



Ochotnické divadlo

ROČNÍK IX 1963 ČÍSLO 9





Na Pražakově snímku členka Estrádní satirické skupiny při Chem. závodech J. Dimitrova z Bratislavy



Satirická skupina Chem. závodů J. Dimitrova z Bratislavy uvedla na ústřední přehlídce STMP v Ústí n. Labem pásmo Nevidané, neslychané

Z O B S A H U

Vladimír Justl: Jak dál v amatérském uměleckém přednesu	193
Jan Hloušek: Jak dál v divadlech poezie	195
Jaroslav Vedral - Pavel Bošek: Cesta ústí do Ústí	196
Josef Šrámek: O hudbě na ústecké přehlídce z jedné strany	201
Jiří Chlábek: A ještě k hudbě na ústecké přehlídce	202
PŘESTUPNÍ STANICE — ÚSTÍ NAD LABEM — malá anketa o perspektivách malých amatérských divadel	203
Jindřich Ševčík: Rozpaky nad Jihomoravským divadlem	206
Jaroslav Svoboda: O chybách divadelní fotografie	206
Miloslav Jurák: Poznámky z města nad Dyjí	207
Bohumil Nepovím: Ochotnické divadlo na škole v Českém Brodě a vůbec	208
Blahoslav Straka: V. divadelní festival v Chabařovicích	211
Jiří Koutník: Historie Velikého Okresního Kýžala	212

Ochotnické divadlo

Ročník IX, číslo 9, září 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 Šindelář, Jiří Valenta, dr. Jiří Valchář, Marie Votavová —
Grafická úprava: Miloslav Fulín —
Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; telefon 221054 —
Tiskne Knihkisk, 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 července, vyšlo v září

F-07*30540

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1963

VYHLÁŠENÍ SOUTĚŽE TVOŘIVOSTI MLÁDEŽE A PRACUJÍCÍCH 1963-1964

Celá naše společnost usiluje v současné době o splnění usnesení XII. sjezdu KSČ, o odstranění všeho, co stojí v cestě jejímu dalšímu rozvoji. S tímto úsilím je v plném souladu i snaha o další rozvoj kulturní a umělecké tvořivosti jako jednoho ze zdrojů aktivity a iniciativy mládeže a pracujících. Socialistická společnost má prvořadý zájem na rozvinutí všech tvůrčích sil lidu a vytváří široké možnosti k uplatnění jeho schopností, talentů a zájmů.

Ve snaze pomoci prohloubit estetickou výchovu a podnítit další rozvoj kulturní a umělecké tvořivosti mládeže a pracujících jako jednoho z projevů jejich společenské aktivity a ze zdrojů poznání, radosti a optimismu, vyhlašují Ústřední výbor ČSM, Ústřední rada odborů a ministerstvo školství a kultury pro období 1963—64

SOUTĚŽ TVOŘIVOSTI MLÁDEŽE A PRACUJÍCÍCH

Po zkušenostech z průběhu STMP 1962—63 zdůrazňujeme i při vyhlášení STMP 1963—64 zásadu nedílné odpovědnosti, vzájemné shody a dělné spolupráce orgánů a organizací ČSM, ROH a NV jako základu jejího úspěšného průběhu. Těžiště STMP spočívá v systematické, celoroční práci kolektivů i jednotlivců v závodech, školách, vesnicích. Tato celoroční práce musí být ovlivňována a řízena orgány ČSM, ROH a NV v místech tak, aby byla součástí širokého procesu komunistické výchovy.

Úspěch práce statisíců účastníků STMP závisí do značné míry i na metodické pomoci, kterou jim poskytnou profesionální umělci, učitelé a žáci uměleckých škol, osvětová zařízení a další instituce. Jsme přesvědčeni, že tato pomoc se v letošním ročníku STMP ještě dále prohloubí a zkvalitní. Rovněž členové vyspělejších souborů a kroužků by měli pomáhat kolektivům začínajícím i při zakládání nových souborů v závodech, na vesnicích, učňovských zařízeních a školách.

Ústřední výbor ČSM, Ústřední rada odborů a ministerstvo školství a kultury vyzývají všechny soubory, kroužky i jednotlivé účastníky lidové umělecké tvořivosti k účasti v STMP. Obracíme se na umělecké svazy a všechny profesijní umělce, aby přímo pomáhali účastníkům soutěže k dosažení vyšší úrovně.

V letošním roce oslavíme 20. výročí uzavření československo-sovětské smlouvy o přátelství a vzájemné spolupráci. Na jaře 1964 oslaví 15. výročí svého trvání Pionýrská organizace ČSM. Vystoupení a přehlídky STMP se stanou součástí kulturní náplně těchto oslav.

Jsme přesvědčeni, že letošní ročník STMP napomůže dalšímu rozvoji lidové umělecké tvořivosti, posílí její sepětí se životem, přinese zvýšení její umělecké úrovně i prohloubení výchovné působnosti.

Ústřední výbor Československého svazu mládeže

Ústřední rada odborů

Ministerstvo školství a kultury

Současně s tímto vyhlášením byly vydány a do všech okresů rozeslány Zásady STMP, které podrobně určují její poslání, řízení, průběh, náplň i hospodářské zajištění. Podrobně se k nim vrátíme v příštích číslech našeho časopisu.

Redakce

Nestagnují jen divadla poezie, krizové období prodělává Wolkrův Prostějov vůbec a zdá se, že s ním i celý amatérský umělecký přednes. Profesionální umělecký přednes pak dost přešlapuje na místě a stojí, řekl bych, na rozcestí. Bud z toho bude také stagnace, nebo nástup. Obojí je dobře možné, rozhodne zřejmě nastávající sezóna.

Ta stagnace má ovšem jistou úroveň. Lecčehos podstatného tu za poslední léta bylo dosaženo (především široké propagace, vyprovokování zájmu na nejrůznějších místech, podminování poezí, která už pomalu vybuchuje a čas od času vybuchne právě tam, kde se to nejméně čeká a někdy i dost málo leckomu hodí; byl probíjován moderní, tedy antiromantický a antipatetický — ve starém slova smyslu — přednes, pochopilo se, že umělecký přednes je specifická interpretace vycházející ze smyslu textu, od účelu pořadu atd., že jeho velké společenské poslání to je, co ho zavazuje právě k tomuto přístupu). Probojování — a ne jen teoretické, ale především praktické — tohoto základního přístupu, tedy cesta za touto realizací (neboť o to jde především: jsou případy, kdy přednášecí toto vše teoreticky ví a třeba i sám hlásá, ale jeho samotná praxe je kdesi úplně jinde), to je největší úspěch posledních let. Rozhodnou úlohu tu sehrál především rozhlasový přednes (řekl bych Bezdíčkova škola, režiséři Jarešova typu, z nejmladších Henke aj.) a pak právě amatérská divadla poezie, pro něž tento přístup k textu byl jediné možné, chtěla-li v té době (a je tomu zhruba pět let, co začala vystrkovat růžky pod tímto názvem) prokázat právo na svou existenci a stát se alespoň tichým partnerem zrodilí se rodiny tzv. malých scén. (Ovšemže i všude tady jde o návraty — v nové situaci a s diferencovaným záměrem — k starším tradicím, u nás především k dědictví české avantgardy, to jest k osobnostem, jako byl Jindřich Honzl, E. F. Burian a další.)

Tedy: vyhrána byla bitva za základní přístup, v některých fázích dost obtížná, za přístup, který souzní s charakterem epochy, a to jak s typem současného umění (poezie, ale i mladého malířství a sochařství, moderní hudby, hereckého projevu, jak ho představují inscenace nejlepších našich režisérů Alfreda Radoka a Otomara Krejčí, z mladé generace třeba Dudkovy), tak s atmosférou věku a jeho principy vůbec (nazývám to dobou tzv. rozumné účelnosti).

Jenže tento podstatný zisk je jen základ, výchozí místo; základ, na němž je třeba budovat stavbu, což je třeba brát nejen obrazně, ale i doslova, neboť interpretace uměleckého přednášeče, tedy jeho přednes textu (ať básně, ať prózy, ať jiných meziútvárů), musí být *stavbou*. Výchozí bod je tedy (snad) za námi — před námi je pak skoro všechno ostatní, tady začíná onen moment stagnace, tedy přešlapování na místě, kroku kupředu a dvou kroků zpět, tří kroků kupředu a jednoho zpět atd. Ta stavba je taková nijaká, nízká, má snad dvě tři patra, žádná výšková stavba, odkud by byl pořádný rozhled do krajin poezie. Minulé Prostějovy na rozdíl od letošního daly vyrůst řadě výborných jedinců, např. Hanu Pražanovou z brněnské Iksy bylo nutné považovat za individualitu uměleckého přednesu, nikoho nezajímalo její amatérství, nebylo překážkou, neboť tu šlo o jeden z nejlepších profesionálních výkonů, jaký jsme v ta léta u nás měli. Stejně tak tomu bylo v souborech a v divadlech poezie. Jestliže pak letošní Wolkrův Prostějov byl navíc poprvé přehlídkou a ne tedy

ústředním kolem STM, je o to tragičtější, že tam — kromě chomutovského Divadélka Pod podloubím — nic výjimečného ani obzvlášť dobrého nebo nějak zvláštního či jakkoliv zdravě provokativního nebo zase nesporného nebylo (neviděl jsem bohužel asi druhého z kandidátů na některý z těchto přívlastků, olomouckou Zápalku).

V čem je chyba? Těžko říci, příčin je zřejmě víc. Stagnace, o níž se mluví a která bohužel není tak úplně vymyšlena ani zvlášť přehánána, zasáhla zřejmě tuto oblast amatérské práce i zevnitř: není už onoho zápalu a nadšení, jako tomu bylo dříve, a to ani u soutěžících, ani u těch, kdo je vedou a nakonec posuzují. Nízká je především úroveň porotců, zdá se, že v okresech a krajích to vypadá většinou zoufale, že v porotách sedí lidé, kteří mají jakési dojmy a nikoliv znalosti, subjektivní představy, nikoliv poznání, kteří prostě nejsou na svém místě. Myslím, že i letošní poroty na samotném Prostějově

měly nízkou úroveň, lze tak soudit z diskusí, volné tribuny, závěrečné konference i z jiných ukazatelů. Tak např. když byly vyhlášovány výsledky, tj. rozdělení nijak neodstupňovaných odměn (diplomy, knihy, věcné ceny atd.), byly čteny charakteristiky, proč kdo to či ono uznání dostal, které vypracovaly jednotlivé poroty. Bylo to úděsné, buď k pláči, nebo k smíchu: fráze na frázi, obecnosti, samozřejmosti, nelogičnosti — těch přívlastků poskytuje tento materiál dost a dost. Může se zdát, že jde snad o formalitu, něco tam být napsáno musí, tak si rychle něco vymyslíme. Jenže tuto charakteristiku si přinejmenším pamatuje ten, komu je adresována. Uvažuje o ní, přeceňuje ji (což je právo mládí), zkrátka to je pro něho ne něco jen tak, ale opravdové ocenění jeho práce. To, co se ve většině případů četlo jako ocenění na letošním Prostějově, bylo dobré k dezorientaci a k pomýlení.

JAK DÁL V AMATÉRSKÉM UMĚLECKÉM PŘEDNESU



Irena Kafková z bratislavského Divadélka poezie. Foto H. Herda

Když jsme se už dostali k oceňování na letošním Wolkrově Prostějově: ze souborů a divadel poezie byl oceněn kdekoliv. Počítal-li jsem dobře, pak ze šestnácti zúčastněných kolektivů dostalo uznání či pochvalu či jak to říci, celých *trináct*. Přitom šlo nejednou o vystoupení, která se vůbec neměla v Prostějově objevit. K čemu bylo tedy dobré toto dezorientování, souborů samotných i těch, kteří si přišli poslechnout závěrečný ceremoniál? Vždyť právě toto je jedna z cest ke stagnaci, neboť ukolébává v jistotě, která by nikdy jistotou být neměla.

Uvedu jeden příklad, pomůže i k jistému teoretickému zobecnění. Jeden z mála souborů, který nedostal ocenění či uznání či cokoliv, bylo Takzvané divadlo poezie pražského VUS (aby to zase tak moc neřvalo, dostal ocenění jeho člen R. Vašínka za přednes závěrečné básně). Zřejmě tu sehrály úlohu nějaké jinotajné důvody, neboť právě pořad z Préverta, který byl tímto souborem v Prostějově uveden, má v sobě něco z potencionálních možností, které se mohou přinejmenším alespoň pokusit naznačit cestu z oné stagnace. Pravda, zatím to víc slibují než realizují, podstatně však je, že sami jsou touto stagnací minimálně zasaženi, jejich pořad má svou dobrou úroveň. V podstatě (a logicky, neboť soubor vede R. Vašínka) jde o navázání na tradici brněnské lksky, je v tom poučení z práce na Vyšínutě hrdličky a kus polemiky s její perfektní konečnou podobou; hledá to svůj, jiný režijní řád (proti přesně promyšlené režii Jana Grossmana ve Vyšínutě hrdličky), je to trochu moc svázáno se „štaflemlí“ (což je opět méně obrazné i do slova), ale má to náznaky, že se tu může zrodit odvaha to vše vyhodit a jít s touto hlasovou interpretací (neboť jde, a to je podstatné, o interpretaci, která si to může dovolit) do úplně jiného prostoru, složeného třeba „jen“ z kuželů reflektorů, které se stanou výtvarným komponentem synchronním s hudbou a typem různě stylizovaného (a tedy i různě rytmizovaného) projevu. A to třeba právě u takové poezie, o níž vládne názor, že potřebuje „kulisu“ všedního dne. Neboť ona potřebuje především „spolupoezii“ tohoto všedního dne — a ta může být nalezena i ve třech závěsech zalitých světlem či potměných, protože jen probodených paprskem reflektoru. Vědí o tom leccos v bratislavském Divadelku poezie, kde si podle tohoto principu zařizovali i vybavení světelného parku.

Z tohoto konkrétního příkladu (neboť nejde o jeden výrok poroty, ale především o možnosti dalších cest) se tedy nabízí jisté zobecnění: Tzv. stagnace divadel poezie je, řekl bych, přechodným stavem — a myslím nijak tragickým, bude-li dostatek energie a vůle pracovat dál a pokusit se o hledání dalších cest. Neboť cest, které vedou z dnešního stavu, je několik: Rozrůznění a rozmnožení zavedeného „prototypu“, jak jej nejlépe kanonizoval výborný a dnes už klasický Inzerát na skřivánka brněnské lksky. Ještě větší příklon k interpretaci textu, který by si vynucoval další hledání jemnějších svébytných prostředků výrazových, zhruba řečeno tedy stále oddivadelňování, ovšemže ve jménu hledání specifické „divadelnosti“, výrazovosti, a tedy proklamativnosti (nejen slovní) tohoto útvaru. Vytváření takových scénářů, které by spíše vycházely z větších básnických skladeb (jednak typu Jeffersovy Mary, jednak lyrickoepických básní typu Holanových Příběhů), jež by byly buď samostatným celkem, nebo zřetelným pilířem či pilíři scénáře, které by jim bylo podřízeno

(dosud býval ten poměr opačný). Vytváření řetězců větších skladeb asi tak, aby jedna podávala ruku druhé a třetí a buďovala tím „jevištní společenství“ jakýchsi rozhovorů, tedy rozhovor na jevišti, a rozhovor jeviště s hledištěm. Rozšiřování žánrových oblastí a příklon k okrajovým literárním druhům, hledání jejich poetičnosti, vyvolávání této poetičnosti. Využívání překvapivých spojení a propojení, jaká poskytuje třeba konfrontace různých literatur v jedné chvíli, či jedné literatury v různých chvílích. To jsou útržky nápadů, tvořivé libretistické a režisérské síly musí uvolnit fantazii a pak ji zpět pochytať a svázat řádem, a poté tedy přijít s tvarem. Neboť zde je jejich Rhodus. Jistě, je tu i možnost a lákavá vidina získání, opět po vzoru lksky (L. Kunderův Kýžal), vlastních básnických textů získaných právě pro tento typ inscenace. Nepovažoval bych to však za velkou naději. Jednak je málo básníků, kteří to půjdou dělat (především mezi skutečnými básníky), za druhé pak kvalita básníka nezaručuje ještě kvalitu tohoto tvaru. A pak: zdá se mi, že jedním z hlavních úkolů divadel poezie by mělo být vytvářet z „běžné“ literatury tyto nové celky — ta druhá cesta má příliš blízko k „normální“ hře a tedy i k normálnímu divadlu, je méně pohyblivá, protože je v podstatě kanonizována. I tvar typu Inzerát na skřivánka byl sice kanonizován, jenže, tu nebyla kanonizace nutností, bylo možno ji nejrůznějšími přesuny vychýlit, rozbit, přidat nové aktuality a vyhodit všechno, co ztrácelo dech. Myslím si, že tato možnost permanentního pohybu, tedy jistá improvizace v řádu, by měla být základem úvah o divadlech poezie, že je to jedna z jejich předností, neboť jde o možnost neustálé proměny, variability, bezprostředního zásahu. Protože cílem divadel poezie by měl být vždy útok. Ať už ve smyslu kriticko-společenském, nebo útok v barvách poezie, tedy krásy, života. Ale vždy útok pokud možno drzý, přímý a prudce, to jest dnešní v pravém významu toho slova *aktuální*.

