 1. ledna ustavujeme klub přátel divadla. Ještě nejsme rozhodnutí, zda pro předplatitele, anebo všechny zájemce vůbec. Usilujeme o další upevnění vztahů divadla a diváka a pak — zkusíme na půdě klubu dělat i to, co zatím není na našem jevišti. Příklad: zabýváme se myšlenkou uvést jako divadlo u stolu Medve Robinsona Jefferse. Chceme šířejí věnovat pozornost novým divadelním směrům; (mezi dramaturgickými otázkami se



F. Grabinger (Pedant) a J. Kalina (Tulák) z téže inscenace

v zápisech z besed objevila i otázka o problémech uvádění Ionesca). Programy zamýšlíme dělat na způsob válečného „děčka“. Chceme zapojit i cizí lidi, kumštýře, diváky. Třeba organizovat společné návštěvy výstav. Nechceme se zabývat jen divadlem, ale uměním vůbec. A k tomu všemu patří i zřízení studia, divadelní dílny pro mladé diváky, kteří si to chtějí zkusit. Zatím se jich přihlásilo kolem třiceti a přibývají noví.

III. Na začátku se uvažovalo o specifikovaném zaměření pro potřeby interpretů tzv. malých jevištních forem; trvá taková koncepce?

Ne. (Do diskuse zasáhl nový režisér divadla Miloslav Kučera.) Vůbec ne. Jsme si vědomi toho, že dobré malé formy, hovoříme právě o amatérských, vytryskly z nitra tvůrců a jsou s nimi celespjaté. V budoucnu snad se nám podaří probudit posluchače studia nebo členy klubu i autorsky. Zatím chceme dělat divadlo, mladé divadlo.

Prakticky: začneme studiem Macourka — Jedničky má papoušek. Je to hra pro mladé herce, pro účely studia ideální.



Luděk Eliáš, ředitel ostravského Divadla Petra Bezruče, v roli Möbia z Dürrenmattových Fyziků

Podle toho, jak inscenace dopadne, uvažujeme i o možném zařazení hry do repertoáru divadla pro první školní stupeň. Komédie s poezií a komedie s muzikou, k tomu tihnou mladí. My to dobře víme.

IV. Tak se vlastně začne praxe? Nemáte obavy tak zčistajasna, bez teoretické přípravy?

Vlastně jsme již začali. Seznámili jsme se, představili navzájem, řekli si o sobě. Věnujeme tomu i příští schůzku. Chceme, aby na ni každý člen přišel s písničkou, malou hereckou etudou, přednesem, prostě s tím, co již dělá. Potom budou následovat dvě debatní lekce o divadle. Přehled toho, co se děje a, což je důležité, čemu my straníme. A hned začneme s prací na textu. Spolu s praxí i teoretická výuka. Chtěli bychom, aby se prolínaly. Jakýsi pedagogickometodický ideál.

V úvodní sezóně by to mělo vypadat asi tak: koncem ledna premiéra, v únoru a v březnu reprizování a lekce z dějin divadla, teorie herectví atd. V dubnu jakási, nemůžeme nalézt lepší slovo, prověrka. Hru chceme obsadit dvakrát a zbývající členové studia budou zaměstnáni v drobnějších věcech, budeme studovat skeče, výstupy pro kulturní magazíny domu kultury a podobně. Myslíme, že v průběhu sezóny nutně projdeme cestou třídění a třídění. Není přece psáno, že každý, kdo má divadlo rád a chce se činně na divadelní práci podílet, musí hned hrát. Ochotnické soubory potřebují lidi, kteří by dovedli svítit, problém je výtvarně zvládnutí jevištního prostoru aj.

V. Dobře. A jak bude složeno umělecké vedení studia?

Umělecký vedoucí je náš nový režisér Kučera, přišel ze školy a zajímá se o práci ve studiu. Vedle dvou inscenací v divadle bude práce ve studiu součástí jeho úvazku. Spolu s ním bude pracovat člen hereckého souboru divadla Miroslav Nohýnek a pochoptitelně naši výtvarníci, soudruzi Schindler a Hruza. Organizačním vedoucím bude zástupce domu kultury Ant. Frank.

Scházet se budeme dvakrát týdně, vždy v podvečer. Je v tom potíž. Máme zde studenty pedagogického institutu, horníky z dolu Hlubina a vůbec složení členů je rozmanité. Financování nám starosti nedělá. Pro umělecké pracovníky bude činnost ve studiu součástí jejich práce v divadle. Fundus divadla bude rovněž k dispozici a ze strany vedení domu kultury jsme dosáhli toho, že ke čtyřem a půl dnům v týdnu pro nás nyní přibude další. Tedy budeme pány na svém jevišti pět a půl dne. Řečeno obrazně, náš poměr zde je jakýmsi manželstvím z rozumu. Jsme optimisté.

VI. Ovšem přece jen malé formy mají ve vašem divadle své místo. Co se štaflejí? Ty se nějak zapsaly do povědomí kulturní veřejnosti...

Chystáme se. Volf má v práci Štolbu — Na letním bytě. Teď jsme uvedli „Písničky na štaflích“. Texty nové i staré. Písničky stejně. Z našich inscenací (J. B. Semple se žení, Lázeňská sezóna). Kdybychom měli sled pořadu zhruba rozdělit, námětem bylo: naši předchůdci — dětské hry — ideologické tápání — doba ostře kritická — lehká múza jako daň poměrům — naše vyznání. Konečně, mají-li „štafle“ v práci našeho divadla své místo, dejme tomu, že v programu studia by tomu mělo být obdobně. Dnes můžeme jen vykládat, co bychom chtěli a jak na to půjdeme. Počkejme chvíli a hovořme pak o tom, co se stalo.

VII. Počkáme tedy chvíli a za půl roku si to řekneme. Platí?

Platí!

Konvenční otázka o vztahu profesionálního divadla k ochotníkům odpadla. Postoj divadla hovoří sám za sebe. I jeho výsledky. Jen malá důvěrná poznámka na konec: Na schodišti je nástěnka s grafickým znázorněním návštěvnosti. Křivka stoupá. Přes 98 (devadesát osm) procent. Stačí?

JAROSLAV ČERNÝ

100 LET OCHOTNICKÉHO DIVADLA V BRANDÝSE n. ORLICÍ

Nám, kteří si nedovedeme představit současnou kulturu bez rozhlasu, filmu a televize, bez efektů moderní techniky, připadají jako pohádka dokumenty svědčící o úsilí minulých generací, které často za neuvěřitelných podmínek rozvíjely kulturní a společenský život v našich vesnicích i městech. Právě před sto lety vznikla nejen v Praze Umělecká beseda jako první moderní kulturní český spolek, ale i celá řada ochotnických, zpěvackých, čtenářských a jiných vlasteneckých spolků na našem venkově. Jen u nás — na okrese Ústí n. Orl. — máme o tom mnoho dokladů. Před sto lety vznikly např. zpěvacké a ochotnické spolky ve Velké Skrovnici, Dolní Dobrouči, Chocni... Tam všude se pořádají oslavy, koncerty, divadelní představení, besedy s pamětníky atp. Téměř celý rok věnují oslavám 100. výročí založení ochotnického divadla v Brandýse n. Orl., kde se mohou opřít o skutečně bohatou dokumentaci.