Nejde však jen o divadla poezie, ale o umělecký přednes vůbec, tedy o sólový a skupinový (kolektivní). Budiž znovu asi po sté opakováno, že sólový přednes je základem i pro divadlo poezie, a že každé divadlo poezie musí být především uměleckým přednesem. To jsou zákony. Přirozené, nikoliv naoktrojované. Před sólovým přednesem jsou, myslím, dva zá-

kladní obrovité úkoly. Za prvé podstatně zvýšení úrovně porot (především v okresech a krajích). S tím ovšem souvisí vyjasnění stanovisek a propracování se k jistým zásadám, které nelze beztestně obcházet. Že to není tak jednoduché, ukázal letošní Prostějov na volné tribuně, na diskusích a především na závěrečném dopoledni, které vneslo do situace notný zmatek. Nejde však jen o vyjasnění stanovisek, nýbrž především o takové obsazení míst metodiků a porotců, které zaručí alespoň jakous takous úroveň, na níž lze budovat potom dál. Budiž už jednou pochopeno, že ani v amatérských skupinách není místo pro diletanty. Jinak se umělecký přednes nedostane ani o krok dál. Za druhé jde o zvýšení nároků u soutěžících. První dva tři roky to bude dost tragické: klesne procento, těžko se bude vybírat, v Prostějově se sejde pár lidí, dva dni postací na celou přehlídku... Ano, to by byl výsledek. Myslím však, že je to jediné řešení, které za tři roky ponese ovoce. Hlavní práce by se měla soustředit do krajů, tedy by bylo třeba trpělivě vysvětlovat, pracovat, ukazovat, co to znamená stavba básně v hlasové realizaci, neboť o to v této fázi půjde především. Jak je těsně spjata s tvarovou analýzou, tedy s oním rozbořením, který je dnes opomíjen, existuje jen hrubý ideový rozbor a všechno ostatní je pouze pod vlivem pocitů a dojmů, není tu racionální báze, z níž musí ona stavba či výstavba básně vycházet. (Aby mi bylo rozuměno: stavbou při zvukové realizaci míním takovou volbu a organizaci hlasových prostředků, které vycházejí z typu textu, individuality přednášeče a účelu realizace.) To je hlavní úkol, před nímž je nyní amatérský umělecký přednes.

Půjde-li do ofenzívy profesionální umělecký přednes (a jít by měl, jinak ztrácí velkou příležitost), bude to velká pomoc i pro přednes amatérský. Mohlo by to znamenat i další sblížení profesionálů s amatéry, neboť právě umělecký přednes k tomu poskytuje výhodné možnosti. Zdá se tedy, že je v sázce dost věcí. Zkušenosti z letošního Prostějova jsou bohaté, z prvních Neumannových Poděbrad rovněž, je třeba dát hlavy dohromady a pustit se do boje. S entusiasmem, ovšem a jistě, ale také se znalostí problematiky. Obrozenská fáze, kdy nadšení nahrazovalo vědění, skončila. Nevšiml-li si toho kdo, zaspal dobu a zbytečně se probudil.

VLADIMÍR JUSTL

ZAČÁTEK NOVÉ TRADICE

Do rodiny zvláštních spojení typu Wolkrov Prostějov, Šrámkova Sobotka přibyl další: *Neumannovy Poděbrady*, celostátní přehlídka uměleckého přednesu. První vzájemné setkání profesionálních umělců a všech pracovníků z tohoto odvětví trvalo pět dní a přineslo kromě dvou volných tribun, závěrečné III. celostátní konference a tzv. Neumannových vigilií (vzpomínkového setkání poděbradských občanů, kteří znali básníka, s účastníky přehlídky a rozjímání Lumíra Čiřvého) sedm pořadů. To byla ovšem příležitost nejen pro účastníky volných tribun a konference, kteří mohli ve svých úvahách vycházet z čerstvého konkrétního materiálu, nýbrž i pro Poděbradské — účast nebyla vždy nejlepší, ale je z celé organizace přehlídky zřejmé, že z Poděbrad skutečně vyrostlo místo radostných setkání přátel poezie. Po úvodním zahajovacím koncertu poezie a prózy, v němž účinkovala řada umělců předních českých i slovenských divadel (od Otylie Beníškové po Evu Kristínovou), a tedy i škol uměleckého přednesu, vystřídal se v příjemném zámeckém divadle šest dalších skupin. Největší pozornost soustředilo na

sebe bratislavské Divadelko poezie s premiérovým pásmem *Zamyslenie* z tvorby Vojtěcha Mihálíka, který v Lembovičově scénáři a režii sám rovněž účinkoval. *Zamyslenie* byl večer naléhavých výkřiků, provokace svědomí a ukázka moderní recitační interpretace. Z ostatních pořadů (Fišarova montáž *Cesta* je volná, Friedlova *Manon Lescaut*, kabaret *Disku Karta* se obrací, odpoledne pohádek) zvlášť zaujal cirkus poezie Miloše Macourka *Člověk by nevěřil svým očím*, který připravil s brněnským Divadlem bratří Mrštíků Josef Henke.

Setkání to bylo užitečné, leccos podstatného bylo řečeno v diskusích, které netrpěly na úbytě a měly slušnou úroveň. Byl navázán těsnější kontakt a položeny základy tradice, která by mohla vyrůst v radostný plod na tomto úhuru. Nutným krokem k tomu však je, aby první Neumannovy Poděbrady v co nejširším měřítku zaktivizovaly pracovníky a příznivce této umělecké disciplíny. Předpoklady tu jsou, podnětů — a velmi konkrétních — vzešlo z Poděbrad dost a dost. Jde o jejich realizaci. Jde o budoucnost mluveného slova.

rl

Volná tribuna divadel poezie na letošním Wolkrově Prostějovu nadhodila hlavně otázku jisté krize, respektive stagnace divadel poezie: zda jest či není?

Je fakt, že na letošním Prostějovu nebylo představení vyloženě špatných, dětsky naivních, pomíneme-li výjimky. Na druhé straně je rovněž fakt, že chyběla představení úrovně bezdiskusně vynikající. V průměru tedy byl průměr. Samo o sobě nemuselo by to ještě nic znamenat, záleželo na charakteru tohoto průměru. A ten, zdá se, nebyl nikterak progresivní. Vypadá to tedy tak, že o jisté krizi se skutečně mluvit dá. Dle mého názoru spočívá ve vyčerpání principů, které do inscenací divadla poezie vneslo před lety brněnské X. Leč ukazuje se, že i tyto principy mají své meze a mohou vést k určitému druhu schematismu, zvláště jsou-li přejímány mechanicky, bez vnitřního vztahu. Zdá se však přesto, že to jsou příznaky vnějšího charakteru. Jádrem problému bude asi spočívat ve způsobu, jak je pořad sestaven. Před lety bývalo zcela běžnou praxí, že nás pásmem poezie provázal někdo, kdo vypadal jako konferenciér, a dodával tak pořadu formální rámec. Prostě bez rámce ani rámu. Dnes je běžným typem montáž spojená jednotnou myšlenkou. Je jasné, že nelze tak činit do nekonečna, aniž by došlo k opakování režijních postupů. V diskusi na to upozornila Ludmila Pelikánová, která vytyčila na dvou prostějovských vystoupeních náznaky další cesty.

Jedním z těchto vystoupení byl pořad *prostějovského Větrníku*. Režisér Lošťák ve svém třídílném pásmu, sestaveném z veršů Apollinairových, Ritsosových a Prévertových, snažil se najít rozličný způsob jevištního ztvárnění každého z těchto básníků, z nichž jeden je velmi odlišný od druhého. Byl to experiment s jedinou vadou: zvolené režijní postupy ve značné míře nebyly adekvátní básníkovi. Značnou měrou je to i zásluhou individuální recitace interpretů, expresivní, téměř křečovitě, jakož i rozpačitého, nefunkčního aranžování pohybu na scéně. Svůj podíl zde nese i poněkud násilně komponovaný spojovací komentář, rozdělený do dialogu, upovídáný a konec konců zbytečný. Ale to není podstatné. Cesta byla v samotném zámyslu naznačena dosti jasně. Zůstává otázkou, zda snaze o vystižení charakteru básníka nebude na obtíž právě způsob montáže z veršů. Lošťák sám něco takového zřejmě cítil, neboť inscenoval rozsáhlejší básnické skladby.

Jiným pokusem podobného charakteru, jako byl pokus Lošťákův, byl i experiment *Divadelka poezie pri Farmaceutickej fakulte UK v Bratislave*. Mrožkova aktovka Karel byla proložena básněmi Christiana Morgensterna. Milan Uhde, který „pásmo“ sestavil, použil stejného principu, jako kdysi při montáži z Opitzových próz a poezie světových básníků, nazvané V tornistře maršálskou hůl a inscenované divadlem X 62. Tentokrát však pokus nevyšel. Ukázalo se, že je neúnosné zastavovat v určitých momentech děj Mrožkovy hry a snažit se vysvětlit situaci, spíše myšlenkové než dějové, na základě absurdní logiky Morgensternovy poezie. Režisér Jiří Netočný neodhadl pak dobře uměleckou sílu souboru a při vši snaze vznikl polotovár tím nedokonalejší, že ani v dokonalé podobě by nevyšel. Leč i to byla snaha o vymaňování ze současných klíšů divadel poezie.

Pořadem svého druhu bylo vystoupení *chomutovského Divadelka Pod podloubím*, kterému se podařilo přes všechny nástrahy, kladené mu v cestu nejrůznějšími okresními institucemi, dorazit do Prostě-

JAK DÁL V DIVADLECH POEZIE

jova. Bylo by snad vhodné podívat se po příčinách těchto překážek, zvláště když v nedávné době byly činěny obdobné pokusy administrativního charakteru i proti Fialovu Kladivadu. — Divadelko Pod podloubím bylo spíše poetickým kabaretem než divadlem poezie. Soutěžilo v kategorii recitačních souborů. Uvádělo vlastní texty, které byly převážně dílem režiséra pořadu Ladislava Vencálka. Za svůj velký ohlas vděčí převážně vysoké úrovni textů a jejich půvabné interpretaci. Po stránce jevištního ztvárnění je zde však ještě dosti práce.

Brněnské X 64 do Prostějova bohužel nepřišlo, protože jeden z hlavních interpretů ležel v nemocnici. Byla to velká škoda, neboť Historie Velikého Okresního Kýžala od Ludvíka Kundery, uváděná tímto souborem, naznačuje druhé východisko z krize. Jde totiž o druh pásma, sepsaného autorem přímo jako útvar pro tzv. divadlo poezie, pásma jediného svého druhu v českých zemích, neboť jde o satiru psanou ve verších, dotvářenou autorem u vědomí její inscenace v Iksece. Není to divadelní hra, není to obvyklá montáž. Je to něco, co i v celkové koncepci jest tvůrčím počinem. Čili vezmeme-li to z druhé strany, i *divadla poezie budou asi potřebovat své autory*. Je podivné, že to nepřišlo dosud na mysl žádnému z českých básníků (s výše zmíněnou výjimkou). Je to prospěšné nejen pro soubor, nejen pro poezii, leč i pro básníka.

Určité novum bylo lze spatřit ve vystoupení *Vysokoškolského uměleckého kolektivu ČSM na universitě Palackého v Olomouci — Zápalka kabaret*. Tento kolektiv uváděl pořad Čistý oheň, pásmo z veršů Vozněsenského a Jevtušenka. (Pozn. red. — srovnej dvě kritiky tohoto pořadu v Ochotn. div. č. 7.) Novem byla zde recitace veršů s džezem (celý pořad byl proložen výbornou džezovou hudbou AB dixielandu): vkusná, velmi účinná, rytmizovaná recitace, shodující se s jedním ze způsobů interpretace amerických beatníků. V představení byla řada drobných, stylizovaných špiček, pečlivě namyšlených, místy i velmi efektních. Leč v mnoha případech vycházely z vnější stránky básně, méně z jejího obsahu. Je pravda, že zde byly básně perfektně udělané, stejně jako je pravda, že nebylo možno odlišit verše Vozněsenského od Jevtušenkových (ke škodě Vozněsenského); snad v zájmu stylové jednoty představení.

Loňský vítěz Wolkrova Prostějova, *soubor Směr ze Psár*, uvedl pořad ze současné české poezie, nazvaný Lidé. Toto představení bylo velmi typické pro současný stav amatérských divadel poezie: i zde se totiž přešlapuje na místě. Základní režijní princip letošního pásma, kdy na scéně jeden z interpretů rozebírá klobouky, z nichž za každým je jeden lidský osud, je v zásadě totožný s principem pásma loňského „A proto jsme přišli na svět“, i když opačný — z krychlí a kvádrů byla postavena stavba. Přitom mám dojem, že loňský princip byl funkčn, nespomáhal režisérovi. Přesto i letos šlo o představení stylové, pracující střídáními, jednoduchými prostředky, o před-

stavení nepředstírající. Režisérem tohoto pořadu byl opět Petr Železný.

Závěrem shrnujeme, dvojtečka, uvozovky: Nic nového pod sluncem, ale přece jen snad blýsknutí na časy, i když zatím spíše tušené.

U příležitosti Wolkrova Prostějova byla pak provedena i *renesance melodramu*.

Údajně se tak stalo vystoupením *Divadelka ÚKDDS Praha* za spoluúčinkování členů Českého koncertina. Na programu byla Seifertova Píseň o Viktorce, zpracovaná Z. Zahradníkem, autorem hudby.

Dílo jako takové, to jest jak je sepsáno, má své nesporné kvality, i když je otázkou názoru, zda vůbec jde o melodram. Podle mého názoru melodram byl, je a bude útvarem, ve kterém jde hudba zároveň s textem. Text je pak stylizován intonací závislou právě na hudbě. Z tohoto pohledu je Píseň o Viktorce spíše koncertním číslem, ve kterém je recitace doplňována samostatnými čísly hudebními, inspirovanými Seifertovými verši. Totéž platí o dvou koncertních číslech pěveckých, uplatňujících se v této skladbě. Těchto pokusů jest u nás ostatně již několik (namátkou jmenuji Halasovu Naši paní Boženu Němcovou s hudbou Pavla Blatného), aniž by si kladly za cíl býti melodramem. Zůstává faktem, že jde o skladbu podnětnou, jejíž forma je dosti neobvyklá.

Má-li toto dílo příchut experimentu (pro skladaatele samotného byla jistě velmi vzrušujícím faktem specifická zpěvnost Seifertovy poezie), pak tato příchut byla velmi zředitelná samotným provedením. Došlo zde k paradoxní situaci, neboť pomíneme-li interpretaci hudební, která byla dobrá, v interpretaci veršů šlo o konvenci non plus ultra. Recitátoři používali zastaralých klíšů, hodících se k recitaci Vrchlického v době před léty dvaceti pěti. Opomenuli povšimnout si charakteru Seifertovy poezie, která je moderní, opomenuli povšimnout si zpěvnosti jeho veršů, a v neposlední řadě opomenuli povšimnout si i té maličkosti, za jistě jen zdánlivé, že totiž Píseň o Viktorce je oslavou lásky a života, nikoliv pak sentimentálním příběhem o tom, „jak on ji nechal“. Zde pak vážně poškodili nejen skladbu samotnou, ale i básníka. Ruku v ruce s tím nekonvenčnějším přednesem, plným falešného sentimentu, šla i velmi komická mimika, vševědoucí a nabádající. Není pak divu, že mladé obecenstvo se při této renesanci melodramu velmi bavilo, což interprety mátló, neboť to starší obecenstvo spíše plakalo dojetím. Členové Českého koncertina, jak již bylo řečeno, hráli hezky, neboť jsou to profesionálové, a připočteme-li k tomu i nějakou recitátorskou přehrávku, jest otázkou, byl-li už jednou tento soubor z jakéhokoliv důvodu vybrán soutěžní komisí na Wolkrově Prostějovu, proč nebyl prezentován jako host a proč byl oceněn; nehledě k tomu, že jako host by mohl spíše působit — měrou pro recitátory užitečnější — kvalitní profesionální soubor s představením poezie, například Divadlo Na zábradlí s Vyšínutou hrdílkou. Bylo by to sice bez renesance melodramu, ale zato líp. JAN HLOUŠEK

CESTA ÚSTÍ



PAF — Estrádní soubor ČSM ROH Železničář z Ústí n. Labem uvedl na přehlídce kabaret Pozor, padá omítka

Takhle nějak by se dala vyjádřit perspektiva, kterou v uplynulé sezóně měly amatérské soubory kabaretní, estrádní, agitáční, anebo, jak se jim jinak říká, smíšené umělecké skupiny, krátce a prostě — i když ne právě nejpřesněji — soubory malých jevištních forem. I v tomto oboru sice byla STM organizována tak, že soutěžení skončilo krajským kolem, ale zároveň to byl (na rozdíl třeba od divadelní části STM) jeden z těch oborů, jejichž definitivním završením se stala *ústřední přehlídka*. Jejím cílem bylo soustředit zajímavé ukázky autorské i inscenační práce v nejrůznějších žánrech malých forem, na semináři pak pohovořit o některých problémech, které se v práci souborů nejčastěji vyskytují, zhodnotit situaci a dosažené výsledky a zprostředkovat výměnu názorů a zkušeností.

A tak se ve dnech 20.—23. června sjelo do Ústí n. L. patnáct souborů z osmi krajů; byly zde tři soubory z Bratislavy, dva z Brna, po jednom z Brandýsa n. L., Kadaně, Kladna, Mariánských Lázní, Ostravy, Piešťan, Prahy, Rokycan, Vysokého Mýta a jeden soubor domácí. Spolu s nimi — v počtu na půl druhé stovky — přijeli i vedoucí a členové souborů, metodikové osvětových domů a další kulturní pracovníci, aby sledovali celý průběh přehlídky a zúčastnili se semináře.

Oproti loňské plzeňské měla letošní ústecká přehlídka plus v tom, že počet zúčastněných souborů byl podstatně redukován (i když 15 vystoupení ve třech dnech je stále ještě dost),

a především pak v tom, že program umožňoval každému účastníkovi zhlédnout všechna představení — v Divadle Zdeňka Nejedlého i v Divadle hudby. Co se však dosud nepodařilo vyřešit zcela uspokojivě, to byla právě náplň semináře: ukázalo se, že není dobře možné kombinovat rozbor představení se všeobecnými referáty a že je potřeba rozhodnout se buď pro jedno, nebo pro druhé; přimlouval bych se za to prvé.

SDĚLNOST, SROZUMITELNOST, ZAŠIFROVANOST

To jsou termíny, které v ústeckých diskusích padaly velmi často, nejčastěji ve spojitosti s *poetickým kabaretem Hudryjáda a Skorokodýl kadaňského Kladivadla*. Co se týče té srozumitelnosti a hlavně pak zašifrovanosti, zdá se mi, že padaly až příliš často nezdůvodněně a velmi často zbytečně. Pavlu Fialovi a Bohumíru Vaňousevi, autorům kabaretu, zcela jistě nešlo o to, aby skládali rebusy a šarády nebo aby v póze moudrého pana profesora podrobovali inteligenční kvocient diváků složitému testu. Fiala s Vaňousem chtěli v Hudryjádě a Skorokodýlovi vykreslit obraz současného měšťáka se všemi jeho nectnostmi, s pokrytectvím, ramenářstvím, patolízalstvím atd. — a s hloupostí; obraz živočicha, mlaskajícího a slintajícího za tónů Smetanovy Vltavy; obraz potměšilce, hlasem přidušeným



Divadélko Úsměv Bratislava nastudovalo pásmo I. Vyskočila O rodný raně



Na snímku H. Herdy je členka divadélka Úsměv z Bratislavy H. Daubnerová



Sólistka souboru SATURN z Brandýsa n. Labem v hudebním kabaretu Že se nestydíte...!

DO ÚSTÍ...



Pražákův snímek zachycuje zpěvačku z bratislavské Dimitrovky

DIVADLO VERZUS LITERATURA

Stejné termíny jako v debatách o Kladivadle se vyskytly i v diskusích kolem *bratislavského Amforu*, který uvedl „pásmo ve stylu science fiction“ *Nech sa páči liter vzduchu*. Spíše než o malé míře sdělnosti bych tu však mluvil o nedostatku divadelnosti. Bratislavští sice neříkají „A teď přijde divadlo...!“ jako Fiala, ale potíž je v tom, že i kdyby to nakrásně řekli, že u nich divadlo prostě nepříjde. Jejich dialogům nelze upřít, že jsou filosofické, namnoze chytré a tu a tam vtipné — jenže co je to platno, když tohle všechno se ztratí v bezvýrazné šedi a rozplyne v nevzrušivé jednotvárnosti, s jakou se celý pořad prezentuje. Buď by texty Amforu potřebovaly přemýšlivou režii a jevištní dotvoření — anebo by bylo lépe si je přečíst.

Podobnou nesnáz si připravil další *bratislavský soubor* — *Úsmev*, když se pokusil inscenovat text Ivana Vyskočila *O rod-ný ranč čili Padni, padouchu!* Představení to sice bylo divadelnější než v případě Amforu, nicméně nedokázalo — a ani asi nemohlo dokázat — překlenout se přes fakt, že Vyskočilův text je záležitostí povýtce literární, třebaže nese podtitul *Naučné jevištní zpracování sto dvaceti sešitů brakové literatury...* Je to výtečný pamflet na morzakor a současně výborná parodie školských rozborů s ukázkami — jenomže v tom je právě kámen úrazu, že podstatné pasáže jsou vloženy do úst Vypra-

do šepotu rozšiřujícího překroucené klepy o svých bližních; obraz snoba, zálibně potleskávajícího i nad sebevětší pitomostí; obraz pána, s chlípnou tváří se sápajícího po dívčím těle; — a chtěli toho ještě mnohem víc, co se nedá tak snadno opsat suchou literou na papíře, ale co se právě dalo vyjádřit slovem, hudbou a pohybem na jevišti. Své myšlenky a nápady určitě nemínili Fiala a Vaňous nějak umně zašifrovat, naopak oni — a s nimi celý soubor — chtějí svým kabaretem, svým *poetickým* kabaretem, co nejvíc na diváka působit. Působit na diváka je ovšem možné jen do té míry, do jaké je divák svolný od začátku přistoupit na určitá pravidla hry. A ta se tu často liší od pravidel, na jaká je zvyklý, a vyžadují od něho například ochotu sžít se s metodou často téměř okamžitého přechodu od reality k absurditě, nebo naproti tomu rychlého střihu z groteskní nadsázky do vyjádření až naturalistického. Někde se to daří více, někde méně; nemůže však být pochyb o tom, že *jako celek* je kabaret naprosto srozumitelný, i když je možné, že leckterý obraz zanechá toho nebo onoho diváka trochu na rozpacích. Ale nejde snad o to rozpitvát každou větu, každý hudební motiv a každé gesto na atomy, stejně jako nejde o ta „podivná slova“ — vycházející z fantazie zcela vlastní dětem — ale spíš o to, co si představíme za nimi.

Dalo by se dále hovořit o tom, jak se Fiala-režisér vyrovnal s úkoly, které na něho naložil Fiala-autor, avšak k tomu ještě bude příležitost při recenzování hronovských představení.



Soubor AMFOR z Bratislavy připravil literární kabaret *Nech sa páči liter vzduchu*



Jana Adamcová z divadla MONOKL — Brno. Snímek O. Pernica



Soubor učňovského střediska Inklemo z Prahy předvedl kabaret *Falešný kytky*



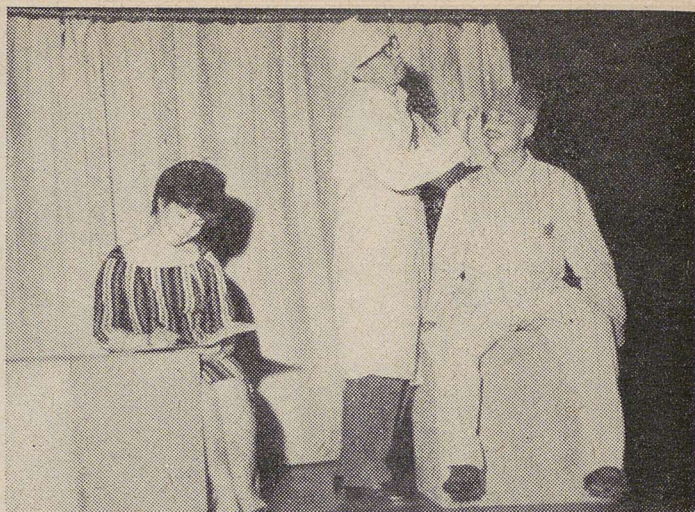
Pražákův snímek z vystoupení Lidi kolem Davida Divadla pantomim z Brna

věče a Demonstrátora, což se sice báječně čte, ale daleko ne snadněji poslouchá, zvláště není-li interpretace na náležitě výši. Když jsem Rodný ranč četl v 5. č. loňského ročníku Divadla, byl jsem nadšen, když jsem slyšel jeho rozhlasové provedení, byl jsem zklamán — a když jsem jej sledoval na ústeckém jevišti, byl jsem znuděn. (Po návratu domů jsem si Vyskočilův text znovu přečetl — a znovu jsem byl nadšen...)

AGITKA, NEBO ESTRÁDA?

Mnoho podnětů k debatám přinesla v Ústí vystoupení souboru Závodů J. Dimitrova z Bratislavy a místního Pafu, tváříci se jako programy agitačního charakteru, ale v podstatě jednoduché revuálně estrádní skládky bez hlubšího dosahu. Totiž aby bylo jasno: nechci tvrdit, že estráda nemůže být pořadem agitačním (to by ostatně měl být v jistém smyslu každý pořad), ani nechci hlásat, že agitace a např. baletní vložky hezkých dívek se navzájem vylučují. Jde pouze o proporce, o vzájemný poměr, a pak už jen o to, že těžko lze opravdu účinně agitovat čím jiným než společensky závažnou a uměleckými prostředky sdílenou myšlenkou. A tu jsme v pásmu *bratislavské Estrádní-satirické skupiny ZK Chem. záv. J. Dimitrova Nevídané — neslýchané* často postrádali, právě tak jako vlastní opravdu tvořivý přístup, který byl nahrazován konvenčními postupy, sledujícími jedině účel dosáhnout velké podívané s náležitými efekty.

U bratislavské skupiny je možno mluvit alespoň o určité rutinovanosti, zato však *ústecký soubor Paf* ve svém pásmu



Vojenský soubor Satirka nastudoval kabaret Kdo to má za pár. — Foto Pražák

Pozor, padá omítka! zůstal dlužen snad vše kromě poctivého úmyslu, který ovšem sám o sobě nestačí. Realizace nejenže se nekryla se záměrem (tak jako tak povrchním a nedůsledným už v samotném textu), ale dokonce zabředávala do velmi laciné komiky a do nevkusnosti. Pět agitačních forem zůstalo skryto ve zkratce souborového názvu, divák odcházel nevzrušen a s dojmy buď značně smíšenými, anebo spíše žádnými.

BEZPROSTŘEDNOST A PROSTOTA

A přece se ukázalo, že se dá na diváka zapůsobit i s minimem zkušenosti a bez nákladné okázalosti kostýmů, rekvizit a všeho ostatního. Dokázalo to hned v zahajovacím vystoupení přehlídky pár chlapců a dvě děvčata ze Žižkova — instalatérští a klempířští učňové souboru *Inklemo* s nějakou tou kytarou (do které, jak se přiznali v závěrečné písničce, jsou blázní a jiní nebudou) a především s upřímností a nefalšovaným temperamentem, s milou prostotou a sympatickou bezprostředností. Tihle chlapci a děvčata chodí po jevišti (někdy neobratně), mluví a zpívají (často ně právě zřetelně) texty a písničky svého vedoucího a vychovatele (ne vždy zcela dokonalé), ale dokáží tě zaujmout, protože na první pohled vidíš, že to vše je velmi opravdové, že se tu nic nepředstírá — a hlavně že tu o něco jde. Že tu jde o zdravý pohled na svět a na život, že tu jde o vážné názory na problémy pracovní i problémy vztahů mezi lidmi. A proto se směješ vtipným blekautům, proto tleskáš zdařile napsaným i předneseným monologům — a proto těm mladým v jejich pásmu *Falešný kytky* věříš.



Ústřední přehlídky se zúčastnila Mladá scéna z Vysokého Mýta s pásmem *Jú, to se řekne!*



Vojenský soubor Potkani hraje a zpívá v kabaretu *Kliky-hák*. — Foto J. Pražák

LIDI KOLEM PANTOMIMY

Postavení brněnského Divadla pantomim bylo na ústecké přehlídce poněkud výjimečné; mezi estrádními a kabaretními soubory to byl jediný, který předvedl pořad pantomimický. A výjimečné postavení si zachoval i co do úrovně, když se svým představením zařadil mezi nejúspěšnější soubory přehlídky. Pásmo *Lidi kolem Davida* je sice ve svém celku poněkud nevyrovnané, ale obsahuje řadu vtipných čísel, dokonalých myšlenkově i po stránce technické; Brněňští jím dokázali, že při systematické a důsledné práci lze i v amatérské pantomimě dosáhnout výsledků, jež snesou srovnání s výkony profesionálními. Také k jejich pořadu se znovu vrátíme po Hronovu.

JAROSLAV VEDRAL

* * *

VOJENSKÉ SOUBORY

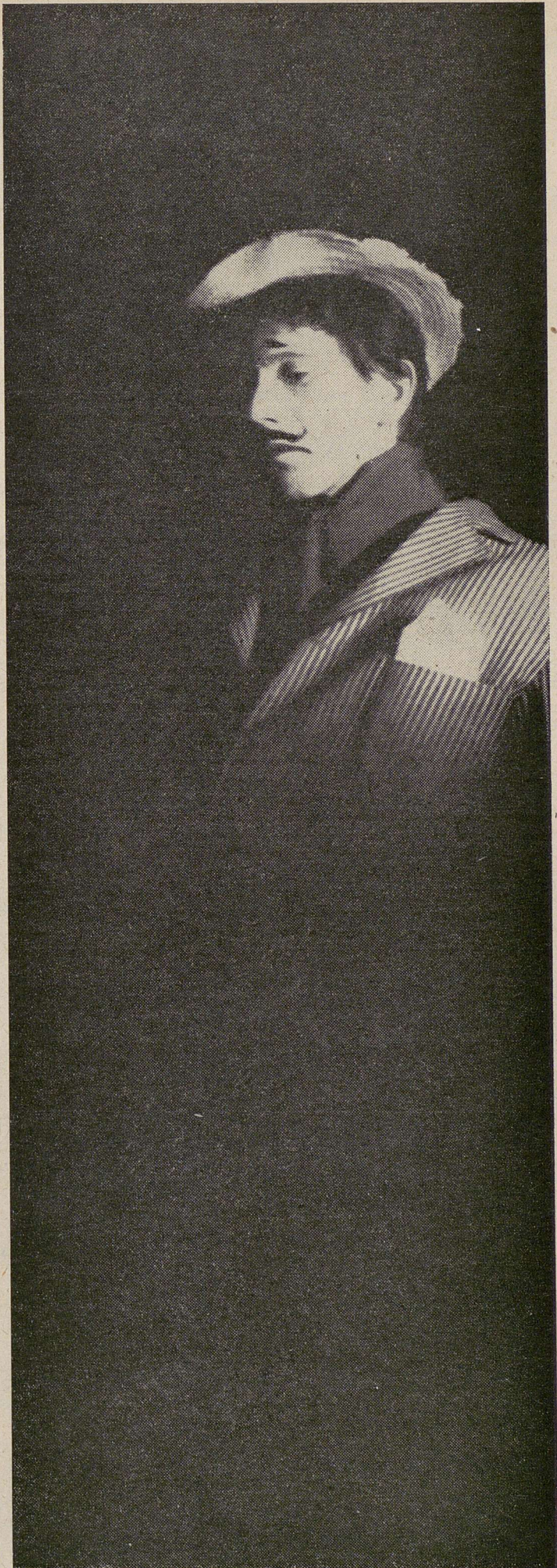
Letecký soubor SATIRKA není na ústředním kole STM nováčkem. — Skupina zpívajících důstojníků (kteří tvoří jádro souboru) má svoji tradici a dobré jméno. Zatímco si většina vojenských souborů stěžuje na nepochopení ze strany důstojníků, SATIRKA je důkazem opaku. Praktickou kulturní činnost lze i v armádě aktivně provozovat bez rozdílu hodností a funkcí. Nesmí ovšem chybět smysl pro humor, zbavený ješitnosti a nedotknutelnosti. Soubor pracuje převážně s převzatými texty, k jejichž nastudování přistupuje citlivě a tvořivě. Zatímco zahraničně politický blok působil na některých místech schematicky a neplnokrevně (což je starou nemocí souborů), vojenský blok byl vtipný a satirickými šlehy dobře střlel do terčů. Znalost prostředí a problémů dala režisérovi M. Hruškovi možnost uplatnit řadu sice jednoduchých, ale nápaditých inscenačních postupů na vkusné scéně. Dobrým pomocníkem mu byly i svěží písničky a dobrý výkon instrumentální skupiny. Absolvent AMU Mrkvička (který dokončuje voj. základní službu) dovedl spolu s režisérem strhnout i ostatní k bezprostřednímu a nic nepředstírajícímu výkonu. Souboru se podařilo vytvořit mladou, zdravou atmosféru v hledišti i na jevišti.

Škoda, že nelze stejně hovořit i o druhém reprezentantu armády, souboru *POTKANI*. Běžný rotní soubor přijel s estrádou, složenou převážně z dostupných repertoárových materiálů. Po prudkém rozběhu se hladina poutavosti začala rychle uklidňovat a přecházela k nudě. Špatná interpretace Suchého písniček, Švandrlíkových textů a „vlastní úprava s vylepšením“ parodického textu Kinclova — to byl výsledek špatné dramaturgie, žádného režie a hlavně opominuté metodické pomoci, na kterou se zejména v případě reprezentanta na ústřední přehlídce nemělo zapomenout; existuje přece řada metodiků pro LUT v armádě. A tak nemohla chuť a zápal vojáků zdolat ani ty nejzákladnější požadavky jevištní řeči, pohybu a herecké kázně. Nejméně potěšitelné bylo, že *POTKANI* jakoby vkus ze svého jeviště vytlačili. Domnívám se, že začínajícím souborům tohoto typu by pomohl především jednodušší dramaturgický výběr především s tematikou interpretům nejbližší. Kdyby tato přehlídka měla sloužit pouze studijním účelům, pak by srovnání těchto dvou vojenských souborů mohlo sloužit jako názorná pomůcka. I tak budou mít zejména armádní metodici LUT, kteří se přehlídky zúčastnili, řadu námětů k přemýšlení.

PEDAGOGOVÉ NYNĚJŠÍ I BUDOUCÍ

Zvláštní kategorii souborů vytvořili posluchači pedagogických institutů z Ostravy a Brandýsa n. Lab., učitelé z Vysokého Mýta a členové KRUHU z Mariánských lázní. Hlavním tématem těchto souborů byl mladý člověk, jeho výchova, volný čas, způsob myšlení, stanovisko k životu apod. Sympaticky a chytře se podařilo mladým z *mariánskolázeňského souboru KRUH* v pořadu *A přece se točí* promluvit ke svým problémům ze svých stanovisek. Talentovaná vlastní tvorba, doplněná satirickými postřehy J. R. Picka, M. Růžičky a dalších, se sama nabízela k nekonvenčnímu jevištnímu ztvárnění. Stalo se. Pořad měl spád, dobré písničky, poutavé aranžmá a prostě, leč kultivované herecké i pěvecké výkony. V tomto případě vkus na jevišti vítězil.

Rodiče, učitelé a děti byli hlavními hrdiny kabaretu *Já, to se řekne!* v nastudování *Mladé scény z Vysokého Mýta*. Řada satirických šlehů do vlastních řad zněla z úst herců — mimo jeviště pedagogů — přesvědčivě. V poutavém sledu scének a písniček předvedl soubor učitelů zajímavý satirický pořad, z kterého byla cítit důkladná znalost výchovné tematiky. Bez mentorování. Už samotný fakt, že naši učitelé nejen učí, je příjemným zjištěním.



Jediným hercem a zpěvákem v pořadu Souboru zdravotnické osvěty z Kladna Tumáš, Františku! byl jeho autor E. Pergner



Poetický kabaret byl na přehlídce zastoupen kadaňským souborem Kladivadlo, který uvedl pořad P. Fialy Hudryjáda a Skorokodýl



Ostravské Divadélko Pod okapem nastudovalo kabaret vlastní tvorby Slápoty a patřilo k nejlepšímu, co ústecká přehlídka přinesla

Tuto „pedagogickovychovnou“ kategorii uzavírají soubory SATURN z Brandysa a ostravské Divadélko Pod okapem. Oba již na ústředních kolech STM zvítězily. Už proto je třeba přísnějšího posuzování. *Brandýský SATURN* uvedl pásmo J. Brabce *Že se nestydíte...*! Jestliže autor dostal absolutorium jako skladatel, rozhodně zcela neobstál jako literát. Nevýváženost mezi hudební a literární složkou (z autorského hlediska) byla zarážející. I tak členové početné silného souboru, přes své nepříliš vkusné jednotné oblečení, působili sympaticky. Škoda, že režie (dá-li se tak nazvat jednoduché aranžmá) pracovala prostředky z dávných dob svazáckého souborování a neposkytla možnost touze po přirozeném a moderním pohybu mladých interpretů. A tak výsledným dojmem byla jakási školní akademie, na které sice zazní moderní rytmus, ale vzápětí je udolán vytvářením „způsobných“ a „malebných“ skupinek, směřujících proti přirozenému rytmu mladých zpěváků a herců. Pro SATURN musí být ústecká přehlídka pobídkou k zamyšlení nad další cestou, za hledáním vlastního profilu a stylu. Zatím soubor přešlapuje na místě, ze kterého mu nejméně pomůže časté vystupování v televizi. Tady je potřebný důkladný dramaturgický a režijní rozbor dosavadní činnosti. Tak velký počet nadšených a obětavých členů souboru, soustředěných kolem talentovaného skladatele Jindřicha Brabce, si to zaslouží.