Vznik ochotnického divadla v Brandýse n. Orl. souvisí se založením zpěvackého spolku „Žerotín“, který byl ustaven 27. září 1863. V počátcích spolkové činnosti se hrála ochotnická představení nejméně čtyřikrát v roce. Jeviště se stěhovalo z hospody do hospody. Na prosceňu byly původně namalovány obrazy Jana Jiskry z Brandýsa a Jana Žižky, později J. K. Tyla a V. K. Klicpery. Jeviště bylo osvětlováno svíčkami a olejovými lampami, zavěšenými přímo v kulisách. Později sestrojil místní klempíř petrolejovou lampu. Její konstrukce byla zřejmě pochybná, protože „při představení prskala, čadila a zhasínala, že bylo třeba ji přerušit hru“. Repertoár prvních dvaceti let „Žerotínovy“ divadelní činnosti je velmi pestrý a rozmanitý. Představuje na 90 her (podle pokladních zápisů), z nichž se zachovalo 36 titulů. Vedle naivních frašek, plně poplatných době, se hrály hry se zpěvy a historická dramata. Hlavní část repertoáru však tvoří hry J. K. Tyla a V. K. Klicpery. Zachované plakáty z oněch dob potvrzují čilý ochotnický ruch. Často se nacističovala dvě divadla souběžně. Tak např. v neděli 15. března 1874 se dával Tylův Pražský flamendr a již ve středu 25. března další Tylova hra Matka a dcera. Ruch těchto let není ovšem náhodný. Vždyť všude se hovořilo o stavbě Národního divadla, tvorbě B. Smetany, o pražském Hlaholu atp.

Činnost brandýského „Žerotína“ v těchto letech ovlivňoval mj. vynikající sbornírník, učitel Jeroným Bittner, který nastudoval v Brandýse Blodkovu operu V studni. Když pak v r. 1885 byla v Brandýse založena TJ Sokol, která rovněž vytvořila dramatický odbor, soustředila se činnost „Žerotína“ převážně na sborový zpěv. Koncem století pak vznikla „Čtenářsko-ochotnická jednota Tyl“, která pěstovala ochotnické divadlo téměř 50 let. Její zakladatel, dlouholetý předseda a režisér, učitel František Novotný, je skutečně výraznou postavou ochotnického divadla v Brandýse n. Orl., kterému věnoval plných 40 let svého života. Z jeho zápisů se také dovídáme o mnoha bojích a zápasech, které spolu s ochotnickým divadlem prožíval. Brandýs n. Orl. měl totiž poněkud zvláštní postavení. Dlouhá desetiletí byl a je letoviskem, kam se v sezóně sjížděly a sjížděly stovky letních hostů a rekreantů. Ti přiváželi do Brandýsa nejen peníze, ale často i povrchní maloměstské zábavy. A předními bojovníky proti maloměstství byli právě ochotníci. Kolik zápasů tu bylo svedeno o hodnotný repertoár, kolik škrtů a změn často musili provádět někteří režiséři, aby se nedotkli místních veličin!

Naproti tomu zaznamenáváme i období kulturního vzruchu, léta, kterými se Brandýs zapsal i do národní kulturní historie. Byla to léta, kdy se městečko stalo přímo centrem hudebního života, období pobytu a tvůrčí práce Mistra F. Ondříčka a Českého kvarteta. Brandýs v tomto období vyhledávali mnozí čeští spisovatelé, hudebníci a dramatictí umělci. Z těchto pramenů i ochotníci čerpali naději, sílu a odhodlání pro další činnost.

Léta po první světové válce dala vznik celé řadě ochotnických odborů, spolků a společků. Vznikaly z nejrůznějších zájmů, které často s ochotnickým divadlem neměly nic společného. Členové těchto souborů často ani nepostřehli, komu a čemu slouží. Nejčastnější místo z těchto souborů patří nesporně dramatickému odboru DTJ. První hra dělnických ochotníků byla vskutku programová: Šubrtovo Drama čtyř chudých stěn. To byla rukavice hozená do repertoárového zmatku maloměstských souborů. Dělničtí ochotníci hráli velmi často soudobé veselohry. Veseloherní žánr totiž dovozoval, aby herci s velkou odvahou kritizovali satirickými šlehy a aktuálními vtipy soudobé buržoazní pořádky. Pevný ideový záměr, časté improvizace a jiné okolnosti měly velký vliv na politický a kulturní růst členů souboru. Není divu, že divadlu zůstali věrni dodnes.

Život ochotnického divadla v Brandýse neomezily ani obě světové války. Ochotníci se vedle divadla věnovali práci s knihou a pořádání nejrůznějších veřejných i tajných akcí společenského, kulturního a politického rázu.

Rok 1945 přinesl do brandýského ochotnického divadla jednotu. Vznikl tu jediný divadelní kolektiv, v němž se soustředili ochotníci všech generací s cílem dělat dobré moderní divadlo. Základnu pro svůj cíl našli v Závodním klubu Karosa. Tato poslední léta znamenají dosud největší úspěchy v dějinách ochotnického divadla v Brandýse n. Orli. Divadelní soubor vyšel z pokrokových tradic minulých let. To se odrazilo především v dramaturgii, která věnovala velmi čestné místo klasickému odkazu naší i světové dramatické tvorby (Gorkij, Jirásek, Tyl, Klicpera, Molière, Shaw, Lope de Vega, Čapek atd.) a pravidelně seznamovala obecenstvo se současnými autory (Pfeiffer, E. de Filippo, Aškenazy, Karvaš, Blažek aj.). Soubor počal žít bohatým vnitřním životem, věnoval náležitou pozornost školení herců a režisérů, dával příležitost mladým hercům. Byly pořádány večery poezie, malých jevištních forem, organizovány zájezdy a výměnná představení. V souboru pracovalo na 100 členů, což v městě s 1500 obyvateli je počet úctyhodný. I když přirozeně nebyla vždy jen

léta tučná, přece jen toto období je opravdu vrcholem. Brandýští ochotníci se stali jedním z nejlepších souborů v okrese a kraji, účastníky a vítězi řady přehlídek a festivalů.

Bohatá minulé tradice a současná úroveň souboru zavazuje. Jubilejní rok je příležitostí k zamyšlení, hodnocení i vzpomínání. V letech 1863–1963 sehrály soubory brandýského ochotnického divadla na 450 her (titulů) v 800 představeních, které zhlédlo na 150 000 diváků. To jistě není špatná bilance. Množství archivního materiálu, zápisů a protokolů, fotografií a plakátů v nás vyvolává představu stovek a tisíců lidí, ochotníků v pravém smyslu toho slova, bez jejichž práce a probdělých nocí, bez jejichž lásky k divadlu a k umění vůbec bychom si těžko dovedli představit obsah a smysl našeho dnešního počínání. Nejde ovšem jen o vzpomínky. Spíše o to, abychom konfrontovali tyto vzpomínky a události s problematikou dnešních dnů a vyvodili správné závěry a poučení pro budoucnost. V Brandýse se o to snaží. Před časem tu byla např. obnovena činnost „Žerotina“ jako pěveckého odboru ZK Karosa. Režiséři divadelního souboru se často obracejí k nové generaci. Nejen podnětným repertoárem, ale hlavně tím, že získávají děti a mládež k aktivní práci v divadelním souboru.

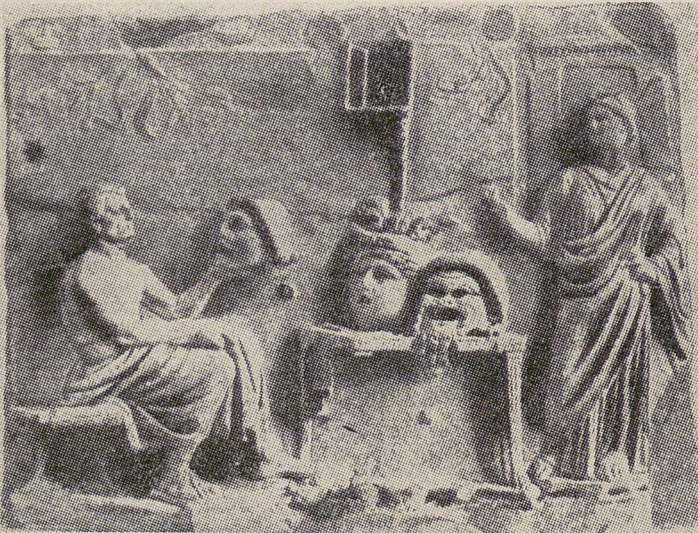
OLDŘICH MĚSIČEK

VÝVOJ DIVADELNÍHO KOSTÝMU A MASKY

Při sledování scénografických tendencí jsme si všimli převážně spíše dekorace než scénické výpravy jako celku. Ale jestliže chápeme scénickou výpravu komplexně, zjišťujeme, že kromě dekorace je její důležitou součástí i herecká postava s kostým, případně s maskou. Dekorace souvisí s kostýmní složkou tak, že jsou obě součástí scénické výpravy, která je v podstatě pozadím pro hereckou postavu. Herec sám má totiž značný výtvarný podíl na inscenaci a jeho postava s kostýmem a maskou, jeho gesto a mimika jsou vlastně výtvarným završením scénického díla.