K nejlepšímu, co jsme na přehlídce viděli, patřilo bezpochyby vystoupení *Divadélka Pod okapem z Ostravy*. Kabaret *Slápoty* je vlastní autorskou tvorbou, dobře napsanou satirou. Rytmus písniček jako by se přenesl do celého představení. Poznámka jsem si v divadle — představení v twistovém rytmu. V tomto případě to znamená vyjádření pocitu uspokojení. Ke slovu se dostalo skutečné kabaretérství s řadou znamenitých scénických nápadů a gagů, které nepřipustily do divákovy

osobnosti ani kousek nudy. Soubor vytvořil atmosféru, kde musí bavit se divák nad textem přemýšlet. To není obvyklé, známe pořady i profesionálních souborů, kde se divák buď baví, nebo zase jenom přemýšlí. Aktuální otázky, konfrontované s vlastním, upřímným, nikde nevyčteným stanoviskem, bez frází a falešné opatrnosti se řítily na diváka, s vkusem a patřičnou úderností. Jevištní řeč a pohyb Ostravští nepodceňují a pokroky od loňska jsou víc než patrné. Byl to kabaret, který se blíží k profesionálním výsledkům tohoto žánru (mám na mysli ty dobré). Laťku nároků vyzdvihl vysoko i pro ostatní soubory. Ovšem také pro sebe a podlézt nelze!

PARODIE A AUTORSKÝ KABARET

Brněnské divadlo MONOKL předvedlo parodickou hru *Jedem, děkou, pistolí*. Parodie vlastní tvorby na staré a naivní detektivky posloužila jako fabule k satirickému napadání současných nedostatků. Z tohoto pokusu o ucelenou kabaretní hru by se dalo jistě vytěžit autorsky i režijně ještě více. Satira servírovaná v komických výstupech byla spíš „populární“ než ostrá. Těžko určit, zda MONOKL předvádí kabaret, nebo revui. Snad by méně show a více nápadů u tak talentovaného kolektivu bylo na prospěch věci. Revuálnost sama většinou tlačí interprety za hranici vkusu, který byl v pořadu mnohokrát až bezohledně opomenut. Přesto patří MONOKL k talentovaným souborům a měl by se víc učit u skutečného mistra satirického divadla, jakým je Večerní Brno. Má k němu několik tramvajových stanic.

Soubor zdravotnické osvěty z Kladna, to je vlastně Eduard Pergner (autor, výtvarník, režisér a jediný herec—zpěvák) spolu s Vitem Fialou (klavíristou a skladatelem) a jedním jevištním technikem (osvětlovačem, zvukařem a promítačem). Pásmo *Tumáš, Františku!* je zajímavé především pestrostí výrazových prostředků, se kterými Pergner jako talentovaný satirik pracuje. Řada výtvarných nápadů, kreslení postav z povídky, rozhovory s magnetofonem a galerií poetických fotografií ukázaly na velké možnosti malých souborů. Škoda, že Pergner jako interpret svých textů je pod jejich úrovní. Zatím lze hovořit o dobrém jádru budoucího souboru, v jehož čele bude stát talentovaný autor a výtvarník. Pergnerův talent a píle jsou předpokladem pro tuto realizaci.

TEČKA, NEBO SPIŠE DVOJTEČKA

Těchto několik zamyšlení nad soubory ústecké přehlídky je právě tak málo vyčerpávajících, jako byly i každodenní semináře k práci těchto souborů. Jejich velký počet a málo času nedávaly pracovnímu předsednictvu přehlídky možnost k důkladnému hodnocení a zevšeobecňování základních problémů souborů malých jevištních forem. Nebylo možné seriálně a důkladně rozebrat otázky dostávající se do popředí, ať již šlo o problém pravdy v satirě nebo rozvíjení vkusu apod.

I tak ústecká přehlídka dala souhrnný přehled o úrovni souborů, o myšlenkových oblastech, tvořících základ obsahu pořadů, ale i o uměleckých možnostech estrádních a kabaretních skupin. A propříště? Více času pro rozbor jednotlivých programů a vybírat buď nejlepší nebo nejtypičtější. Stojí to za to už třeba jen proto, že tyto soubory promlouvají k závažným otázkám našeho současného života a chtějí být vyslyšeny.

PAVEL BOŠEK



Kladenský Eduard Pergner se ve svém pořadu uplatnil i jako talentovaný malíř

Jistě by se dalo napsat i z druhé nebo třetí strany. Mně jde především o hudební složku přehlídkových (ale i jiných) představení, její použití a využití.

Především bychom si měli uvědomit, že hudba (a vůbec celá zvuková část), která na přehlídce zazněla, ovlivňovala ve většině případů značným procentem konečné vyznění představení. Umocňovala nebo snižovala jeho celkový účín a dopad na obecenstvo. Je to dáno tím — ať chceme nebo nechceme — že hudba je naprosto rovnocennou a nedílnou složkou představení tzv. malých forem, právě tak jako složka výtvarná, literární, pohybově taneční nebo dramatická. (Více o tom viz například v článku Josefa Šrámka Zpěv na jevišti a pódiiu v 2. čísle tohoto ročníku časopisu — pozn. red.) Nemůžeme tedy její funkci snižovat na jakousi složku podpůrnou, berličku, která má pomoci na nohy dílu literárnímu! O sile stavebnosti hudební složky jsme se mohli v kladném smyslu přesvědčit například u Inklema, pantomimy z Brna, kladenského programu Tumáš, Františku, nejvýrazněji v představení Kladivadla a Divadélka Pod okapem (i když u každého jinak). Jistě je, že Ostravští by nemohli bez hudby a písniček své představení uskutečnit a dovolují si tvrdit, že Fiala by bez Vaňouse nikdy nevytvořil dnešní kladivádlovské inscenace. V ostatních představeních bylo také použito hudební složky, ale divákům se nejevila tak výrazně. Proč tomu tak bylo? Chceme-li přijít věci na kloub, snad nám k tomu pomůže několik otázek, na které si každý čtenář musí odpovídat sám. A nejenom čtenář. Je dobře si je položit, když sestavujeme vlastní program a nejsme si jisti, zda správně hudby používáme. Uvádím pouze podněty k zamyšlení a soubory v pořadí, ve kterém vystupovaly.

Otázka: Proč tam hudba jako složka představení vůbec je? — To napadlo celou řadu diváků, například při představení souboru Amfor z Bratislavy nebo Potkanů. Dále: Jaká ta hudba vlastně je a jak je dlouhá? — Saturn, Amfor, PAF Ústí nad Labem a také některé mezihry Inklema. — Dále: Zda je hudba na správném místě, zda je právě zde nutná. — PAF Ústí nad Labem, Dimitrovka Bratislava, Kruh Mariánské Lázně.

Ptáme se tedy zásadně vždy po smyslu použití hudební (ale i kterékoliv jiné) složky v představení. Správné je použití takové složky a takových prostředků, které slouží ke sdělení ideově významné myšlenky divákovi. Ve jménu srozumitelného sdělení, předání myšlenky je možno použít jakékoliv hudby, jakéhokoliv zvuku, efektu, konkrétní hudby, elektronické atp. Omezení neexistuje, je-li použitý prostředek interpretován uměleckou formou!

Samozřejmě záleží také na tom, v jaké rovině je představení v principu připraveno

O HUDBĚ NA ÚSTECKÉ PŘEHLÍDCE Z JEDNÉ STRANY

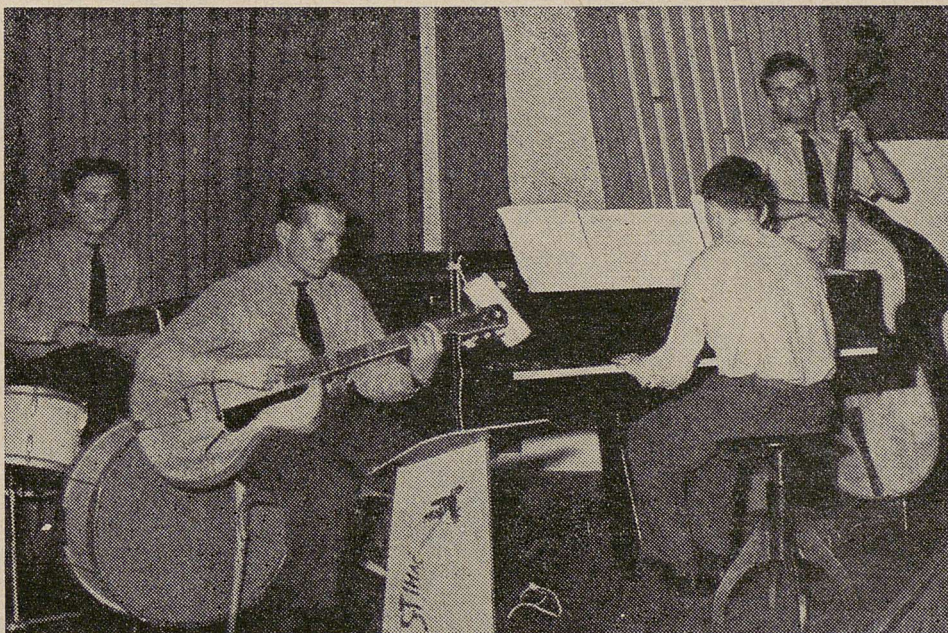
a inscenováno. Zda jde o pouhé seřazení výstupů, písní, konferenčních textů a hudebních mezihry (jak jsme to viděli u Dimitrovky, vojáků ze Satírky a Potkanů), nebo o skládáčku (PAF Ústí nad Labem, Kruh Mariánské Lázně, Karosa . . .), nebo o montáž — ať už z vlastních, či hotových přejatých nebo upravených výstupů textových, hudebních nebo výtvarných (Inklema, Pantomima, Kladivadlo, Pergner z Kladna, Saturn, Pod okapem). Vědomě zde pomímám inscenace dramatických celovečerních textů.

Domnívám se, že pro práci souborů, které interpretují malé formy, je **nejvlastnější a nejvýhodnější princip montáže**. Ovšem pracovat montážním způsobem s autorskou představou všech výrazových složek (podstatu tvorby dvojice Fiala—Vaňous) vyža-

spolupráci poradce, spolupracovníka, spoluautora. Nesnažme se o všem rozhodovat sami. Syntetických osobností, jako byl například E. F. Burian, známe v historii umění velmi málo!

Domnívám se (po prvním poslechu), že se na přehlídce objevila celá řada písniček, které si pro svou kvalitu zaslouží pozornost a při nejmenším otištění. Svou kvalitou i v kvantitativním poměru vzhledem ke kvalitě původních jevištních textů si nikterak nezadají. A kdybychom mohli vážně srovnávat kvalitativně, například úroveň herecké tvorby s hudební interpretací, myslím, že by hudební složka obstála velmi čestně.

To neznámá, že bylo vše v pořádku. Slyšeli a viděli jsme na mnoha místech řadu nedobrych výkonů. Snad se mnozí před přehlíd-



Na Pražákově snímku je instrumentální skupina vojenského souboru Satírka

duje určitou zkušenost a znalost montážních postupů, cit pro míru, proporce a zdravou političnost v přístupu k řešení a v řazení jednotlivých problémů a myšlenek.

Nemáme bohužel zpracovanou teorii montáže. Je to nedostatek naší teoretické výroby, ale zase to není taková záhada, protože podle napsaného receptu stejně nelze uskutečnit umělecké dílo. Je však možno se poučit. Především u S. M. Ejzenštejna (Kamerou, tužkou i perem, Orbis 1959, O stavbě uměleckého díla, Čs. spisovatel 1963).

Za druhé mi jde o to, **jaká byla hudební složka přehlídky co do kvality**, a to nejen autorsky, ale i interpretačně.

Musím přitom vycházet z toho, že hudebníci jsou na tom ve srovnání s herci nebo tanečníky nepoměrně hůře. Nebo lépe. Jak se to vezme. Především musí hudebníci proti ostatním, kteří se podílejí na představení, mnohem více umět. Leckdo si troufne (a to beze studu) vystoupit na jevišti a „sehrát výstup“. Ne každý může sednout mezi členy doprovodné skupiny a zahrát na některý nástroj. Od dovedností je zde zcela odvislý výsledek. Dovednost a poučenost také zřejmě rozhodovala o zařazení a využití hudby vůbec. Problém je v tom, že gramotnost je u nás v Československu na takovém stupni, že každý umí poměrně slušně číst a psát — rozumět písmenu. Ne tak je tomu s hudebním písmem a jeho čtením. To ovšem neznámá, že se na to můžeme při nebo po inscenaci vymlouvat. Je to totiž v národě muzikantů zvykem. Jsme-li hudebně (právě tak pohybově nebo výtvarně) nevzděláni, snažme se to jednak napravit, jednak přivolejme ke

kovým obecnem necítili normálně. Ovšem to, aby klarinetista hrál celé vystoupení nízko, si nemůže přece dovolit žádný soubor, vystupující před obecnem!

Nedostatky nejsou snad způsobeny jenom neuměním. Domnívám se, že vinu nese i nedostatek kritiky souboru v místě, kde působí, a dále přistupuje nedostatečná náročnost měřítek na vlastní práci. Vedení souborů se patrně příliš dávájí ukoľebat v náročnosti k sobě samým kladným ohlasem u publika. Proto několikrát v diskusi proskočila na obranu proti upozorněním pracovního předsednictva argumentace: „Děláme program pro určité obecnstvo a tomu se to líbí!“ Je to tvrzení velmi problematické. To, co se obecnstvu okamžitě líbí, nemusí ještě být dobré, politicky správné a prospěšné. V praxi umělecké tvorby platí zákon, že soubor musí být dál, než jen tam, co se jeho obecnstvu líbí. Snaha po líbivosti vede k ustrnutí, zpoždění myšlenkové a bojovné potence souboru a dále zákonitě k momentu, kdy se jeho program vůbec nelíbí a soubor ztrácí právo na jakoukoli existenci.

Na závěr bych chtěl dodat, co se mi na přehlídce líbilo: Odvaha a snaha řešit hudební složku představení po svém k podpoření hlavních myšlenek představení. Proto se právem tleskalo Kladivadlu a Divadélku Pod okapem — těm navíc za všestrannost jeho členů!

Co se mi nelíbilo: Špatná čeština, která zněla z jevišt (a bohužel i — z řeckého místa pracovního předsednictva).

JOSEF ŠRÁMEK



Doprovodná skupina souboru Inklema z Prahy

A JEŠTĚ K HUDBĚ NA ÚSTECKÉ PŘEHLÍDCE

Hudba zněla při všech představeních ústecké přehlídky agitačních a estrádních skupin. Někdy zněla funkčně, někdy nefunkčně, někdy to byla dobrá hudba, někdy méně dobrá. U většiny souborů se objevila v hudbě i vlastní autorská tvorba. Za největší přínos v tomto směru pokládám Vaňousovu hudbu k vystoupení Kladivadla a písňovou tvorbu ostravského Divadélka Pod okapem.

V poetickém kabaretu „Hudryjáda a Skorkodýl“ kadaňského Kladivadla je využití výrazových možností hudebních prostředků v mnoha směrech příkladné. Hudba tu má zásadní funkci stavební a charakterotvornou v souvislosti s celkovou režijní a inscenační koncepcí představení. Zní v předělech mezi jednotlivými scénami, doprovází pohyb, zní pod hraným textem, spoluvytváří základní atmosféru a rytmus celého představení, odkrývá a pointuje významovost některých literárních obrazů. Autor hudby Bohumír Vaňous stál před složitým úkolem, jak sladit svou hudbu se zvláštní poetikou literárních textů Pavla Fialy a neobvyklou stylizační polohou celé inscenace. Nedaří se mu to vždy a všude. Nejúspěšnější je v písních. Mají výraznou a osobitou melodiku; i když jsou naprosto odlišné a žánrově rozmanité, zachovávají si stylovou jednotu. Každá z písní je taková, jakou ji inscenace na tom kterém místě potřebuje — parodická („A takhle stál“), moderně poetická („Nít“), jasně pointující („Strýc Eduard“), charakterizační („Dejte

si do těla“), uklidňující a zároveň vše vysvětlující finální píseň („Nezlobte se na nánu“). Problematictější je Vaňousova hudba v ostatních částech představení (v předělech, pod hraným textem, pohybem atp.). Autor se tu inspiroje u nejrůznějších slohových období a hudebních žánrů, ale nedovede vždy tuto inspiraci tvůrčím způsobem pohlít a přetavit do vlastního hudebního tvaru. Proto působí tato hudba někdy ve své kvalitě jako pouhý ohlas nebo parafráze (například „bachovská“ fuga, „beethovenovský“ trauer-marš). Jako projev určité bezradnosti je třeba chápat použití doslovné citace písně „Suliko“ v závěrečné scéně „Pulpš“. Vaňous tu chtěl zřejmě pomoci divákovi v pochopení a odkrytí základní myšlenky scény. Doslovnou citací však narušil celkovou hudební koncepci představení. Tyto některé nedostatky však nevyvracejí základní poznání, že Bohumír Vaňous je velmi talentovaný muzikant, který vytváří spolu s Pavlem Fialou cennou autorskou dvojici, vzácně se doplňující a dotvářející.

Úplně jiná je hudba v představení „Šlápoty“ ostravského Divadélka Pod okapem. Záměrem Vaňousova hudba je žánrově velmi rozmanitá a mnohotvárná, vytvářejí autoři hudby ostravského Divadélka především písně a čerpají přitom téměř výhradně z melodiky hudby kolem rock'n'rollového okruhu. Není to výtka, protože tu nejde o kopírování, ale vlastní autorskou práci, která je v některých

polohách blízká kompozičním principům Jiřího Šlitra. Bylo zajímavé sledovat reakci publika při soutěžním vystoupení Divadélka Pod okapem. Ačkoliv vystoupilo pozdě v noci jako poslední v třídním soutěžním maratónu, strhlo publikum do té míry, že si vynutilo písňové přídavky a nechtělo pustit zpěváky a hudebníky s jeviště. Zásahu na úspěchu nemá však jenom přitažlivost a do určité míry dráždivost této hudby, která se stala téměř životní potřebou velké části naší mladé generace, ale i spontánní a naprosto přesvědčivá interpretace. Ostravským studentům se v tomto představení podařilo beze zbytku vyjádřit své pocity, svůj dravý postoj k životu, svou filosofii. Jsou samí úplně ztotožnění s tím, co dělají, čím žijí, jsou stržení tím, co tvoří, a proto strhují i své diváky a posluchače. Jsou jakýmsi tribunou mládeže, kterou reprezentují; jsou lyričtí, ale nejsou nezdravě sentimentální, řadí na jevišti divoce, ale nejsou křečovití a nevkusní, jsou naprosto upřímní, a proto jim divák věří a tleská. Představení ostravského Divadélka má spíše charakter hudebního divadla; základní osu tu tvoří písně. Pokud jde o formu, je tu patrný vliv pražského Semaforu. Obsahově se však Ostravští vyjadřují naprosto po svém. Divadélko Pod okapem je příkladným typem kolektivního divadla. Na tvorbě textů i hudby se podílejí téměř všichni členové souboru. A zajímavé je i to, že nejlepší herci a zpěváci dovedou v některých částech představení sednout ke klavíru nebo vzít trubku do ruky a doprovázet zpěvačky.

A na závěr snad jen to, že představení kadaňského Kladivadla a ostravského Divadélka Pod okapem opět dokázalo, že neexistuje žádná ostrá hranice mezi profesionálním a amatérským uměním. Práce obou těchto souborů má význam pro celkový vývoj tohoto druhu jevištního umění. JIŘÍ CHLIBEC



I o přestávkách na dopoledních seminářích bylo o čem diskutovat a přemýšlet. Snímky J. Pražák



Průhlední stánice- ústecká nad Labem

Populární ústecká konferenciérka uváděla večerní představení

Po ústřední přehlídce STM v oboru agitačních a estrádních skupin, jež se uskutečnila od 20. do 23. června v Ústí nad Labem, obrátili jsme se na několik předních spolupracovníků našich dvou časopisů s otázkou: Jak posuzujete perspektivy vývoje malých amatérských divadel po ústecké přehlídce? Uveřejňujeme jejich odpovědi a pokoušíme se tak rozšířit hodnotící pohled svých redaktorů.

Redakce

Emil Kubát

pracovník ÚRO

Trochu jsme si zvykli pohlížet na všechny ústřední přehlídky stejně jako na festival a nerozlišovat podle účelu, jakému ta která akce má sloužit. Nemyslím, že je to vždy nejsprávnější. Vždyť třeba právě letošní ústřední přehlídka STM nechtěla být ani posledním kolem soutěže, ani nějakou reprezentativní záležitostí. Jejich poslání bylo především pracovní, metodické. Dokladem toho jsou celostátní semináře, svolávané jako jejich přímá součást. Také výběr účinkujících byl podřízen tomuto účelu. Byl veden snahou ukázat nejen to nejlepší, k čemu se v daném oboru dospělo, ale také věci diskusní, problematické, na jejichž podkladě je možno si tříbit názor, čerpat z nich podněty a odkrývat úskalí dalšího vývoje.

Nechci tvrdit, že se tento záměr podařilo hned napoprvé dokonale splnit, ale letošní ústecká přehlídka agitačních a estrádních skupin rozhodně potvrdila správnost této cesty, vedoucí bezesporu i k větší kulturní politické efektivnosti STM. Jistě se po letošních zkušenostech budeme příště ještě důsledněji přidržovat zásady, že „méně je bylo více“. Ovšem lze říci, že letošní ústřední přehlídka poskytla dosti dobrý obraz všeho, co se dnes v tomto oboru lidové tvorivosti děje.

Tak především jednoznačně potvrdila, že jsou zcela vedle ti, kdož se na tento obor dívají stále ještě s nedůvěrou jako na jakési „enfant terrible“, které by mělo být dáno do klatby nebo aspoň pod přísný dohled, ale i ti, kteří se dosud nezabavili představy, že tu jde jen o nějaká dávno zprofanovaná „estrády“, jejichž účelem není nic

jiného než polechtat lidem bránici za každou cenu. Kdyby všichni tito pochybovači zhlédli ústeckou přehlídku, snad by konečně pochopili, že tento obor je třeba nejen vzít na milost, ale postavit ho do ohníka naší pozornosti, učinit z něho jeden z hlavních opěrných bodů celé naší kulturní výchovné práce.

Je nepochybně čas plně docenit, že právě v tomto oboru dochází k obrodě opravdu živé umělecké tvořivosti lidí, té amatérské umělecké činnosti, která vyvěrá spontánně z potřeby lidí a má bezprostřední společenský smysl. Nelze přehlížet, že tu nejde jen o jakoukoli ideově nezávaznou zájmovou uměleckou činnost, ale o tvůrčí činnost silně společensky angažovanou, o jistý druh vyslovené politické iniciativy mas, jeden z projevů jejich revolučnosti. Že tu jde o jeden dosud plně nevyužitý prostředek agitační práce v tom nejkrásnějším slova smyslu. Vždyť členové těchto souborů usluží sami z vlastní vůle o vyjádření svého postoje k jevům současného života, o propagaci myšlenek, za jejichž prosazení společnost bojuje. Jde jim o něco, chtějí pomáhat. Proč této iniciativy nevyužít? Proč v těchto lidech nevidět přímý aktiv strany a společenských organizací?

Ústecká přehlídka potvrdila obecnější zkušenost, že převážná většina souborů malých forem dnes úporně hledá, stále vážněji se zamýšlí nad svou prací, nad tím, co říci a jak to říci. Pravda, ne všechny ještě nacházejí ten pravý, přesvědčivý, vlastní specifický umělecký výraz, který by odpovídal jejich možnostem a jejich poslání. Ale už to, že hledají, je prvním předpokladem, aby našly. A skutečně také rostou řady těch, co úspěšně nacházejí.

Za hlavní vývojový rys v současné době považují směřování k větší dramaturgické poctivosti, snahu o hlubší myšlenkový ponor, o skutečnou ideovost, která by vytlačila dosud tak častou formálnost a povrchnost v této oblasti výchovné a agitační práce. A potom stále se rozšiřující škálu forem a výrazových prostředků amatérů. V sympatickém a poctivém filosofickém hledačství některých programů bude ovšem nutno přemýšlet jistě úskalí poněkud menší sdělnosti a někdy i rozplizlosti ideového vyznění.

Daleko nebezpečnější úskalí však hrozí tam, kde se soubory snaží jít cestou tak zvané „velké podívané“. Nic proti formě

revue, nic proti hezkým dívkám v trikotech. Jenže se souborům zatím při pokusech o revidní dost pravidelně stává, že lehce sklouzávají k nevkusů a podbízení se, a co víc, dobré myšlenky se tu často utápějí v mnohosti prostředků, které pohrbí ideu, neboť nezvládnuty ji nedovedou sloužit. A vůbec nejhorší je přitom nebezpečí ideové povrchnosti, když se z prostředků stane účel.

Mnoho souborů stále ještě značně podceňuje otázku míry v autorské i inscenační práci vzhledem k danému prostředí, k dané situaci. Kolika i dobrým souborům se to na ústecké přehlídce zle vymstilo. Jiné úskalí spočívá v mnohomluvnosti některých souborů, které jako, by opouštěly hlavní tvůrčí metodu malých forem, metodu umělecké zkratky, nabitě myšlenkou, účinně svou lapidárností a silné svou názorností.

A podobných úskalí ukázala i ústecká přehlídka ještě více. Jde o to, aby na nich soubory zbytečně neztroškotávaly. Budou se muset pro tuto svou dobrovolnou a nadšenou práci stále lépe vyzbrojovat umělecky.

To si ovšem také vyžadá daleko účinnějších forem pomoci všem opravdu talentovaným tvůrčím elementům v tomto oboru. Nemáme ještě tolik talentů, abychom jimi mohli plýtvat. A hlavně půjde o to, nepovažovat tyto soubory za nějaký soukromý podnik, neponechávat je samy sobě, ale citlivě s nimi pracovat, orientovat jejich iniciativu, plně ji využívat a docenovat jako každou jinou politickou práci.

Miroslav Langášek

šéfredaktor osvětových časopisů

Ústřední přehlídku estrádních a agitačních skupin — či spíše malých jevištních forem — v Ústí nad Labem možno hodnotit z různých hledisek. Nejvíce nás ovšem zajímá, jakým přínosem byla pro další rozvoj této oblasti lidové umělecké tvořivosti, jaké nové podněty přinesla.

Není to tak jednoduché, jak se zdá na první pohled. Uvědomil jsem si např., že často opakované tvrzení o progresivnosti malých jevištních forem a jejich obrodním vlivu na celé ochotnické hnutí platí jen v nejobecnější podobě, ale že značná část



Závěrečná písnička ústeckého souboru PAF při ZK ROH Železničář

souborů, výlučně pěstujících tyto formy, trpí obdobnými „chorobami“, jako mnohé soubory, orientující se výhradně na hry celovečerní. To je pochopitelně markantnější na nižších stupních soutěže, ale projevilo se to i na přehlídce ústřední. Mám na mysli takové charakteristické nedostatky, jako je podbízení se diváckému vkusu, maloměstské kverulantství v dramaturgii i interpretaci, ideová nezrállost, šmíra a herecká šarže atd. Kdybychom hledali společného jmenovatele těchto jevů, pak jsou po mém soudu dva: nedostatek nebo dokonce nepřítomnost talentu a malá míra odpovědnosti před divákem. A tyto rysy vystupují u malých jevištních forem obvykle ještě výrazněji do popředí než u souborů „celovečerních“ zejména proto, že většinou používají vlastních textů. (Ostatně i na skladbě programu z čísel převzatých je míra talentu a odpovědnosti vidět jako na dlani.)

Ale přejdu spíše k všem radostnějším, totiž k souborům, které do ústřední přehlídky vnesly nové rysy a podněty. Byla to např. skupina tří souborů, které, každý po svém, se pokoušely o žánr filosoficko-poetického divadla: Kladivadlo, bratislavský Amfor a Pergnerovo Divadélko z Kladna. Není pochyb, že i to znamená jeden z možných směrů rozvoje našeho amatérského divadelnictví. Ale přijde, podle mého soudu, vždycky o směr poněkud výlučnější, který stojí a padá s vysokou dávkou talentu souboru a jeho vedoucích a — což od uvedeného lze sotva oddělit — s intelektuální, ideovou i citovou vyspělostí. A protože tohle všechno má už dnes Kladivadlo, vyhrálo na celé čáře i tam, kde další dva soubory ztroskotaly. Při vši filosofické hloubce a náročnosti (která však někdy až překračuje nezbytnou míru sdělnosti) si neplete literaturu s divadlem, jehož zákony se snaží dodržovat, a navíc je zábavné, což je atribut, který zvláště pro malé formy, ale pro jeviště vůbec zůstává naprostou nezbytností. Při představení Amforu se naopak někdy po dlouhé minuty valila do hlediště nuda, která přehlušila i nejdříve dobře míněný nápad. Jakmile nastane u diváka útlum, nepomohou ani kotrmelce.

Přínosem ústřední přehlídky byla účast souboru pantomimy Kulturního domu Bedřicha Václavka v Brně. Škoda, že první, vynikající část programu až příliš nepřijemně kontrastovala s druhou, která se dostala do poloh souboru nepřilíc vlastních a s dosavadní úrovní i nedostupných. Tak jako tak však jsme se přesvědčili, že i amatéři si mohou na pantomimu troufnout za předpokladu, že je k dispozici skutečně odborně kvalifikovaný vedoucí. Ale ani tato oblast není a nebude typická pro masu souborů malých jevištních forem.

Proto si myslím, že z hlediska celého amatérského hnutí představovaly skutečný vzor, hodný následování (nikoliv ovšem napodobování) především tři soubory: učňové z pražského Inklema, letci ze Satirky a ostravské Divadélko Pod okapem. Každý z těchto souborů vnesl do přehlídky svůj vklad a všechny dohromady jednu nezbytnou vlastnost: tvůrčí přístup k umělecké práci. Pražští učňové toho sice ještě mnoho nedovedou — představují typický začínající soubor — ale jejich texty vycházejí z pro-

blematiky prostředí, v němž žijí a pracují, mají slušnou literární úroveň a navíc i dobré pointy. Vkládají do hry upřímné nadšení a elán, pro které člověk rád zamhouří oko nad nejděním uměleckým nedostatkem. Piešťanský soubor rovněž programově odpovídá na problémy svého prostředí, používá ovšem hotových textů, protože nemá své vlastní autory. Ale přesvědčil nás, že i hotových textů se lze zmocnit tvořivě a učinit z nich působivý jevištní tvar, jestliže je v souboru herecká potence a nápaditost. A přednosti obou souborů v sobě spojili Ostravští, kteří k vlastním dobrým textům přidali kvalitní interpretaci a navíc i hezké písničky.

Jestliže jsem pomlčel o ostatních souborech, pak především proto, že žádným zvláštním přínosem nebyly. Přes jednotlivé pozitivní rysy naopak znamenaly vážné varování, abychom neusnuli na vavřínech samou radostí, jak se nám soubory malých jevištních forem pěkně množí. Pravda, amatérským souborům lze mnohé odpustit. Ale jedno nikoliv: absenci opravdu tvůrčí práce.

Vladislav Stanovský

redaktor Kulturní tvorby

Přiznám se, že otázka, kterou mi bylo uloženo zodpovědět, mě přivádí poněkud do rozpaků. Jako by se z ústecké přehlídky, která byla nepochybně velmi zajímavá, důležitá, třeba i únavná, dělala nějaký historický mezník v dějinách malých divadelních forem. A to, myslím, není správné. Smysl ústecké přehlídky vidím spíš v tom, že v průřezu ukázala dnešní situaci v souborech malých divadelních forem, ale že by mohla nějak podstatně zasáhnout do jejich vývoje, to bych si tvrdit netroufl.

Jestliže jsem poněkud hyperbolicky mluvil o ústecké přehlídce jako o historickém mezníku v dějinách malých divadelních forem, vztahuje se ta hyperbola pouze na historický mezník. Malé divadelní formy své dějiny opravdu mají. Mohli bychom u nás sledovat přes všelijaké ty Modré haleny, Obratníky, Rotory ze 45. roku, přes Elcarovce z let třicátých, přes Divadlo Dada s jeho Visacími stoly let dvacátých, přes Červenou sedmu, secesní tingl-tangly a šantány až někam hluboko do středověku, až k oněm žakérům čili ioculatorům, po nichž nám zbyly četné doklady o pronásledování ze strany dogmatických církevních představitelů a rozkošná scéna mastičkářská. Tento historický pohled na malé divadelní formy považuji za velmi užitečný. A třebaže se tady jeho požadavek objevil poněkud v polemice s ústeckou přehlídkou, přece by mohl v mnohém doplnit a podpořit některé náměty, které právě v ústeckých diskusích často zaznívaly. Divadlo malých forem mělo totiž v minulosti velmi různé názvy, ale jinak v jeho historii bylo mnoho společného, i s tím, o čem se snaží naše soubory.

Divadlo malých forem vždycky bylo čímsi, co vznikalo jaksí na okraji oficiálního divadelního dění a mnohdy i v přímé polemice s oficiálním divadlem. Vždycky v tom bylo hodně amatérského nadšení. A oficiální divadlo se nakonec vždycky obrozovalo impul-

sy z tohoto drobného umění lidových komedií. (Vzpomeňme si jen, jak vznikla commedia dell'arte a co znamenala pro vývoj oficiálního divadla.) U nás jsme naposled mohli pozorovat takové obrození oficiálního divadla malými formami ve dvacátých letech. Celá naše poválečná divadelní avantgarda vyšla totiž právě z poloamatérských skupin malých divadelních forem.

Myslím, že z tohoto hlediska se naše dnešní soubory poněkud podečnují. Hodnotí se sice kladně, že poskytují hodnotnou kratochvíli mladým lidem, že konají i kus užitečné práce politické, agitační, ale že by mohly a měly něco znamenat i pro pokrok našeho divadla vůbec, to si dovoli nesměle tvrdit jen zarytí jejich milovníci. A přece by to bylo logické, a přece by to bylo žádoucí. Je to zřejmé i důsledek skutečnosti, že malé divadelní formy se pochopitelně považují za součást našeho ochotnického divadelnictví, ve kterém se z velké části stále ještě uplatňuje onen ušlechtilý obrozenec postoj v posvátné účt jen napodobující profesionální kamenná divadla. A následky toho vidíme leckdy i v různých repertoárových sbornících, které orientují soubory na těžkopádný, starobylý škrholovský humor, který lze vydržet leckde na estrádě nebo u tří chlapů v chalupě, ale který lze dost těžko snést tam, kde by měly vznikat nové podněty pro vývoj našeho divadla.

Samozřejmě, že v této souvislosti jsou daleko nejvýznamnější soubory, které se pokoušejí o vlastní autorské divadlo. Nechci tím nijak popírat společenskou důležitost souborů neautorských, které konají dobrou a kvalitní práci někde v okresním městě, v továrnách, na vesnicích. Ovšem vidím-li význam souborů malých forem jako progresivního činitele ve vývoji našeho divadelnictví, pak tu má význam především Kladivadlo, Semafor, Paravan, kladenský Pergner. Bohužel zatím ne ještě v tom, co udělali, jako v tom, co by mohli a měli udělat. Je tu mnoho naděje, ale nejde o naděje, jde o konkrétní výsledky.

Asi mi leckdo vytkne, že tento zatím velmi ojedinělý historický pohled mě zavedl k upřílišněné maximalistickým požadavkům na LUT. Ale já si zase myslím, že je třeba velmi důrazně potírat onen minderwertigkeitskomplex, který se zahrnul v podvědomí některých profesionálních pracovníků v oblasti lidové tvorivosti. Jsem asi poslední, který by přeceňoval možnosti souborů LUT. Spíš si myslím, že LUT jako celek se u nás přeceňuje, až to není hezké. Ale jsou případy, a právě v divadle malých forem a jemu příbuzném divadle poezie, kde je třeba prosazovat maximální umělecké požadavky velmi důsledně, protože tyto požadavky odpovídají možnostem.