Divadelní kostým je určován několika důležitými složkami. Především je to silueta herecké postavy, dále střih kostýmu a vůbec jeho vztah k vývoji módy, resp. k současnému stavu oděvu a odívání, materiál, z něhož je kostým zhotoven, ornamentika kostýmu (ať již je ornament vetkán v látce nebo aplikován) a konečně barva a vztah divadelního kostýmu k současnému civilnímu kostýmu.

Probereme-li jednotlivé složky, vidíme, že *problém siluety* je obecný výtvarný problém a zároveň problém herecké postavy zvláště. Názor na hereckou postavu se v jednotlivých obdobích velice mění, hlavně v základním obrysu a v jednotlivých partiích, jako je hlava, horní část těla do pasu a část od pasu dolů atd. K harmonické vyváženosti obrysu herecké postavy dospělo se v renesanci, zatímco např. v empírovém kostýmu je možno



Recký básník Menandros (podle jiného názoru herec před vystoupením) prohlíží masky mladíka, hetéry a otrocka



sledovat prodloužení spodní části apod. Pro divadlo je v tomto smyslu důležité jedno základní hledisko, že totiž každý detail musí být proti skutečnosti zvětšen, neboť scénické světlo umenšuje objemy. Druhá podstatná složka divadelního kostýmu, *střih*, je záležitostí doby, to jest stylu a řemesla. Třetí jeho složku, *materiál*, je nutné chápat nikoliv ve smyslu historické věrnosti a autentičnosti, ale usilovat o napodobení původního materiálu; není totiž žádoucí vytvářet na jevišti kopii italského hedvábí, rekonstrukci původní struktury látky, nýbrž je třeba vytvořit materiál, jenž by dovolil dokonalou iluzi tohoto původního materiálu. V tomto smyslu je tedy třeba se zaměřit na vytváření scénického textilu v takové škále, jež by umožnila dostatečně široké použití. Čtvrtá složka scénického kostýmu, kterou je *ornamentika*, souvisí úzce jednak s nárokem na stylovou čistotu kostýmu, současně však je v ní obsažen požadavek výtvarnosti a originalnosti tvaru. V této věci je rovněž důležitá tvorba nového scénického textilu, v němž by přiměřeně stylizovaný ornament byl schopen vytvářet potřebnou iluzi v inscenacích historických her, aby však i v látce časově blíže neurčené nebo soudobé byl výtvarným prvkem žádoucí účinnosti. Každé období má i svou specifickou *barevnou charakteristiku* kostýmní složky, úzce související s již zmíněnou problematikou siluety. A posléze *vztah divadelního kostýmu k současnému oděvu* je určen umělecky výtvarně odůvodněnou volbou potřebné míry stylizace ať historického či současného oděvu.

Vznik divadelního kostýmu a masky souvisí s nejstaršími kultovními potřebami. Zatímco kostým je vždy přesně určen svou prostorovostí, maska může být buď prostorová, to jest plastická, nebo plošná, to jest malovaná na obličej. V starší době, především v antice, bylo totiž maskování prováděno buď jen pokrytím obličeje barvou, vinnými kvasnicemi, nebo zakrytím velkými rostlinnými lupeny. Teprve časem se vytvářely masky ze dřeva, z kůže, k tomu přizpůsobeného plátna apod. Pozdější vývoj masky v antickém divadle úzce souvisí se snahou po přesném vymezení a pevném určení charakteru nebo vlastností typu. Patrně právem se připisuje vytvoření masek, specializovaných pro jednotlivé role, Aischylovi. Rozsáhlé rozměry

tehdejších divadel byly příčinou, že starověké masky měly široké otvory pro ústa, které ve spojení s kovovou trubkou přispívaly k zesilování hercova hlasu. Velký rozvoj masky v antickém, zvláště starořeckém divadle je dán tím, že pro značnou vzdálenost herce od diváka zanikaly jednotlivé mimické detaily a bylo třeba je nahradit dosti rozsáhlou škálou masek, které často byly měněny na scéně i během představení, pro zdůraznění změny duševního stavu herecké postavy. Pokud jde o kostým, od nejstarších dob divadla je zřejmé a zachované kresby to potvrzují — že bylo vždy v starověku používáno úboru odlišného od civilního oděvu té doby. Podstatou starořeckého divadelního kostýmu byl splývavý chiton, vysoko na prsou přepásaný, s širokými rukávy, bohatě zdobený malovanými nebo vyšívány ornamenty. Také kostým směřoval ke specializaci a typizaci; stačil často jen plášť nebo jinak utvářený šat (hymation) k změně charakteru postavy. Poněkud odlišný byl v starém Řecku kostým komických herců, jenž byl spíše karikaturou soudobého civilního oděvu, nebo karikaturou kostýmu herců tragických. Důležitou součástí vybavení komického herce v starém Řecku byla rekvizita, především fallos. Jiné poměry v oblasti divadelního kostýmu shledáváme v antickém Římě. Jednotlivým druhům římského divadla odpovídá v podstatě také příslušný typ kostýmu. Původní řecké drama bylo uvedeno do Říma v latinském překladu Livia Andronica v roce 240 př. Kr. a podrželo si i — místy pojměte — původní charakter kostýmování. Kromě tragédie se vyvinula v Římě zvláštní historicko-vlastenecká hra, nejčastěji předváděná při triumfech, nazývaná praetextata („vybavená nádhernými úbory“); již jejím názvem je dán i charakter kostýmování. Také veselohra byla dvojího druhu, jednak přeložená řecká veselohra, přizpůsobená domácím poměrům, hraná v poměrně velmi málo upraveném řeckém kostýmu a zvaná fabula palliata (od pallia čili hymationu, podstatné části řeckého kostýmního úboru). Místní variantou řecké komedie byla fabula togata, která používala tógy, součástí běžného všedního úboru římských středních vrstev. Zvláštní odrůdou komedie v Římě byla attelánská fraška (příbuzná se starší phylváckou komedií jhoitalskou), vytvořivší čtyři pevné typy, které vždy nosily kostým ustáleného rázu (Papus, komický stařec, Maccus, hlupák, Bucco, mazaný podvodník, Dossenus, buď hloupý, nebo podvodný filosof nebo lékař, odpovídající pozdějším typům commedie dell'arte, jako byli Pantalón, Brighella, Harlekýn a Dottore). Attelánská fraška kvetla v Římě od počátků divadla až do samovlády Sullovy. Asi v polovině 1. století př. Kr. přetvořila se v úpadkový útvar, tzv. mimus, v podstatě zhrublou komickou frašku z dialogů, zpěvu a tance. Smyslově nejrafinovanějším stupněm mimu byl pantomimus, jakýsi druh dramatického sólového tance s převahou erotických prvků. Kostým mimu i pantomimu odpovídal charakteristice těchto druhů. Tak např. stálou součástí mimu byl šásek (centunculus) s oblekem, sešitým z kousků látek, předchůdce harlekýna, Hanswursta, Pickelhaeríncka, clowna, Kašpárka atd. Kostým pantomimu tvořilo volné roucho, jež bývalo postupně odkládáno až do nahoty. V pantomimu vystupovali kromě herců i herečky, jež používaly dlouhého, až k patám sahajícího roucha z průsvitných látek k zvýšení smyslné dráždivosti. Pokud jde o masky, bylo již dříve uvedeno, že jejich používání prodělalo v Římě opačný vývoj než v Řecku. Od původního hereckého projevu bez masky přešlo se později k používání masky, většinou vytvářené líčidly, ale také plastické, především v tragédii, komedii a pantomimu (i když ani zde se herci nevzdali mimiky úst a očí a masky měly proto ony velké otvory pro ústa a oči), zatím co mimus se hrál vždy bez masky, aby herec zůstal svou fyziognomií a mimicky ve styku s divákem.