Asi mi také leckdo vytkne, že onen historický pohled zavádí k stanoviskům jednostranně estétským. Není to pravda. Divadlo malých forem bylo vždycky divadlem politickým v širším i užším smyslu. Bylo to divadlo mladé, veselé, drsné, dravé, satirické, bylo to divadlo lidové, pokrokové, demokratické, citlivě reagovalo na problematiku své doby a leckdy nejen akcemi divadelními. (Příklad: Trupy ruských skomorochů — a ty nakonec nebyly ničím jiným než soubory malých divadelních forem — se tak aktivně účastnily proticarského povstání v roce 1648, že byly zakázány a rozehnány po celém Rusku.) Společenská angažovanost je příznačná i pro naše soubory. A je to tak příznačné a tak samozřejmé, že snad o tom už není třeba mluvit při každé příležitosti. Spíš by bylo třeba mluvit o tom, že mladí lidé v souborech se tu angažují velmi poctivě, otevřeně, netaktizují a že z toho pak mají nejružnější nepřijemnosti u některých činitelů, pro které leninské normy jsou jen atraktivním tématem v referátech, ale ne zásadami pro každodenní praxi. Ale to už je téma do jiné ankety. A raději ani ne do ankety.

Jan Martinec

pracovník Ústředního domu LUT

Mám ve vši stručnosti napsat, co si myslím o dalším vývoji souborů tzv. malých jevištních forem. Nejsem Pythie. Nerad dýchám omamné jedy, bez nichž ani tato ctihodná

paní nedovedla předpovídat budoucnost. Nemám ani její nespornou společenskou autoritu. Nemohu tedy počítat, že mi beztestně projdou nesprávná prorocství, byť bych je podal podle osvědčeného vzoru co nejzasiřovaněji.

Jan Votruba už několikrát ukázal, že synetickost práce těchto souborů vyplývá z psychologickospolečenských podmínek našeho života. Nebudu to opakovat. Jen bych rád podtrhl, že pestrost forem působí hluboko na podvědomí člověka a utvrzuje ho v tom, že — byť by byl ve své denní práci nucen se sebevíce specializovat — není on sám a jeho práce pupkem světa. Pestrost mu tedy pomáhá, aby se nedostával do izolace, aby nenechal ležet ladem ty struny své osobnosti, které přes den nejsou napínány, na které nemůže hrát. Je to otázka formy?

Uvědomujeme si, že je to problém vpravdě obsahový, když vidíme — a ústecká ústřední přehlídka to potvrdila — že z práce těchto souborů během roku zmizely poslední zbytky nemladého smutku, že jim optimistický vř prude střídající se nálad a prostředků umožňuje daleko ostřeji kritizovat, aniž by jejich programy vyznívaly pomlouvačně, chmurně, aniž by drtily diváka. Vidíme tedy, že hlavní formální vlastnost malých forem není ani zdaleka jen věcí formy.

Míru komponovanosti programů nelze vnutit zbožnými přáními porot. Nejvyspělejší soubory, jako Kladivadlo a Divadélko Pod okapem, pracují sice i nadále malými uměleckými dílky, vytvářejí však už celky se svezáznou, ale velmi důslednou vnitřní kompozicí a výstavbou. Touto cestou ostatně šli i J. Suchý a J. Šlitr ve své „celovečerní hře“ Jonáš a tingl-tangl. Nejde tedy v malé formě ani o tu malost. Oč tedy jde?

Ústeckí železničáři a soudruzi z bratislavské Dimitrovky si kladli závažné obsahové otázky. Jedni se zabývají vztahem člověka k jeho práci, druzí problémem: mládež a vesnice. Hlubší rozbor jejich bohužel ne zrovna úspěšných programů ukazuje, že tam, kde zůstali u své hlavní myšlenky, u toho, oč jim skutečně šlo, byli na správné cestě. Některá čísla, která si napsali Ústečtí, a některá, jež z existujících textů vybrali Bratislavští, mají svou hodnotu a návštěva představení v terénu ukázala, že mají i svou určitou průraznost. Pročpak ale v Ústí tyto soubory — po právu — nijak zvlášť neuspěly?

Nevěřili dostatečně svým hlavním myšlenkám, neusilovali dostatečně o to, aby čísla, která pro své programy napsaly neb vybraly, měla svou vlastní uměleckou přesvědčivost. „Pomáhaly si“ pseudozábavností, vnějškově namontovanou, ne dost vkusnou, po vzoru některých rádob zábavných pořadů televize. Tento obsahový omyl je, myslím, hlavním důvodem jejich formálního neúspěchu.

Jsou lidé, kteří si myslí, že hlavní význam a tím i cesta souborů tzv. malých jevištních forem spočívá ve vlastním autorství. Ústecká přehlídka znovu dokázala, že toto je úzké pojetí. Soubor Satirka přišel se svěžím, chlapysky jadrným satirickým vojenským pořadem, sestaveným z existujících dílek. Dramaturgický a reprodukční úspěch měl své jádro v tom, že hráli o tom, oč jim v životě jde a nemůže nejít.

Nejde tedy ani o malost forem ani o formální stránku věci, nejde ani o otázku vlastního autorství. Rozhodující ani nemusí být — jak ukázal naivní a přece okouzující pořad klempířských učňů z Prahy — zda soubor ve svém začátku je už poučen o všech zákonech umělecké práce, i když se mu právě toto stane brzy nezbytností. První oč jde tedy není ani vždy a ani ve všem umělecká vyspělost. Oč tedy opravdu jde a půjde?

O to, že právě souborům tzv. malých jevištních forem skutečně vždy O NĚCO JDE, co je důležité pro jejich i pro náš život.

Všechny nedostatky a překážky, na které přitom narážejí, vyplývají pak obvykle z toho, že to, oč většinou právem usilují, nejsou z těch neb oněch důvodů ještě schopní dostatečně promýšlet, prožít a ztvárnit. Jsou to přece většinou velmi mladí lidé s poměrně malými lidskými, politickými a uměleckými zkušenostmi. Problém souboru Amfor z Bratislavy, který se snaží o filosofický kabaret, není v nedostatku nadání nebo vtipnosti, ale v tom, že si jeho tvůrci kladli otázky, které sami ještě nestrávili. Brněnská pantomima je nejlepší tam, kde hovoří o problémech denního života, protože lidská zralost inter-

pretů zatím nestačí na hluboké otázky, které si kladou v druhé části pořadu. I nejlepší soubor — kadaňské Kladivadlo — zůstává ještě poměrně málo sdělný tam, kde jde o nejsložitější otázky naší společnosti.

To však není pro další vývoj to nejrozhodnější. Nejpodstatnější je, že tyto soubory jsou složeny ze společenských neaktivnějších mladých lidí naší doby, že vždy o něco usilují. A to určí i v budoucnu všechny umělecké prostředky a postupy, velikost nebo stručnost formy, styl, jednodušost nebo rozmanitost programu a stavby apod.

Namítáte, že to přece není nic nového, i když to ústecká přehlídka znovu potvrdila? Vždyť jsem vám řekl, že nejsem Pythie!

Jiří Bílý

pracovník Ústředního domu LUT

Začalo to vlastně již v Karlových Varech, kdy jsme po představení bratislavské Tatra-revue cítili, že podobný soubor by v amatérských soutěžních podmínkách stěží obstál, a kdy jsme nad některými diskusemi vrtěli hlavami, nabývající nového sebevědomí nad — byť v poslední době problematickou — úrovní diskusí hronovských.

Od té doby jsem viděl řadu okresních a krajských kol a díval se na soubory od Aše po Košice a tento maratónský trénink byl zakončen ústeckou přehlídkou. Karlovarský festival cosi signalizoval: odklon od ryzího kabaretu, příklon ke kabaretní hře (Večerní Brno) a pokusu o vytvoření českého muzikálu (Semafor se Zuzanou). Obdobné tendence jeví i amatérské soubory. Na jejich špičkách — s výjimkou Kladivadla dodržujícího zatím důsledně pozici poetického kabaretu a Divadélka Pod okapem se značným uměním kabaretiérským v intelektuálních polohách — lze zřít zastavení na křižovatce. Kudy dál? Kam přehodit výhybku a kterým směrem se dát?

V profesionální oblasti je nejdál Večerní Brno oběma svými inscenacemi: Hamlet IV. a Drak je drak. Na druhé straně je tu Semafor a jeho neochvějná cesta k písničkovému programu a někde mezitím je výpravná revuální podivná s tanečními v černých trikotech. Tři lákadla, která vábí a jichž se amatérské soubory zmocňují zatím dost váhavě, s nepřehlednou velikou invencí a mnoha rozpaků.

K této křižovatce, na níž většina souborů zůstala stát, je třeba ještě připočíst i rozpaky nad převratnou změnou, která se stala v naší společnosti po XII. sjezdu KSČ. První, kdo dokázal zachytit vtr do plachet, bylo právě Večerní Brno a teď už jřdí s větrem o závod a v některých okamžicích i novy van předhánjí motory poctivé snahy řící z jeviště řadu závažných myšlenek o době, kterou žijeme, a lidech, kteří jí vytvářejí. Amatérské soubory mají řadu talentovaných tvůrců. Dovedla by však se oblast zájmů a spár kritiky zahlodával jenom do dílčích a okrajových problémů, poukazoval na drobné následné jevy, aniž si autor troufl jít až na sám kořen problému. (Samo Rokoko, první vzor takřka všech amatérských souborů, se ocitlo v téže dramaturgicko-autorské krizi.)

Proto nejeden soubor, třebaže talentovaný, s autorem ve svém středu, s režisérem a hudebním skladatelem, cítil potřebu výdechu a nabrání nových sil. Ne všude — zvláště v menších místech — ještě pocítili, že se v naší společnosti stalo cosi nového. Ještě ne všude byla mladým lidem poskytnuta důvěra a možnost vyjádřit pocit dvacetiletého mládí k roku 1963 a událostem doma a ve světě. To se letos podařilo vlastně pouze Kladivadlu a „Okapu“. Náznaky se jevíly i u řady dalších souborů, avšak ne všude vystačil autorský i herecký dech zvládnout celou šíři problémů. Mnoho souborů pocítilo nutnost vyrovnat se s problémy kultu. Mnoho souborů na tom ztroskotalo. Je to vada? Je to minus? Je to pochopitelné. S tímto problémem se ještě dlouho budou rvát i dramatické tak zkušené, jako je Petr Karvaš. Může dvacetileté mládí udělat víc než pokus říci k tomu své?

Proti loňskému ročníku STM zmizely soubory s pozicemi čekající nebo bité generace, ukřivděné mládí, plné spleenu a nálad těch nejčernějších blues. Letošní ročník měl řadu omylů a tápání, nejasností a hledání. Léta

letoucí se v amatérských souborech malých forem dělal krotký humor, popichující satira, učená tanečky (pokud nebyly inscenovány jako „parodie“, aby se dostal na jeviště rytmus). Divme se nroto, že s přílivem twistu, madisonu a bossa novy, které najednou vtrhly na jeviště (tanečníci byli kárání spíše za přizemnost než za „odvaz“), se mnoho souborů, okouzlených rytmem roku 1963, zhlédlo předečtím v tomto pozlátku! Divme se touze udělat na jevišti revui a nevázanou taškafici.

Jistě byla celá řada souborů na přehlídce kárána právě za tyto věci. Jistě právem. Ale — bohužel — čas vymezený přehlídce nedovoloval pohovořit si o tom více a hlouběji. [Ostatně diskuse se, jak už to bývá, rozproukla věcně teprve poslední den.] Snad bychom zjistili, proč Dimitrovka přišla s velikou revuální podivnou (která ji ostatně nevyšla), snad bychom se dopátrali, proč Monokl přišel s parodií na Cliftonky, vyvedenou jako hudební „show“.

Za klad považují formu přehlídky (i když ještě letos doznávaly některé tendence bývalých soutěží a pocity prohry). Za nedostatek jen všeobecné rozborů představení, i když snaha vyhmátnout problém byla chválná, ale skoro se nedodržela. A největší nedostatek: při všem, že nevznikl chaos a byl dodržen časový plán představení, šlo opětně o maratón. (Karlový Vary 16 inscenací — 11 dnů, Ústí 15 inscenací — 3 dny!)

Cítili jsme snahu většiny souborů (nejen v Ústí) povýšit malou formu, dát jí širší platnost, postihovat hlubší a závažnější problémy. Mízi rozdíl mezi malou a velkou formou (divácký zájem a zájem mladých lidí se kloní spíš k té první), hranice mezi malými divadly profesionálními a amatérskými je v mnoha případech neztetelná, ba dokonce nulová. Měl by i náš zájem být hlubší. I Ústí v tomto ohledu považují za přestupní stanici k nějaké jiné, kvalitativně i obsahově hlubší přehlídce práce.

Letošní přestupní stanice naznačila řadu problémů, s nimiž se bude třeba poprat. To však mohou udělat kritické a teoretické pouze v plodných diskusích s členy souborů, s autory, herci a režiséry. Považujeme letošní ročník za přestupní stanici. *Vzpomeňme si, že to všechno začínalo v Rokoku slepencem. Vykradené a končí zatím kabaretní hrou Filosofo a blázen. Že to začalo textappealy a „Potkanem“ a skončilo Jonášem, Vyšínoutou hrálíčkou, že Brněnští začínali rovněž všehochutí a končí Drakem a Hamletem. Že „velké“ divadlo hraje nejen Othelly a Hamlety, ale také Cestu kolem světa, Válku s mloky a Vancurovu Josefínu jako muzikál. Uvědomíme-li si tohle všechno, možná, že spatříme letošní Ústí v trochu jiném světle a že je budeme považovat za přestupní stanici na křižovatce, která vznikla již před několika léty, kdy se skončil XX. sjezd KSČ, a již dal směrovku prosincový XII. sjezd KSČ.*



Zpěvačka ostravského Divadélka Pod okapem

ROZPAKY NAD JIHOMORAVSKÝM DIVADLEM

Nejprve uvedu několik řádek ze Zprávy o některých organizačních a ekonomických problémech rozvoje čs. divadelnictví, vzniklé na půdě Svazu čs. divadelních a filmových umělců. Ocituji jen část, která se týká typu divadla, jaké před rokem ve Znojmě vzniklo: „Zpráva navrhuje zřídit v kulturních centrech, kde je vhodně vybavená budova, stálé scény jako doplněk sítě profesionálních divadel. V čele těchto zařízení by mělo stát odborné vedení, které bude organizovat kulturní život v místě, zájezdy profesionálních souborů i práci ochotníků na této scéně. Toto opatření má zaplnit případné vakuum tam, kde by po sloučení profesionálních souborů vznikla příliš velká mezera. Má pomoci i ochotnickému hnutí. Tuto pomoc nelze ovšem chápat ve smyslu proměny stálé scény ve stálé ochotnické divadlo s tendencí k zprofesionalizování — neboť by to byla podpora právě oněch nesprávných tendencí, proti nimž se v ochotnickém hnutí bojovalo a bojuje. Doplněvat profesionální síť nesmí znamenat jen organizaci vystoupení různých divadelních a jiných těles, at už amatérských či profesionálních. Znamená to intenzivní provokaci všech tvořivých sil jednotlivých ochotnických pracovníků i celých souborů, zasvěcené a citlivé vedení v problémech umění. To znamená podílet se spolu s ostatními institucemi na přípravě a výchově takového diváka, který svou aktivní tvorbou i svým aktivním vnímáním pomáhá upevňovat a rozvíjet všechny hodnoty, kterých naše divadlo dosáhlo. Jde o ono pevné zázemí — zázemí, jež přijímá a zároveň také produkuje, vykonává tak zpětný tlak — které musí každé umění mít, má-li činit pod nohama pevnou půdu. Opět tu je jádro problému v kvalitě: tentokrát v kvalitě diváka, aktivního a samostatně tvořícího.“

Tak jsme my, ochotníci a přátelé divadla, rozuměli i poslání znojemské pokusné scény. Co z toho bylo za rok Jihomoravským divadlem splněno? V čele je skutečně odborné vedení (aspoň se nám takovým zdá) a velkým nákladem se opravila a upravila budova znojemského divadla, která to potřebovala. Také po stránce vybavení a čerpání mzdových i jiných fondů je Jihomoravské divadlo na výši.

Jiná je otázka, jak plní toto divadlo vlastní poslání. Opirá se ve skutečnosti o jediný ochotnický soubor, a to je chyba. Vytvořila se tím jakási monopolní situace a zůstává stranou péče o zázemí, které přijímá a produkuje. Pro monopolní postavení jednoho souboru zanikly snahy i tvořící se kolektivů. Péče o diváka je minimální. Čekali jsme, že budou například organizovány rozhovory s herci

a že bude kolem divadla vytvořen nějaký poradní sbor. Pořady se však vybírají suverénně a prostě se divákovi diktují. O programu snad rozhoduje tzv. umělecká rada, která se však schází žalostně málo. Divák nemá prostě co mluvit do repertoáru. Operuje se náležitostí, která je zaručována náborčím (metody náboru jsou nevybíravé!).

Režisér se uvedl inscenací Irkutské historie, ale nepodařilo se mu ukázat, co dovede. Posuzují-li představení jako běžnou ochotnickou inscenaci, bylo zvláště po herecké stránce (až na malé výjimky) na výši. Vezmu-li v úvahu vedení profesionálního režiséra a tím nutně vyšší kritické nároky, jsem výsledkem zklamán. Nebylo patřičné jistoty, zvláště zarážela malá péče o čistotu jevištní řeči.

Ne nakonec je tu i finanční stránka věci. Možnost disponovat tak výdatnými finančními prostředky (i když pro pokus) svádí k nešetřivosti. V době, kdy se úporně obrací každý krejcar, než se vydá, se tu peněz nešetří — od nákupů a zařízení přes volné listky pro prominenty (na ty právě předplatitelé žehrají) až po dary.

Mnoho povyku pro nic, mnoho profesionálních pracovníků pro jeden jediný ochotnický soubor a zatím pro jediné profesionálem řízené představení. Druhé řídil režisér ochotník a více jich za sezónu nebylo. Je to přece jen na dnešní dobu tuze drahý pokus. Veřejnost na toto hospodaření upozorňuje s argumentem, že dříve zde stačil jediný profesionální pracovník (divadelní mistr, který byl zároveň domovníkem) a celkem vzato, výsledky byly zatím téměř rovnocenné. Ani pro nábor a předplatné nebyla zvláštní kancelář, protože divadlo měla ve správě městská osvětová beseda.

Tak vlastně Jihomoravské divadlo kleslo na pouhou agenturu, která by mohla být vedena jediným člověkem, kdyby si dovedl kolem sebe vytvořit sbory aktivistů a tím vytvářet zázemí, bez něhož je sebešikovnější náborář u konce. Kde je organizace kulturního života v místě? Kde je péče o ostatní soubory, kde zůstala slibovaná divadla pro děti? Bude-li chtít Jihomoravské divadlo splnit aspoň v nové sezóně své poslání, má velmi, velmi mnoho co dohánět.

JINDŘICH ŠEVČÍK

Poznámka redakce: Redakční kruh pověřil svého člena dr. Juráka, aby se problematikou znojemského divadla znovu zabýval. Jeho článek současně uveřejňujeme a samozřejmě nepokládáme tyto problémy za vyřešené.

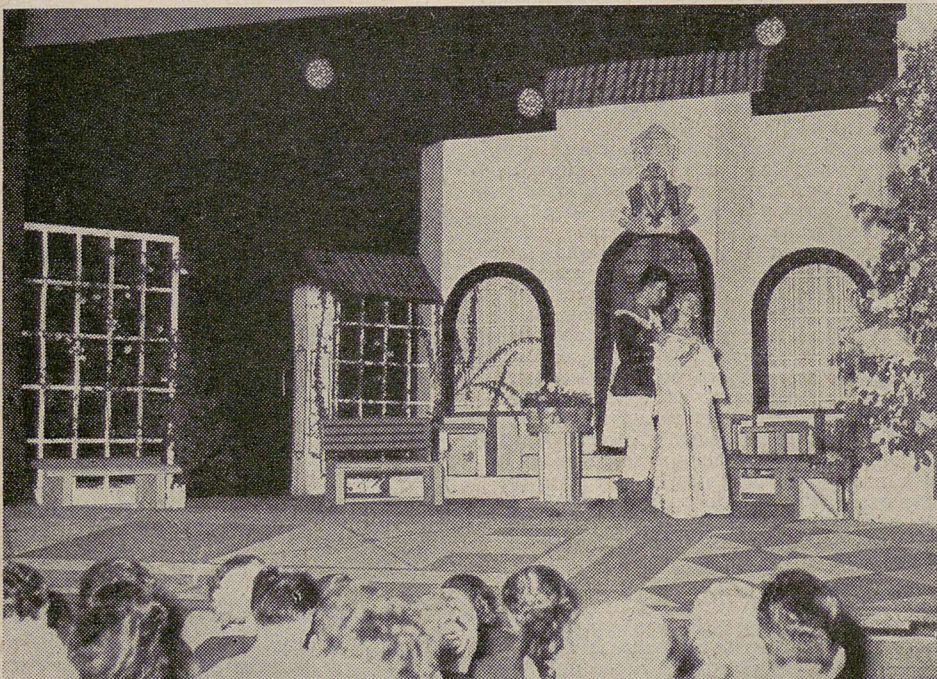
O chybách divadelní fotografie

V posledním čísle Ochotnického divadla jsem se rozběhl do praktických rad, jak na divadle fotografovat. Diskutovali jsme pak o seriálu článků se členy redakce a řekli jsme si, že jsem poněkud předběhl systematiku látky a že by snad bylo dobré začít od jiného konce.

Začneme tedy u materiálu, který re-

dakce dostává od vás, a vybereme ty nejmarkantnější nedostatky. Snímek č. 1: je to pohled na scénu i s částí obecnstva fotografovaný bleskem. Tedy především — blesk na jevišti nepatří. Snad nejvýše k rychlému pořízení nějakého detailu nebo dvojdetailu, ale pro fotografování celkového pohledu na scénu v žád-

ném případě. Každé představení je vypracováno svými tvůrci v mnoha složkách, mezi něž patří i osvětlení scény. Režisér si scénu vysvětlí podle své představy — a výsledek, to je světelný základ, ze kterého musí fotograf vycházet a který musí respektovat. Co když hraje na scéně s hercem pouze projekce nebo jen sloup



Popravdě řečeno, do Znojma jsem vždy jezdil a jezdím hrozně rád. Miluji jeho vonící vzduch, který už sám o sobě je příslibem bohatství a úrodnosti, bizarní domečky na straně pod hradem, stinné Gránické údolí, kamennou rotundu ze slavné minulosti a řadu dobrých, srdečných přátel v přítomnosti. To vše, znásobeno vynikajícím vínem, které se tak dobře popíjí pod přímětickou farou ve stínu slavného bleskosvodu Prokopa Di-
više, ve mně vytvořilo pevnou a neměnnou představu šťastného a požehnaného koutu země, kterému je třeba vždy trochu držet palec. Ostatně, oni si to Znojemáci zaslouží.

Dnešní Znojmo už dávno přerostlo z původního obranného hradiště krále Přemysla Otakara na rakouském pomezí. Ba co víc, už také není idylickým městem penzistů a oficírů z dob první republiky. Z těch „blahých dob“, kdy litr vína stál dvě koruny a blíž než do Brna bylo do Vídně, kam se jezdilo na propustky malého pohraničního styku. Už to není pravda. Tehdejší němečtí velkovývozci okurek a nakládané zeleniny jednak zahynuli v koncentracích se žlutou hvězdou na kabátě, jednak byli odsunuti v pětáctýřicátém. Na jejich místa přišel nový český živel. Doslovně ze všech koutů Moravy se do znojemského okolí, jako do zaslíbené země, stěhovali bezzemci a drobní zemědělci. Valaši vedle Horáků od Žďáru, cikáni a zase repatrianti — ať již přišli s úmysly poctivými nebo zlatokopeckými. Dravě a hltavě zabírali nečekaně spadlé bohatství nejurodnější moravské země. Kdo to tehdy mohl poznat, kdo měl čas na takové maličkosti. Mnohé usedlosti i dvakrát za rok změnily majitele, pustly vinohrady, mnohá pole zůstala ladem, ve vesnicích vzrůstal počet domů bez oken a dveří, protože nikomu nestálo za to je opravit. Společenský život v obcích byl velmi spletitý, právě jako ve školách, kde si učitelé nevěděli rady s babylónským zmatením dialektů.

světla ze soustředěného reflektoru? Co si počneme s bleskem? Není nám k ničemu, a proto ho raději necháme doma. Dnes máme již tak negativní materiál, že můžeme při hře fotografovat téměř všechno. I na vaší ochotnické scéně, kde je jen několik osvětlovacích těles. A nedá-li se opravdu něco zachytit, pak požádáme režiséra a dofotografujeme si

Pozvánky z města nad Dyjí

Bylo třeba provést nejenom konzolidaci hospodářskou, ale i společenskou. Vytvořit novou místní kulturní tradici. Dát obcím nejenom česká jména, ale i nové kulturní fluidum, které je tak těžko definovatelné, ale bez něhož nemáme pocit, že jsme zde skutečně doma.

O budově znojemského divadla se říká, že je kapesní kopií divadla vídeňského. Vystavěli ji ještě před první republikou znojemští továrníci a podnikatelé, aby nemuseli jezdit na svá operetní představení až do Vídně. Měli tehdy zájem na honosném a reprezentativním vybavení, ale ne už tak na počtu sedadel. Vždyť divadlo bylo určeno pouze pro ty nejhornější a nejvyšší ještě pro rodiny jejich úředníků. O další návštěvníky nebyl zájem. A tak je tam dodnes jenom asi 350 míst. Trochu málo pro jiho­moravskou metropoli. Nu, co dělat, i to je výmluvným dokladem kulturního dědictví.

Znojmo bylo pravidelnou šticí brněnského Divadla bratří Mrštíků a Horáckého divadla z Jihlavy. Kromě toho sem občas zajely i scény pražské nebo Slovácké divadlo z Uherského Hradiště. Repertoár doplňovaly soubory ochotnické, které zde pod různými zřizovateli působily v průměrném počtu dvou až tří. Hrály hodně pro děti, ale převažující téžiště jejich repertoáru spočívalo v operetě, která zde byla velmi oblíbená, dělala se poměrně svědomitě, se značnou výpravou a stručně řečeno: typisch wienerisch. Dosahovaly mnoha repríz a jsou neklamným svědectvím, že znojemský genius loci se stále ještě

podvědomě přimyká ke svému zářnému vídeňskému vzoru.

Asi před dvěma roky vyvstala velmi akutní otázka zřízení stále profesionální scény ve Znojmě. Pádých důvodů bylo dost: potřeba kulturně posílit nově osídlené pohraniční území, hospodářské specifikum výlučně zemědělského znojemského okresu, výstavba a růst města, jeho kulturní tradice, volání občanů po vlastním divadle, ochota a snaha města uvolnit byty a potřebné administrativní i provozní prostory a další a další...

Jenomže téměř současně začal konkrétnější krystalizovat názor, že celostátně jsme profesionálními divadly předimenzováni, že se to projevuje jak na umělecké úrovni, tak i na návštěvnosti a že by bylo účelné některá divadla rušit. Došlo by tedy v Jiho­moravském kraji k nesmyslnému rozporu, že by na jedné straně se jedno až dvě divadla rušila a na druhé straně by bylo ustaveno divadlo další. Polemik téhdy bylo víc než dost a nemám cenu je zde komentovat. Faktem je, že Jiho­moravské divadlo ve Znojmě bylo v roce 1962 ustaveno, ovšem ne v tom rozsahu, v jakém bylo požadováno.

Dnešní Jiho­moravské divadlo je na první pohled torzem původně plánované profesionální scény. Nebo výstižněji řečeno — je zárodečnou buňkou, z níž ve vhodném okamžiku se tato scéna jednou snad vytvoří. Zatím má ze stálých pracovníků ředitele, režiséra, administrativního úředníka, náboráře, jevištní personál, uvaděčky a personál na úklid. Tedy nebyli divadlu povolení ti, kteří tvoří jeho základ a poslání — umělecký soubor. Jiho­moravské divadlo má proto své současné poslání v činnosti agenturní. Vypisuje skupiny předplatného a svůj repertoár sestavuje a vybírá ze všech dosažitelných inscenací v republice. Mají tedy znojemští předplatitelé jedinečnou možnost vidět a srovnávat práce nejrozličnějších souborů, divadel a režisérů. Jejich divadlo jim dokáže připravit tak pestrou a atraktivní všeho­chut, jako pravděpodobně nikde jinde.

Jenomže (a v tomto slůvku je skryt ošidný háček) je tohle dostačující pracovní náplň pro stále divadlo? Lze u divadla nahradit uměleckou tvůrčí činnost přejímáním cizí práce?

„Vždyť tohle u nás dělá místní osvětová beseda. A bude-li mít dostatečné prostředky na krytí eventuálních schodků, dokážeme tyhle zázraky taky“ — namítne jeden. „A kde máte tu lokální specifickou, se kterou jste argumentovali,“ připojuje se druhý. „Nepotřebujete na to trochu moc lidí?“ — dodává finančník.

Tohle všechno předpokládali i ti, kteří stáli u zrodu Jiho­moravského divadla. Jasně cítili, že v tomto stadiu skutečně chybí to nejpodstatnější, co divadlo činí divadlem a co je odlišuje od institucí vzdělávacích, osvětových nebo agenturních. Proto bylo rozhodnuto přikročit k zajímavému řešení a při divadle vytvořit stálou ochotnickou scénu, jejíž činnost by tvořila náplň jeho umělecké práce. Nevím přesně, jak to je statutárně sklobeno, zřejmě se však jedná o dva samostatné úseky divadla, což vyplývá i z toho, že se užívá dvojího označení: jednak pouze Jiho­moravské divadlo, jednak totéž s dovětkem — stálá ochotnická scéna ve Znojmě. Toto řešení má své kladné i záporné důsledky.

Nejprve něco o tom, co z toho vyplývá pro ochotníky. Uvedme několik údajů z uplynulého roční činnosti. Stálá ochotnická scéna má 75 členů. Členství se nabývá přihláškou a přijetím na členských schůzích. V čele je volený výbor, který má být jakýmsi koordinačním orgánem mezi ochotníky a vedením divadla. Kromě toho jsou zástupci scény i v umělecké radě divadla, která je sedmičlenná. Jejími členy jsou mimo jiné i předseda školské a

chybějící záběry o pauze, kdy je možno výstup naaranžovat a exponovat delším časem.

Podívejte se, jak na snímku č. 2 odkrývá blesk ve výpravě vše nehezke, co dokáže režisér vysvěcením zakrýt, nebo naopak učinit zajímavějším. Takovým snímkem neposloužíme výtvarníkovi. Divadelní světlo více poetizuje než zdůrazňuje, věci spíše naznačuje než konkretizuje. A bleskem nám vychází plochá a nedramatická odhalenost.

Říkal jsem na začátku, že snad by bylo možno použít blesk na divadle k rychlému záběru polodetailu či detailu. Pak ovšem jde o pouhý dokumentární snímek, kde nemůže fotograf ukázat nic ze svých schopností a je odkázán jen na světelný záblesk. Ovšem i tato práce má své zákony. Negativ osvěcený bleskem je nutno vyvolat velmi opatrně, abychom docílili žádanou gradaci. Většinou ve strachu, aby „tam něco bylo“, fotografové negativ převolají a pak se setkáme s výsledkem podobným snímku č. 3. Pleť herců je sádrová, veškeré líčení přesvětlením zmizelo, stín v obličeji představitel Bláhy je příliš tvrdý. Nadto se podařilo exponovat právě ve zlomku vteřiny, kdy představitelka Dubské zavřela oči, takže snímek působí dojmem, že vysloužilý voják vede za ruku selku v traumatickém spánku. Postoj obou herců působí dojmem — pozor, teď se budeme fotografovat! — tedy obsah a myšlenka záběru je špatně vytvářně zpracována. O tom si promluvíme jindy.

Dr. JAROSLAV SVOBODA



kulturní komise MěNV, okresní inspektor pro kulturu a předseda OPS-d.

Dívaldo poskytuje členům zdarma místnosti ke studiu, inscenace připravuje profesionální režisér a výtvarník, hrají se v rámci předplatného. Odborná úroveň se zvyšuje v závodní škole práce. Vedení divadla se snaží najít spojení s ostatními ochotníky, členové scény pracují v okresním poradním sboru. Divadlo má v plánu vytvořit na okrese pět stálých zájezdových středisek, kde by všechny nastudované hry byly reprizovány. V minulé sezóně nastudovali Irkutskou historii s režisérem profesionálním a Každý něco pro vlast, kde byla režie ochotnická.

Hovořil jsem s některými členy souboru po zkoušce na Vládu žen. S novým stavem byli spokojeni. Hlavně oceňovali skutečnost, že všichni znojemští ochotníci jsou sjednoceni pod jedním zřizovatelem. Ustaly nedůstojné a znevažující třenice, je možno vzájemně spojit a využít schopnosti jednotlivců. Režisérem je školený odborník. Finanční problémy, které mnoha souborům dělají velmi těžké starosti, zde neexistují. Dokonce jsou prostředky i na úhradu ušlé mzdy, pokud bylo nutno někoho uvolnit ze zaměstnání. Je jasné, že přednostně se obsazují ti, kteří mají větší předpoklady, ale pracovní plán na novou sezónu slibuje pět inscenací, literární kabaret a ještě pásmo čínské poezie. Tedy příležitosti pro všechny víc než dost.

Nu, a teď zase popřejme sluchu druhé straně. Bylo těch hlasů jenom několik, ale vesměs velmi kritických. *(Poznámka redakce: Jeden z nich v tomto čísle zveřejňujeme.)* Nemohu na dobré svědomí říci, že by snad vyplývaly ze zásadní averze vůči někomu z divadla nebo vůči divadlu vůbec, spíše se pozastavovaly nad nekritickým vynášením práce a zásluh scény. Vždyť dříve osvětový dům konal stejnou agenturní, metodickou i provozní funkci v budově divadla se čtyřmi lidmi, bez jakéhokoliv státního příspěvku a jeho výsledky byly též velmi dobré. Tolik k otázce obhospodařování divadelní budovy. U problematiky ochotnického souboru vycházejí z názoru, že společenské a umělecké výsledky jsou podminěny daleko širším okruhem okolností, než je pouze materiální zabezpečení a profesionální vedení a že je dnes vůbec otázkou, zda za současného pracovního a jiného přetížení tuto formu práce, která nezbytně předpokládá bezvýhradný a svým způsobem vlastně profesionální přístup k divadelní činnosti, lze považovat za šťastnou a správnou. Jinými slovy — zda splňuje to, co od dnešního ochotnického divadla v jeho společenském a vnitřním dopadu žádáme.

Těžko dělat závěry. Jeden rok a ještě k tomu ne zcela vytížené sezóny je příliš krátkou dobou. Ředitel divadla býval ochotnickým režisérem a nepochybují, že dřívější zkušenosti mu dnes v mnohem pomohou. Ostatně, stále zde zůstává otázka provizoria celé věci, protože jakmile by byl povolen vlastní umělecký soubor, automaticky klesne spolupráce s ochotníky na platformu divadelního studia, jak je praktikováno u jiných divadel.

Na druhé straně je velmi pravděpodobné, že Znojmo by mohlo být příkladem a vzorem pro ta místa, kde profesionální scény budou rušeny.

Rozhodně nemůžeme pominout otázku okamžitých výhod, dávání ochotníkům. Znojemáci v tomto smyslu hovořili až příliš kladně a jednoznačně. Otázku finanční pak nechme k posouzení těm, kteří schvalují rozpočet. Jestliže je možno prostředky poskytnout a získat, proč jich nevyužít? Stejně ponechme stranou i princip etický — z jakých pohnutek ve Znojmě ke spolupráci s ochotníky přikročili. Zda z vnitřního přesvědčení nebo proto, že bylo třeba získat dostačující záštitu. Domnívám se, že daleko podstatnější je skutečnost, nakolik to dnes s touto spoluprací myslí opravdově. A v tomto směru řediteli divadla i režisérovi věřím.

Chceme-li se však pokusit věc domyslet, zjistíme, že u tohoto typu profesionální a amatérské symbiózy pravděpodobně vyvstanou ještě problémy jiné. Soubor, který má „úřední“ vedení, nemůže experimentovat v ochotnickém slova smyslu. Musí vykazovat standardní práci. To nezbytně povede k vytvoření souboru výběrového, který bude svým způsobem, ať již s větším nebo menším zdarem, suplovat představení profesionální. Bude jedinou vizitkou umělecké tvůrčí práce divadla a kde tedy potom rozeznat, kdy hodnotíme uměleckou potenci a odpovědnost divadla a kde zájem, snahu i možné omyly ochotníků?