Kostým středověkého divadla je zcela vzdálen soudobému civilnímu obleku. V hrách s biblickými náměty v liturgickém divadle a v mystériích byly postavy světců, andělů, biblické figury apod. oblékány do bohoslužebných rouch, světské figury v rytířských hrách byly kostýmovány co nejpestřeji a nejnáděrněji, takže okázalost divadelního kostýmování byla často předmětem výtek, zvláště ze stran církevních kruhů.

Pokud jde o kostýmní složku renesančního a barokního divadla, je patrné ze zachovaných obrazových památek, že v divadelním kostýmu převažuje současný civilní oblek. Evropské renesanční a také barokní divadlo doplňuje často svůj kostýmní fundus z darů feudálů nebo nákupy z jejich pozůstatostí, zatímco zámecké feudální divadlo má k dispozici speciálně k tomu účelu určené nebo odložené oděvy z garderoby šlechtického majitele. O snaze po skvělosti renesančních kostýmů svědčí podrobná zpráva Isabely, vévodkyně mantovské, dcery ferrarského vévody Ercoly, týkající se divadelní slavnosti z 9. února 1499: „Všichni herci měli nové kostýmy, které byly pořízeny zvláště jen k této příležitosti. Ty z hedvábí, ony z lehkého taftu, jiné zase z jemného plátna nebo jiných vzácných tkanin. Kostýmy byly zhotoveny v různé úpravě, jedny jako obleky řeckých otroků, jiné zase jako pro sluhy, pány, obchodníky, ženy, jak právě bylo potřeba. V mezihrách vystupovalo 144 osob a všechny



Oblékání tragického herce v starořímském divadle

také ve zcela nových kostýmech, ty jako venkované, jiné zase jako pázata, nymfy, šaškové, příživníci, a ačkoli se stávalo, že někdo vystoupil v téže mezipřehledce vícekrát než jednou, přece se žádný kostým neopakoval. Dohromady bylo 287 kostýmů a všechny zcela nové, z velké části jemné a jistě také drahé.“ V tomto období uplatnili se při navrhování kostýmů význační soudobí umělci-malíři. Je znám např. návrh Leonarda da Vinci na baletní kostým, stejně jako např. z anglického divadla kostýmní návrhy architekta Inigo Jonese, který realizoval na anglické alžbětinské scéně, hýřící nádhrou dekorativních kostýmů, své umělecky hodnotné a poněkud střednější kostýmní návrhy. Zvláštním kusem anglického kostýmního divadelního fundusu alžbětinského období byl průsvitný plášť, do něhož se zahaloval herec, jenž se měl stát neviditelný. Pokud jde o maskování, starší herci používali masek zvláště když měli představit mladší typy. Později však se od masek přešlo k užívání paruk a líčidel.

Důležité je, že se v této době začíná vyvíjet kostým ve smyslu větší charakteristiky dramatické postavy, hlavně v lidovém divadle, v komedii dell'arte; současně se znovu objevuje maska. Vyvinula se zprvu z karnevalové masky, jež umožňovala ztratit tvář a civilní jméno a skrýt se v anonymitě. Herec v masce má stále větší právo stát se mluvčím lidových vrstev, kritizovat společenské nešvary a zpodobovat slabosti vládců. Ale novodobá reklama divadelního kostýmu začala teprve v 18. století působením Goldoniho, který zprvu zbavil postavy masek, a to i u tak tradičních typů, jako byly postavy z komedie dell'arte (Pantalón, Arlechino, Brighella, Dottore a ostatní). Později přetvořil i kostým, a to tak, že místo standardního kostýmu přizpůsoboval oblečení herců povaze a určení postavy v kuse. V 19. století vnika — ve shodě s ostatními obory umění — i do divadelního kostýmu historizující pojetí. Studuje se civilní oblečení doby, v níž se kus odehrává, a herec si klade za cíl zpodobovat postavu v co nejvěrnějším obleku doby, v níž skutečně žila. Tato snaha po věrnosti takřka archeologické, jež se projevuje v celém scénickém výtvarnictví, postihuje i kostým a ústí nakonec do naturalismu. Teprve koncem 19. století a v první polovině 20. století se formulují zásady divadelního kostýmu a zvláště je specifikován rozdíl mezi kostýmem muzeálním a realistickým. Návrh divadelního kostýmu musí nutně vycházet ze studia doby a jejího slohu, ale musí být výtvarnou jevištní metaforou. Je třeba vždy použít optické nadsázky, vytvářející charakteristiku postavy v dané době. Divák musí poznat ze vzhledu postavy už při jejím vstupu na jeviště její dobou i osobní charakteristiku. Navíc však musí být vždy zachována zásada kompozice celku scény, jehož je kostým částí, neboť jen tak bude možno docílit toho, co bylo řečeno na začátku této naší kapitoly, totiž aby výprava byla pozadím pro hercovu tvář.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK

OBYČEJNÝ SOUBOR

Jak mohu napsat o slánském souboru jako „obyčejném“, když je ve své obyčejnosti v mnoha směrech neobyčejný? Nebo těch neobyčejností je tolik, že se pro nás staly všedním obyčejem?

Pradědečkové tohoto ochotnického souboru již 8. října 1820 nadšeně sehráli „ve prospěch slánské městské dlažby“ veselohru Půjčka za oplátku, kterou z německého přeložil Jan Štěpánek. Z toho představení se zachovala jen divadelní cedule, kterou v originále a v patřičné úctě chová místní muzeum. Tak to je první neobyčejnost!

A kdo se může pochlubit touhle další? 30. prosince 1883, tedy přesně za 43 dnů po slavném otevření Národního divadla v Praze, otevírali i ve Slaném ochotníci Kolárovým historickým dramatem Primátor novou budovu akciového divadla, která právě letos u příležitosti svých osmdesátin přešla do užívání dnešního ochotnického souboru. Tenhle obyčejný soubor má tedy k dispozici celou divadelní budovu se vším příslušenstvím, bohatým skladištěm kulís a půjčovnou kostýmů i vlásenek (s mnohastránkovým seznamem inventárních čísel).

Do programu jedné z posledních premiér soubor otiskl své kredo: „Nestačí jen hrát! Málo by byly platné veškeré diskuse a školení o Stanislavském a Brechtovi, kdybychom přehlíželi dvě zásady oběma těmito vynikajícím režisérům, tolik se v metodách i stylech práce lišícím, společné. Jsou to: jejich věrná a důsledná služba pokrokovým myšlenkám a jejich houževnaté úsilí o vytvoření pevného kolektivu. Obě tyto zásady musí být na předním místě ochotnického morálního kodexu. Vždyť divadlo je svou bezprostředností uměním uprostřed nejlidovějším, lidskému srdci nejbližším a nejsrozumitelnějším. — Ani ochotník nemůže hrát jen pro své vlastní uspokojení, ale pro diváka, pro jeho radost a potěšení, především však pro jeho výchovu. Vychovávat jiné však znamená vychovávat nejříve sám sebe v souladu se vzájemnými zájmy jednotlivce a celku.“

Před očima mi defilují úspěchy i neúspěchy herců, režisérů i souborů ve Slaném po mnoho let. Viděl jsem řadu inscenací obsazených mladými, jen málo zkušenými ochotníky, které však spojoval oheň v srdci a shodná vůle. Proto jejich inscenace vzrušovala a zapalovala. Kde bylo jen zaujetí technicky třeba vyspělejších jednotlivců, které k sobě nic nepoutalo, byl výsledek jen matný a rozpačitý.

Několikrát byly pokusy o spojení ochotnického snažení do Spolku divadelních ochotníků (zal. 1873), ale žádný nově vytvořený útvar neměl dlouhého trvání. Když pak začalo trvale hrát ve Slaném Městské divadlo v Kladně jako oblastní, slánské ochotníci, snad z nesprávného pocitu méněcennosti nebo z nedostatku místa pro zkoušky, přelozili působiště do blízké vesnice Kvíčku. Tam hráli Červený mlýn, Okénko, Vojnariku, Hrátky s čertem, Ženichy, Strakonického dudáka, Naše furianty aj.

Ve Slaném jsme začali burcovat k životu v roce 1953 nejen starší ochotníky, ale zejména mládež. Po roce těžkého pře-

svědčování jsme představili 9. února 1954 nový kolektiv v pohádce dr. Pixy O rozmazené Liběnce. Po několika reprázách jsme se přihlásili s vlastní dramatickou tvorbou hudebních pohádek Nezbední vodníci a Kdo rozesměje princeznu. Zocelení soutěžením tří režisérů pak slánské ochotníci jen sypali další premiéry, tak např.: Sto dukátů za Juana, Každý něco pro vlast, Dobrý voják Švejk, Kouzelná lampička Aladinova, Zvíkovský rarášek, Prodává lásku, Talisman, revue Svítá, Dódy, Popelka, Pohledte, pokušení, Vlci a ovce, Lidový král, Mirandolina, Život není sen, Svátek pana ředitele, Sylva, Rodina Vidorova, Radúz a Mahulena, Kavárna Payer, Tygří kožíž, Svatba sňatkového podvodníka, Dva lékaři aj. (seznam není ani chronologický, ani vyčerpávající). Za posledních deset let bylo nastudováno 64 premiér, tedy v průměru 6 ročně. Včetně

ZAČALO TO U KYTARY

Když vznikl, byl to soubor na malém pódiu. A dokonce ani na pódiu ne. Tehdy snad stačila také těžkopádná, podivně znějící zkratka SONAMAPO (soubor na malém pódiu — ZK VŽKG). Vítěz krajské přehlídky malých jevištních forem STM v Šumperku si zasloužil být nazván líp. Změna názvu měla být vydumána na jednom nedělním výletě souboru do Beskyd a měli jsme se o ní dovědět. Dověděli jsme se, že se dumání nevyvedlo. A tak prozatím (září 1963) zůstává Sonamapo Sonamapem. Doufejme, že se později bude jmenovat jinak a že i potom zůstane Sonamapem dnešní úrovně, souborového života, pěkných vztahů, skromnosti, mládí a úspěchů.

Začalo to všechno u kytary. O mláden-

repráz bylo sehráno ve Slaném a na zájezdech 320 představení.

Patronáty profesionálů souboru nikdy nesvědčily. Bylo jich mnoho, ale všechny zůstaly jen na papíře. V žádné soutěži nikdy soubor významně neuspěl. Vedoucí souboru neradi slyší o této instituci a účastní se jí jen jaksi z povinnosti. I oni volají po reorganizaci soutěží a jiných kritériích, než jsou počty popsaných stránek kroniky a čárek schůzí reprezentujících vnitřní život. Lidské vztahy dělníků, úředníků, studentů a učedníků v souboru nejlíp poznáš, když letí vzhůru opona a jde do tuhého! To je svátek celého souboru! Jinak visí a leží všechno na režiséru. Ať je to výprava, scénická hudba, kostýmy nebo líčení! Ať je to Koula nebo Aišman nebo jiný. Ať hrají ti nejmladší (kolem 20 let) nebo ti dřívě narození.

Začlenění souboru a místo působnosti? Je to dramatický soubor „Slánská scéna“ Závodního klubu ČKD Slaný s dobrými kulturně politickými podmínkami, pracující ve Slaném a v širokém zájezdovém okolí, které se vyznačuje dosud existující společenskou potřebou ochotnického divadla. Nejen pro kouzlo vzpomínek, ale pro potřeby současnosti je nutno ochotnický žít a hrát! To je perspektiva tohoto souboru!

Dr. VOJTĚCH HAMPL

cích s kytarou se vyprávějí dvě legendy. V jedné je něco o vzniku nové české masové hudebnosti. Druhá doporučuje vzít kytarová individua vysedávající na lavičkách v parcích (ó, hrůzo!), na okrajích chodníků a na schodech, přísně pod drobnohled.

Vezměme tedy pod drobnohled naše kytaristy, zakládající členy Sonamapa, Vencu Samka, Nađu Adamusovou, Jiřího Vantucha, Janu Vachtovou. Na podzim v roce 1961 se scházeli jen tak v Hrabůvce na učilišti VŽKG, pod širým nebem, a když bylo nebe nepřívětivé, tak v místnosti dvakrát dva metry. Skupince dopomohl ke zformování v soubor vlastně učitel Liška. Prohlásil: „Šli jste se učit na dřevomoделáře, a ne na komedianty.“ To rozhodlo.



Hans Pfeiffer: Dva lékaři; záběr z inscenace Slánské scény



J. Koula v roli Čugunova z Ostrovského komedie Vlci a ovce

Učitelův výrok se řešil až v krajském měřítku. Město a kraj ČSM vymohly rozhořčeným kytaristům účast v STM, která jim měla být upřena.

Druhá linie vzniku běžela v téže době, a také zajímavě. Bohuš Smyček, nadaný herec, zpěvák, kabaretiér, odchovanec Studia AZ, zaniklé ostravské pokusné scény malých forem Městského domu osvěty (také zaniklého), založil v závodním klubu VŽKG soubor malých forem Madifo. Zakrátko však vedoucí klubu (již vyměněná) předirigovala soubor do rukou jiného vedoucího, který si její důvěru získal výkladem o svých novátorských postupech v kabaretní tvorbě. Tyto postupy spočívaly víceméně v trhání kulís; avšak dobrá ta žena, vedoucí závodního klubu, naslouchala líčením „novátorských postupů“ jako hudbě pramenů, zcela unesená. Bohuš Smyček byl odsunut a dán na hanbu.

A tak se na chodbách Domu kultury v Ostravě vyskytovaly před začátkem městské konference ČSM o STM dva bludné kolektiv. Bohuš Smyček se svými smutnými myšlenkami a bez souboru a čtveřice kytaristů, která si přišla na konferenci vyfíť své nitro a důrazně žádat o přidělení vedoucího pro zamýšlený řádný soubor.

Čtveřice zmáčkla dřevo, právě když šel Bohuš Smyček okolo. Tu písničku náhodou znal. Přezpívali pár dalších, jen tak, na chodbě paláce kultury, čímž se poznali, řekli si své bolesti a strasti a ruka byla v rukávě. Soubor našel vedoucího a vedoucí soubor.

1. července 1962 spatřil světlo světa první kabaret Mít a nemít; to už se počet zakládajících členů podstatně zvýšil, soubor se jmenoval Lobmaram (obrácené karambol) — prostě karambol s názvy. Ale kabaret nebyl žádný karambol, i když si vzal na mušku dopravní nehody a věci kolem (předlohu spáchal Bohuš Smyček). Kabaret se chytil, udělal třicet repríz. Druhá režijní práce Bohuše Smyčka, již v Sonamapu, vytvořila krajský „věhlas“ malé scény. Byla to kabaretní revue Popokatepetl aneb Lidi nemlaťte se, sestavená z prací ostravských autorů.

Věkový průměr souboru je sedmáct let. Pouze vedoucímu je něco přes třicet. Soubor má sedmáct členů, absolvoval dosud přes čtyřicet vystoupení celovečerních a dost menších vystoupení skupinek a jednotlivců při různých příležitostech v klubu a jinde. V létě byla například šestičlenná skupinka na kulturní brigádě v Krkonoších; dopoledne se zkoušelo, večer hrálo, celkem osm vystoupení pro rekreanty. Členy souboru jsou studenti vysoké báňské, horní průmyslovky, dvánáctiletky, ladič pián, aranžérka, úředníci, dřevomodeláři, zednický tovaryš — a nyní několik vojáků základní služby, kteří právě narukovali. (Narukovalo totiž téměř celé mužské herecké a taneční jádro souboru.) Za zmínku stojí rovněž muzika Sonamapa, plnoprávní členové souboru, kteří se účastní zkoušek jako všichni ostatní a váží si dobrého amatérského kolektivu.

A ještě douška nakonec. Řekli jsme, že všechno začalo u kytary. Ale zavinily to Štafle. Zakladatel jádra souboru, Venca Samek, se zná s autorem Štaflí Rostislavem Volfem z Divadla Petra Bezruče v Ostravě. Odtud si přinesl inspiraci, která jeho kytaru vedla správným směrem. Kam by vedla bez tohoto příkladu? Inu, v začátku tohoto článku se mluví o dvou legendách. Venca Samek a s ním další našli v souboru své lepší já.

STANISLAV SOHR

Film, naše zájmy

Umění velkých herců je nám stále vzorem. Film je zachovává a umožňuje, abychom se s ním i s lidskými profily tvůrců důvěrně seznamovali. Pantomima, černé divadlo, džez, hudební nástroje, malá divadélka, tanec, gramofonové desky, magnetofony... to je ovzduší, v němž dnes mnoho mladých nachází dobrou zábavu. A leckteří z nich už víc než jen zábavu — totiž umělecký prožitek, citovou sebevychovu. Čs. film stále více začíná i na tyto zájmy pamatovat; můžeme vám proto doporučit výběr nejen starších, ale i mnoha novějších krátkých filmů, které se vašemu souboru i vašim divákům určitě zalíbí.

Údaje za názvy filmů znamenají dobu promítání v minutách a zda je film černobílý nebo barevný. Poplatek za půjčení — podle délky filmu — je 2, 5, nebo 10 Kčs. Jak a kde si film vypůjčíte vám poradí vedoucí kin, promítači nebo pracovníci osvětových domů.

MEDAILONY

Národní umělec Jaroslav Průcha. Film podává v charakteristických ukázkách průřez umělcovou tvorbou, zvl. herecké výkony v postavách Lizala z Maryši a Krále Leara. **Národní umělec Václav Vydra.** Č 19. Film ve zkratce hovoří o nejvýznamnějších postavách, které umělec vytvořil, zvláště zachycuje vytváření postav Jegera Bulychova ve stejnojmenné Gorkého hře. **Národní umělkyně Otýlie Benišková.** Č 16. Ve filmu jsou mj. ukázky z jejího pojetí postavy matky ze stejnojmenné Čapkovy hry. **Národní umělkyně Leopolda Dostalová.** Č 12. **Národní umělec František Smolík.** Č 34. **Národní umělec Ladislav Pešek.** Č 28. **Eduard Vojan.** Č 14. Vzpomíná Leopolda Dostalová. **Jaroslav Voita.** Č 34. **Národní umělec Zdeněk Štěpánek.** Č 35. **Národní umělkyně Růžena Nasková.** Č 37. **Jiřina Sejblová.** Č 30. **Herec Stanislav Neumann.** Č 31. Strihový film zachycující lidský a umělecký profil umělce. **Medailón Gustav Hilmar.** Č 21. O díle, které tento náš přední herec vytvořil na jevištích a ve filmu. **Medailón Jiří Plachý.** Č 25. Filmová vzpomínka na herce vyhraněných typů, ukázky z jeho postav. **O Theodor Pištěk.** Č 32. **Vlasta Burian.** Č 36. **Vlasta Fabiánová.** Č 19. Průřez umělečkou činností a zdůraznění pedagogické činnosti na DAMU. **Zasloužilý umělec Eman Fiala.** Č 39. **O Oldřich Nový.** Č 31. Medailón s použitím mnoha archivních snímků. **Půlhodinka s Ferencem.** Č 27. O všestranném umělci, revuálním, činoherním a kabaretním komikovi Ferencovi Futuristovi. **O Saša Rašilov.** Č 38. **O Muž mnoha tváří.** B 45. Herec A. Rajkin v mnoha svých rolích. **O Moskevští v Praze.** Č 19. Dokumentární film o návštěvě Moskevského uměleckého akademického divadla M. Gorkého v Praze v září 1956. (Ukázky z her Tři sestry, Mrtvé duše a Kremelský orloj.)

HUDBA

Yma Sumacová zpívá. Č 18. Reportáž o zájezdu vynikající umělkyně, interpretky indických písní, po Sovětském svazu. **O Zvuková část promítačního přístroje.** Č 40. Instruktivní film vysvětlující princip zvukové reprodukce filmu a způsob kontroly zvuku u promítacích přístrojů KPT 1 a K 303 sovětské výroby. **O Věčná hudba.** Č 16. Jak vzniká gramofonová deska, její výroba. **O Divadlo hudby.** Č 8. Reportážní snímek o činnosti pražského Divadla hudby. **O Klavír.** Č 12. Film vysvětlující vývojovou cestu, která vedla k podobě dnešního klavíru; ukazuje na záběrech z dílen konstrukci nástroje.

O Dechové hudební nástroje. Č 14. Zajímavý výklad o historii flétny, hoboje, klarinetu, fagotu a lesního rohu. **O Housle.** Č 20. Film vykládá historii houslí, předvádí dnešní jejich výrobu a předvádí je v rukou vynikajícího houslisty. **O Věčné housle.** Č 14. Dnešní postupy výroby houslí, historie tohoto nástroje, postavy jeho tvůrců. **O Paul Robeson.** Č 55. (Jen 35 mm.) Filmový medailón o životě a díle černošského zpěváka s úryvky jeho písní i z jeho divadelní tvorby. **O Pražská konservatoř.** Č 9. Film byl natočen k 150. výročí školy. Ukazuje způsob práce profesorského sboru a studentů, zdůrazňuje poslání hudby v našem životě. **O Borci.** Č 13. O vývoji a výrobě našeho tranzistorového magnetofonu. **O Jak lidé zapali zvuk.** B 14. Vývoj záznamu zvuku od prvních primitivních pokusů až po dnešní způsoby snímání a reprodukce. **O Cesta džezu.** Č 20. Nejdůležitější úseky z historie džezu. Hrají a zpívají: Tommy Ladnier, John See Cooker, Louis Armstrong, Ken Colyers Jazzmen, George Gershwin, Paul Robeson, Mezz Mezzrow, King Salomon Hill, Sarah Martin, Sonny Terry, Sidney Bechet, Joshua White, The Spirits of Memphis Quartett. **O Dny plné džezu.** Č 17. Reportáž ze setkání džezových hudebníků, skladatelů, kritiků, novinářů a milovníků džezové hudby, které uspořádal MěNV v Karlových Varech. Hrají: klavírista Milan Dvořák, Studijní skupina tradičního džezu, polský kvintet Drounžka Kalwińskiego, skupina pražského Divadla Spejbla a Hurvínka (kontrabasista Luděk Hulan), džezové studio velkého orchestru Čs. rozhlasu (trumpetista Kubernát), Spirituál kvartet aj. **O Jazzové rozhovory.** Č 35. Koncert dvou předních polských jazzových orchestrů. **O Drahoušek Klementína.** Kreslená parafraze na americkou lidovou písničku.

PANTOMIMA, MALÉ FORMY, TANEC

Pantomimy. B 12. Slavný mím Marcel Marceau předvádí sedm výstupů. Film byl vyznamenan Bronzovým medvědem na Mezinárodním festivalu v Berlíně. Dopluje ho úvodní komentář Jeana Cocleaua. **O Přítv a odliv.** Č 20. Pantomima o sníkovi Nelovi, který se probouzí ze svých snů o štěstí do skutečnosti, ale setkává se jen s chamtivostí, sobectvím a lehkomyšlností. Zklamán zůstává sám, jen se svými sny a ideály. **O Marcel Marceau.** Č 8. Francouzský mistr pantomimy předvádí parodii na měšťáckou společnost. **O Pantomima.** B 32. Ukázka z repertoáru pantomimické skupiny divadla Na zábradlí vedené L. Fialkou. **O Malý cirkus.** B 13. Pantomimická stylizace cirkusových čísel v podání L. Fialky s jeho skupinou. Z repertoáru Divadla Na zábradlí. **O Pierót a Múza.** B 13. Pantomima L. Fialky. **O Mladé rampy.** Č 1 B 43. Fejeton o divadlech Paravan, Rokoko a Divadle Na zábradlí. Záběry z kabaretu „Postaveno na hlavě“, scény ze hry Tartuffe II, z černého divadla (Pradlena), ze hry Devět klobouků na Prahu (Piseň o Turkovi v podání L. Hermanové a mechanického divadla), z Fialkových Etud (Pianista) aj. **O V manéři mladých.** B 20. Film uvádí do Státní školy cirkusového umění v Moskvě, ukazuje všestrannou přípravu mladých artistů. **O Smím prosit?** Č 11. Film o společenském tanci, který ukazuje, že moderní tance se musí tančit vkusně — pak jsou hezké. **O Tanec kolem tance.** Č 41. Filmový fejeton o historii vývoje různých lidových a společenských tanců v různých zemích. **O Třikrát proč.** Č. 1. B 14. Princip černého divadla.

—čk—

V Nejdku již po osmé

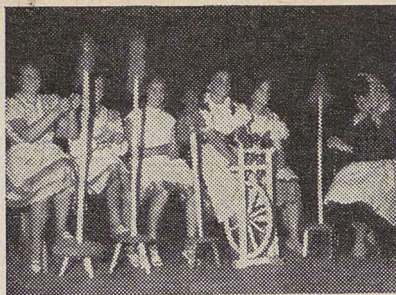
V květnu a červnu se uskutečnil 8. ročník nejdeckého divadelního festivalu, jehož se svými inscenacemi zúčastnily soubor KSS z Františkových Lázní (J. Janovský, Je libo cigaretu?), soubor domu kultury z Ostrova nad Ohří (K. Čapek, Věc Makropulos), Divadlo lidové tvorby z Mariánských Lázní (J. Synge, Hrdina západu) a domácí odbor „Jirásek“ (J. Bor, Zuzana Vojířová). Dále vystoupily tři dětské soubory, z Ervénice, Suché a Nejdku, s hrami pro děti. Výběr souborů byl úspěšný a úroveň jejich inscenací celkem vyrovnaná. Každé představení bylo veřejně hodnoceno v plénu za účasti diváků, poroty a pořadajícího souboru. Palmu vítězství si odvezl Mariánskolázeňští, o jejichž inscenaci bylo již v časopisu psáno, z ostatních inscenací byla na festivalu oceňována řada vynikajících individuálních výkonů. Nepříjemným překvapením byla slabá návštěva — s výjimkou dětských představení. Patronátní závody odměnily soubory věcnými dary, ale nepodařilo se jim to hlavní — plně hlediště přátele divadla. Snad to bude příští rok lepší. Všichni jsme si to slíbili a uděláme vše pro zdar našeho 9. festivalu. F. Bydžovský



Záběr z programu divadélka Masakr

Nedali se otrávit

V dubnu 1960 byl založen v ZK ROH VCHZ Synthesia malý satirický kroužek — MA — SA — KR, který se zaměřil na malé jevištní formy. Zpočátku pracoval s převzatými texty. První nacvičené pásmo, s kterým několikrát úspěšně vystoupil, mělo název Kdo se směje naposled. Dalších úspěchů dosáhli členové souboru s pásmem Hrozná mládež, které uvedli již 15krát pro patronátní JZD, kolektiv BSP a pracující různých závodů v pardubickém okrese. Pásmo bylo též natočeno Východočeským rozhlasem. Zúčastnili se soutěže STM, kde se probojovali až do výběrového kola před ústřední porotou. MA—SA—KR pracuje samostatně bez pomoci profesionálních umělců a potřebné rekvizity pro scénu si jeho členi vyrábějí sami. Mají do této práce chuť a nedají se ničím odradit, ani tou velkou potíž, že zatím nemají možnost hrát a zkoušet na „vlastní“ scéně. Ani „zlí porotci“ při soutěžích STM nezasáhli do jejich elánu a dobré nálady. Toho si u souboru vážíme. Jejich plán do příští sezóny? Základem všech programů bude i nadále hudba i zpěv, rozšířené o pantomimický tanec a hlavně vhodné zpracování událostí, které jsou kolem nás. Pro zlepšení činnosti vyslal ZK ROH vedoucího souboru soudruha Pátka na dvouleté dálkové studium režie malých jevištních forem, které probíhá v Hradci Králové. F. Schejbal



Malá vesnice Bavorovice u Hluboké podala důkaz, že lze získat mladé lidi pro divadlo a poezii. Prvním divadelním činem bavorovické mládeže bylo inscenování pásma veršů z díla K. J. Erbena.

Stálá scéna v Klatovech

Na základě dokumentu Svazu čs. divadelních a filmových umělců o zkvalitnění divadelní sítě došlo mj. k likvidaci Západočeského divadla v Klatovech. Novým zařízením, které bude prostředníkem kulturních podniků jak v městě, tak v celém okrese, stala se Stálá divadelní scéna, jejímž zřizovatelem je ONV v Klatovech. Jejím úkolem je — kromě zajišťování kulturních pořadů — péče o ochotnické soubory všech typů na okrese, a to jak po stránce metodické a instruktážní, tak i po stránce materiální. Tím přebírá Stálá scéna činnost Osvětového domu na úseku ochotnického divadla a mluveného slova. K plnění zmíněných úkolů má Stálá scéna dva odborné pracovníky.

Buditelé bez vousů

Měl jsem trochu strach, když jsem šel po domálickém náměstí do Chodského domu osvěty, potkával krojované babičky, obdivoval busty a pamětní tabule nad podloubím. Víte, ono je to trochu neobvyklé ptát se na ochotnické divadlo ve městě, kde jsou živé dějiny a pro které Národní divadlo hraje zvláštní představení. — Metodik pro divadlo Jaroslav Wohlmuth byl sice robustní, ale neměl ani vousy, ani kroj, nemluvil bulačinou, ale docela dobře česky. A kromě toho na sebe prozradil, že sám režíruje divadelní soubor. Pověděl mi o divadelní síti domálického okresu, v němž pracuje 16 ochotnických souborů s několika premiérami za sezónu, 15 s jednou premiérou, 11 dětských, 5 loutkových a 8 mládežnických skupin. Soubory si mezi sebou vyměňují představení a nejlepší z nich se zúčastňují okresní přehlídky. Letos byla přehlídka v Hluboké u Kdyně, velkou příležitostí je také Rýznberské divadelní léto a přehlídka na státních hranicích v České Kubici. A pak jsou tu samozřejmě každoroční Chodské slavnosti v Domažlicích.

Stehlíkova komedie Hej, pane kapelníku na přírodní scéně ve Kdyni



cích. Metodik si pochvaloval vojenskou estrádu, která se svým programem zajížděla i do nejmenších vesniček na hranicích. Podobnou formou to chce dělat i satirická skupina ONV. Hodně si slibují od internátního školení divadelníků. Už jarní divadelní akademie, na které přednášeli lektori z Divadla J. K. Tyla z Plzně a z pražských divadel, měla velký ohlas. Lze říci, že na Domažlicku ochotnické divadlo žije. —sk—

Kroužek požárníků v obci Dolní Kounice připravil místním občanům dva pěkné večery povítkou inscenací Jiráskovy Kolébky ve zříceninách místního kláštera. Z. K.

Večer poezie začínajících autorů, uskutečněný v kavárně mladých v Domě kultury ROH v Sokolově, prokázal, že na Sokolovsku je dost nadaných básníků i amatérských interpretů jejich děl a dal podnět k úvaze, zda by nebylo správné sdružit amatérské přednášeče v domě kultury nebo při okresním osvětovém domě také organizačně. J. M.

Divadelní soubor „Malá scéna“ OB ve Všenorech si vybral pro třetí sezónu obnovené činnosti Poláchovu dektivku Vrah jsem já a úspěšně ji uvedl v inteligentní režii E. Geisslera v sále restaurace, kde si vlastními silami zřídil jeviště, světelný park i mixážní pult pro zvukovou techniku. Pro slavnostní představení k otevření nového kulturního domu chystá soubor Capkovu Matku. K. Ch.

Pro letošní Měsíc čs.-sovětského přátelství nastudovali turnovští ochotníci Karvašovu hru Jízva, která se začíná ve značném počtu objevovat na ochotnických jevištích. Turnovští s ní hodlají uskutečnit řadu zájezdů. V. P.

Ochotníci v Pecce na Jičínsku uvedli Borovu Zuzanu Vojířovou s mimořádným ohlasem. Navázali družbu se souborem ZK Texlen ve Studenci a vyměnili si navzájem své inscenace. O. R.

I na poměrně odlehklých místech Sokolovska se v uplynulém roce šířily u mladých lidí malé jevištní formy. Velkou iniciativu v tomto směru projevuje spojený závodní klub ROH z Tisové, kde pracují dokonce již tři amatérské skupiny. Okresní osvětový dům plánuje pro vedoucí podobných kolektivů školení, aby je pomohl teoreticky i prakticky vyzbrojit pro tvorbu jejich programů. J. M.

Moravská ústředna ochotníků

Provozovna 435 Moravské ústředny v Brně-Husovicích, Soběšická 66, je zavedena na výrobu zařízení divadel, jevištních výprav a vybavování interiérů kulturních středisek a společenských místností. Provozovna vybavuje jeviště (portály, sufity, oponové mechanismy, horizontální dráhy, opony, závěsy) i jevištní scény. V úzké spolupráci s Janáčkovou akademií múzických umění, s Divadlem bratří Mrštíků a s Večerním Brnem provedli družstevníci z Moravské ústředny desítky výprav. V poslední době to byly výpravy pro Jízvu, Akci H, Drak je drak, Hamlet IV. a jiné, např. i pro hru Každý něco pro vlast, kterou JAMU použilo při představeních ve Vídni. Spolupráce tohoto lidového družstva s ochotníky je velmi rozsáhlá. Pracující provozovny 435 vzkazují touto cestou souborům žádost, aby své objednávky zadávaly co nejdříve, pokud možno vždy před začátkem hlavní divadelní sezóny.



DIVADELNÍ FOTO GRAFIE MILOŠE STRÁNSKÉHO

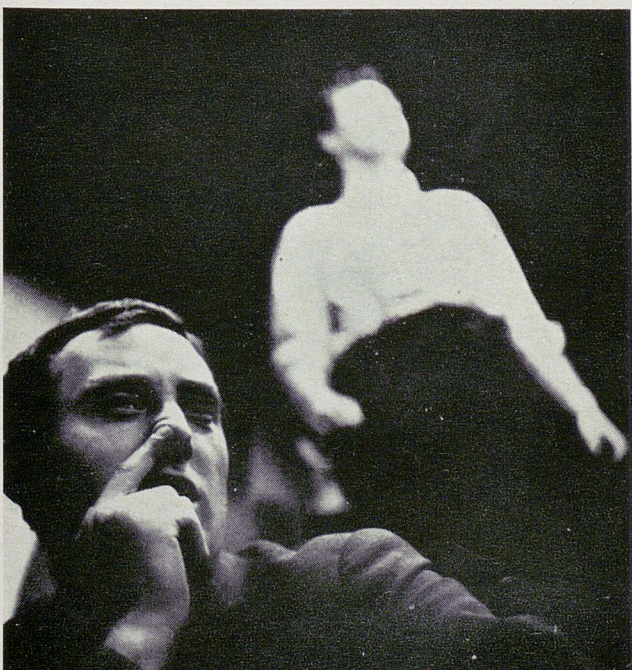
Známe ho všichni z Hronova. Běhá tam mezi námi od dětství. Donedávna jako malý klouček. Ale když mu bylo šestnáct, už si odvážel redaktor Ochoťnického divadla jeho fotografie babičky z hronovské inscenace Lucerny na titulní stranu časopisu. Jak by to bylo možné — chodit po Hronově s aparátem a nepokusit se o divadelní fotografii. Ale najít zákonitosti divadelního fotografování, k tomu hodinářskému učni Miloši Stránskému stejně nejvíc pomohlo, když se sám na jevišti objevil v Černé kobře. Pamatujete předloni na Hronově? Znovu fotografoval, publikoval své práce v hradecké Pochodni a přitom v něm zrál plán. Pověsit hodinářství na hřebíček a naučit se fotografovat jak se patří. Kdybyste dnes potkali Miloše Stránského v Brně v Janáčkově divadle v požárnícké uniformě — nelekejte se. Nenechal studia na Uměleckoprůmyslové škole (obor fotografie), neopustil své profesory inž. Oldřicha Staňka a K. O.

Hrubého. Našel jen cestu, jak být v divadle, koukat se na ně ze všech stran a přitom si přijít na nějakou tu korunu.

Co se mi zdá na Stránského divadelních fotografiích nejzajímavější: jako by se díval na jeviště hodinářským kukátkem, jako by se díval divadlu do kuchyně a přitom, jako by s těmi na jevišti spolupracoval a pokoušel se s nimi vyjádřit obsah a náladu fotografované scény. To se podaří jen tehdy, když fotograf důvěrně pozná svůj objekt, když zná zákony tvorby na jevišti. Miloše to proto táhlo do hronovského mládežnického souboru a v Brně, kde se vzal tu se vzal v souboru X 64. (Uveřejněné fotografie jsou z představení Historie Velikého Okresního Kýžala od Ludvíka Kundery.)

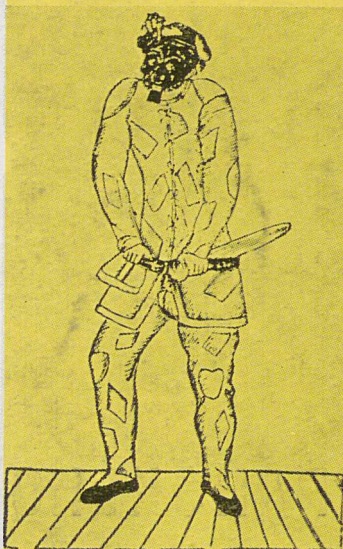
Bude-li si Miloš Stránský pěstovat uvedené vlastnosti, je přece možno věřit, že nám v něm vyroste divadelní fotograf nových kvalit.

Jiří Valenta





Kostýmovaná figura antické římské komedie



Nejstarší známé vyobrazení Harlekýna asi z r. 1600



Kostýmní návrh anglického renesančního architekta Imiga Jonese k Shakespearovu Jindřichu IV.



Herold a režisér curyšského pozdně gotického mystéria z r. 1539



Divadelní kostým z r. 1681 (Bérainův návrh na kostým Indiánky pro operu Vítězství lásky)



Oblek Pierrota z Riccoboniho knihy O dějinách italského divadla z r. 1730



Francouzská herečka Fallartová v realistickém kostýmu venkovanky v pol. 18. stol.



Tradiční kostým francouzské tragédie z 18. století před reformou