S tím souvisí nebezpečí odtažení od vlastního smyslu ochotnické práce a setření specifika, pro něž dnes pokládáme ochotnické divadlo za potřebný společenskokulturní přínos. Zdůrazňujeme bezprostřední účinek ochotnických inscenací na diváky zvláště proto, že místní diváci cítí vnitřní potřebu svých přátel-herců říci jim z jeviště určité pravdy a problémy, připravit jim večer pohody i zamýšlení. To je nenapodobitelná atmosféra ochotnických představení, která často překlene i umělecké nedostatky a činí ochotnické inscenace stále živými a potřebnými. Ochotnické divadlo má především obhacovat ty, kteří je vytvářejí, dávat jim pod-

něty pro život. Od ochotníků se vždy požadovaly výboje. Z jejich řad vyrůstaly avantgardní scény, protože zde vždy byla odvaha a nezávazná možnost riskovat. Téměř nic nebylo v sázce a proti tomu velká touha provést něco objevného. Někdy to vyšlo, zpravidla ne. Ale už v této snaze a v touze objevovat vidím nemalou hodnotu.

Stále víc poznáváme, že otázka kvality ochotnické práce není vždy spojena s otázkou finanční. Subvence závodních klubů nám ještě nezaručily hodnotu. Ve Znojmě dotaci finanční spojují i s přímým vedením uměleckým. Tedy ne již s pouhou uměleckou spoluprací, metodickou pomocí. Otázka úspěchů a neúspěchů amatérů se stává otázkou posouzení kvality profesionálního režiséra. Je možno riskovat? Není třeba bedlivě zvážet, než povolíme vystoupení třeba i s dobrou inscenací, pokud je pravděpodobné, že bude srovnávána s jiným ochotnickým kolektivem, který shodou okolností bude lepší? Nebude se vytvářet postupná izolace? Nevznikne časem rozpor a napětí i mezi režisérem a souborem, pokud snad nedokáže jeho umělecké záměry realizovat? Není pravděpodobné, že se časem vytvoří soubor, který bude podle pokynů a plánů divadla odehrávat své inscenace bez dalšího vztahu, protože odpovědnost, právě jako rozhodující slovo, bude mít někdo jiný?

Určitým svědectvím je i to, že za celý rok trvání scény nebyl ustaven její výbor. Vím, formálně ne proto, že dosud nebyly schváleny organizační stanovky. Ve skutečnosti však z toho důvodu, že již a priori je pocítována zbytečnost této instituce. Všichni ochotníci, pokud jsem s nimi o tom hovořil, se daleko více cítí příslušníky Jihomoravského divadla, než členy nějaké ochotnické samosprávné organizace. Je to přirozený důsledek hospodářské i umělecké závislosti.

To jsou nejzákladnější současné úvahy o znojemské stále ochotnické scéně. Je těžko tyto názory vyvracet, právě jako je doložit. To všechno ukáže nejbližší čas. Osobně jsem přesvědčen o jednom, že jak u členů souboru, tak i u vedení divadla je tolik opravdového zájmu o prospěch věci, že budou mít dost iniciativy, aby v budoucnu případné organizační zábrany upravili ve shodě s žádoucím vývojem.

Nechci být pesimistou a nerad bych, aby moje závěry vyzněly pochmurně. Přesto však mám pocit, že v principu se ta dnešní forma velmi podobá tomu, čemu se v právní terminologii říká — jednání na cizí účet a cizí nebezpečí. A to je v ochotnické práci, jako ostatně v umění vůbec, zcela vyloučeno.

Dr. MILOSLAV JURÁK

OBYČEJNÝ SOUBOR

Ochotnické divadlo na škole v Českém Brodě a vůbec

Deset let činnosti ochotnického souboru, to není v naší tradici nijak významné datum. Snad k zastavení nad prací recitačního a dramatického kroužku SVVŠ v Č. Brodě vede především skutečnost, že je to soubor školní, který za tuto dobu nevynechal ani jediný ročník STM. Každoroční pravidelná recitační a dramatická činnost vrcholila vždy přípravou celovečerního představení, které pak bylo v desítkách repríz uvedeno v mnoha obcích okresu.

Ti, co zde před deseti lety začali hrát a recitovat, jsou dnes již sami rodiči a pracují v odvětvích, která si vybrali. Mnozí jsou učitelé a vzpomínají na práci v dramatickém kroužku, který jim pomohl v dnešní jejich samostatné činnosti. Úspěchy kroužku pramenily z práce jednotlivců. A naopak — úspěšná práce jednotlivců mohla být dosahována jen cílevědomou prací

v kolektivu (např. za tu dobu čtyři účastníci na Wolkrově Prostějově).

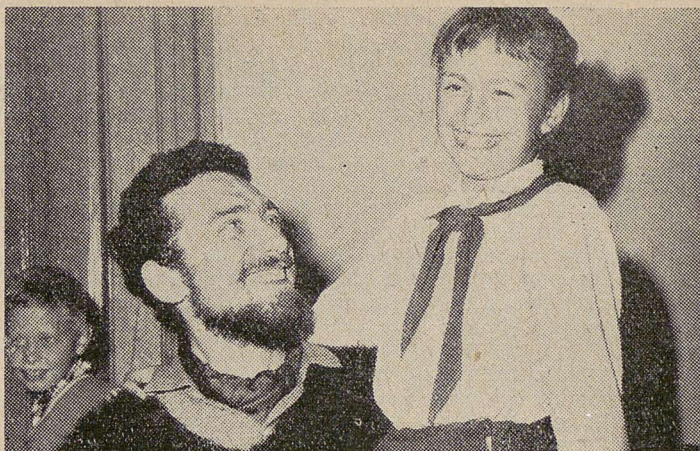
Recitační a dramatická činnost na SVVŠ v Č. Brodě stává se již dobrou tradicí. Avšak tradice leckdy nebývá vhodným měřítkem poslání. Obzvláště když něco děláme jen pro tu tradici. Bylo by to až příliš formální a bezcílné, kdyby každý rok šlo jen o jediné představení pro soutěž. Kdyby zde a na školách vůbec nešlo o to hlavní — o vlastní výchovu i o radost z dobrovolné činnosti.

Na žádné škole v kroužcích estetické výchovy bychom neměli zapomínat především na onu výchovu. Vždyť jinak se dostáváme k formálnosti, případně jen k onomu tradičnímu recitování a hraní pro soutěž, jak se to často projevovalo právě v STM.

Mně však nejde o zamyšlení nad soutěží a ani ne o vzpomínání. Chci ukázat na nutnost této práce na školách, na její důležitost pro ochotnické hnutí a jak je nutné, aby se nestala jen zájmem školy. Již jsem řekl, že mnozí, kteří prošli dramatickým kroužkem českobrodské školy, stali se učiteli a mohou tak uplatňovat zkušenosti, které kdysi získali. Kde a jak se projevila tato činnost u jiných? Sledují-li v samotném městě ty, kteří prošli dramatickým kroužkem, vidím, že získali dobré základy. Zůstala v nich láska k jevišti i radost z ochotnické práce. Při MěV ČSM založili mládežnické Divadlo pro 116. Za dva roky své činnosti se stali členové tohoto divadélka mladých známými svými vystoupeními v kolinském okrese a jejich účast na letošní krajské přehlídce v Poděbradech byla velmi úspěšná. Přitom spolupráce se školou nepřestala a je snahou



Zakladatelka Dram. kroužku SVVŠ v Českém Brodě prof. E. Kovářová přejímá na Podlipanských hrách pro soubor plaketu Jana Žižky



Waldemar Matuška s vítězkou oblastní přehlídky STM ve zpěvu O. Královou při Dnu mládeže v Českém Brodě

jak vedoucích školního kroužku, tak členů mládežnického divadla, aby se stále prohlubovala.

Zde je ona základna, na kterou zapomínají některé naše ochotnické soubory. Na školách je totiž materiál pro práci. Jen zkušeností bývá někdy málo. Školní představení jsou často odkázána pouze na práci učitelů. V učitelských sborech však může být leckdy jen dobrá vůle. Hrát divadlo neznamená přece jen naučit se textu a dobré dikci. To je složitá stavba od dobře vedené první zkoušky až k vlastnímu odevzdání hry divákům při premiéře. A je to především průběžná celoroční práce s malým hercem, který vlastně ještě hercem není, který se jím může stát a který má velkou snahu, pílí a radost z tvoření, jak toto vše bývá dáno dítěti.

A tato cítělost je další důvod, proč jsem vzpomněl práce dramatického kroužku SVVŠ Č. Brod. Od počátku, kterým byla osvědčená pohádka, přešel soubor k této cítělosti práci. Sama jeho zakladatelka prof. E. Kovářová zvala vždy



Národní umělkyně Marie Majerová přihlíží představení Robinsonky, kterou uvedl Dramatický kroužek SVVŠ v Českém Brodě

na pomoc některého z režisérů známých ochotnických souborů (z Kostelce nad Č. L. a z Úval) a s jejich spoluprací a s jejich zkušenostmi mohla pak odevzdat vždy dobře propracované hry. Vzpomínám především na Šťastnou cestu, Hrátky s čertem a Člověk hledá radost. Ale především pomáhala tak vychovávat dobré ochotnické herce. A nejen herce. Všimněme si názvu kroužku — recitační a dramatický. Již z toho je vidět, že práce nespočívala jen v nárazové přípravě a v uvedení jednoho divadelního představení pro STM. Kdo pracuje v této činnosti na škole, ví, kolik je tu vystoupení při různých akcích, pracovních schůzích, vzpomínkových večerech a jiných kulturních událostech. Je zajímavé číst kulturní deníček českobrodské školy. Nejsou v něm jen zprávy o divadelních představeních, ale i o vystoupení kulturních úderů, a sami žáci si píší hned v jeho počátku, jak „s veršem je život bohatší“.

Jak potom ono bohatství roste s divadlem, které dovede kolem sebe shromáždit velký počet zájemců! Když loňského roku připravoval kroužek k 80. výročí narození národní umělkyně M. Majerové ve vlastní úpravě její Robinsonku, rozhodli se tehdy vedoucí souboru, že v příštím roce připraví pro své diváky i herce hru některého našeho klasika. Nebyla pak vybrána hra, ale Vaňátkovo pásmo veršů, písní, tanců a zvyků Dětský rok na vsi. Kolik to bylo radosti a kolik nadšení při práci téměř se sto dětmi! Sledoval jsem je o některých sobotách a nedělích. Nebydlí v Brodě. Přijížděli z vesnic a přijížděli vždy všichni. Chci zde připomenout, že při této práci je důležité, aby děti znaly své úkoly, aby pociťovaly jejich důležitost pro celek, aby v této činnosti viděly radost i potřebu pro svůj život.

Jak byla tato činnost konkrétně připravena v minulém roce na SVVŠ v Č. Brodě? Bylo rozhodnuto, aby jedno představení připravili svazáci, jedno pionýři a pro STM aby byla hra společná. A tak členové ČSM uvedli v listopadu Kuzněcovovu Legendu o řece (opět ve vlastní úpravě), pionýři celovečerní pásmo k 45. výročí VRSR za pomoci svazáků. Mezitím již vedoucí jednotlivých kroužků připravovali návrhy a rozdělení práce pro Dětský rok na vsi, který se začal zkoušet od ledna a byl uveden ke konci března. Zkoušelo se i o prodloužených pololetních prázdninách. Mezi sto účinkujícími se objevili noví herci, recitátoři, zpěváci, tanečníci, s kterými se dá počítat pro další práci. Souběžně se připravovali jednotlivci pro STM, která také tentokrát skončila pro členy kroužku úspěšně.

Jak ukázat tuto práci co největšímu počtu obecnosti a především mladým divákům a získat tak další mládež pro tuto činnost? Od návrhu, aby na vystoupení vítězů STM byli pozváni členové divadla Rokoko, přešlo se k jeho uskutečnění. Nalezli jsme pochopení v vedení divadla a především pak u W. Matušky, E. Pilarové a K. Štědrého, kteří společně s rytmickou skupinou přijeli na Den mládeže, pořádaný školou v závěru roku. S těmito oblíbenými herci vystřídal se v programu i žáci školy. Bylo to vystoupení velmi radostné, mladé a především od soudruhů z divadla Rokoko pochopeno tak, aby jejich přítomnost skutečně byla pomocí — a ne atrakcí. Nebylo zde ani kousek spěchu, jak jsme zvyklí vidět u mnohých pražských estrád. Nebyla tu přehrada mezi profesionály a amatéry. Nebyla tu totiž ta nepěkná profesionální macha, jak se s ní často na venkově setkáváme. Mladí zpěváci přišli a pomohli svým mladším soudruhům, kteří mezi jejich písněmi recitovali verše Nezvala, Seiferta, Hrubína, Kainara, Kapouna. Povzbuzení slovy profesionálních herců mezi jejich vystoupením i po něm před plným sálem zpívali vítězové STM své písně, které obecenstvo — většinou mladí lidé — přijímalo s uznáním.

Domnívám se, že právě k tomu směřuje nový řád STMP, při-

nést cílevědomost i plánovitost a hlavně nepřerušovanou činnost v práci s mládeží. A myslím, že se již musíme také rozloučit s hodnocením souborů jen podle leckdy jednoho atraktivně připraveného představení. Hodnocena by měla být ona stálá nepřetržitá činnost a nejen jedno vystoupení, případně nastudování jediné divadelní hry. Každý soubor by měl předem nahlásit své vystoupení a neměl by vědět, na které porota přijede. Víím, že tak by to mělo být. Ale také dobře víme, že skutečnost i zkušenost je opačná. Jen tak se pak může přihodit to, co se právě stalo českobrodskému dramatickému kroužku, kterému bylo určeno, kdy má hrát, a okresní porota se pak nemohla představení zúčastnit. Na jiné se také nedostala, takže soubor, který připravil čtyři celovečerní programy, který s nimi vystoupil více jak třicetkrát, vlastně neprošel soutěží.

Jestliže bude hodnocena celoroční práce, jsem přesvědčen, že to prohloubí činnost v souborech, zmizí nárazovost a nebude jen soutěž pro soutěž, jak to má na mysli nový řád STMP. Že práce již cílevědomá i plánovaná na školách leckde je, o tom svědčí plán dramatického a recitačního kroužku českobrodské SVVŠ. Opět jako roku loňského i letos připraví jedno představení svazáci (Vančurovu Josefínu) a jedno pionýři (Horynové O včelce Lindě). Obě představení budou přihlášena do STMP a uvedena v březnu a dubnu. Společně s místním ochotnickým souborem bude vzpomenu to světového výročí K. S. Stanislavského (v listopadu). V říjnu bude uvedeno pásmo Fučíkovi novínář a 60. výročí úmrtí J. Wolkra bude vzpomenu to v lednu. Z nové poezie připraví kroužek verše K. Šiktance a J. Šotoly. Den mládeže s přehlídkou vítězů STM bude opět v červnu. Jako každoročně se členové kroužku zúčastní STMP jednotlivců.

V závěru bych chtěl ukázat ještě na jednu skutečnost, která je spojena s životem tohoto souboru. V jeho počátcích stála, jak již jsem se zmínil, prof. E. Kovářová. A kroužek v ní nejen viděl, ale má v ní stále iniciátora své práce. Na škole již neučí. Šla do důchodu. Ale řekněte učiteli, který má rád děti, aby se k nim nevracel! A jak by se mohl rozloučit se svými svěřenci ten, kdo byl jednou stržen jevištěm, kdo k němu přilnul



Scéna z Vaňátkova Dětského roku na vsi v nastudování Dramatického kroužku SVVŠ v Českém Brodě

svým srdcem a nechal na něm kus své lásky. Říká, že ji kdysi na severu Čech získala práce M. Dismana. Jako učitelka češtiny šla jeho cestou. Od veršů přešla k divadlu a vychovala nám už hezkou řádku herců i lidí, majících zájem o divadlo. Jen v prvních třech ročnících na fakultě jsou tři její žáci, kteří se věnují divadelní vědě. Její příklad ukazuje, jak na ochotnickém divadle je právě to nejhezčí, že si všichni při této práci rozumějí, že všichni jsou stejně mladí, naplnění stejným elánem, který u nás přechází z jedné generace na druhou.

BOHUMIL NEPOVÍM

Nevzbrud'te miminko!

Pohleďte, pokušení, Pět večerů, Sever proti jihu, Černá bedýnka, Léto a samozřejmě Zvíkovský rarášek — to jsou jen některé z názvů, vybrané z hromady programů, které před sebou rozložil Richard Rothbauer — pracovník Osvětové besedy, režisér a šéf Lidového divadla v Písku v jedné osobě.

Jak začínali? Večer 16. listopadu 1959 se sešlo šestnáct nadšenců, a ti začali hrát. Představili se v lednu příštího roku svou první premiérou, *Pět večerů* Alexandra Volodina. Měli úspěch a třináct repríz.

Nešťastná třináctka neodradila další zájemce. Za rok se soubor rozrostl ze šestnácti na padesát členů. Koncem minulého

roku si udělali malou bilanci své práce.

Za tři roky sehráli 119 představení, která navštívilo 38 810 diváků. Samotnému studiu her věnovali 9612 hodin a 19 172 hodin stáli na prknech při představeních. Za svými diváky najezdili 10 306 km.

Bilance je to přinejmenším úctyhodná. Jak to všechno dokázali? Režisér o tom říká:

„Na úspěších souboru nemá podíl žádný divadelní skřítek, ale poctivá práce všech členů Lidového divadla. Scházíme se na zkoušky dvakrát týdně. Většina her, které jsme dělali, měla patnáct až dvacet repríz. Loni jsme byli s divadlem na zájezdě i na Slovensku. Téměř všechny role obsazujeme

dvojmo. To se nám vyplatilo i letos v zimě; museli jsme totiž předělávat plán zkoušek kvůli směnám a různě pracovní době. Ale překonat se dá moc; zvláště, když věkový průměr našich divadelníků je 24 let.“

„Lidové divadlo bude mít od letošní sezóny dokonce dvě scény — sloučili jsme se se souborem ZK Kovosvit, který letos získal první místo v krajském kole estrádních skupin svým »Dědečkem v oleji«. Tím budeme mít dva patrony, Osvětovou besedu a Kovosvit.“

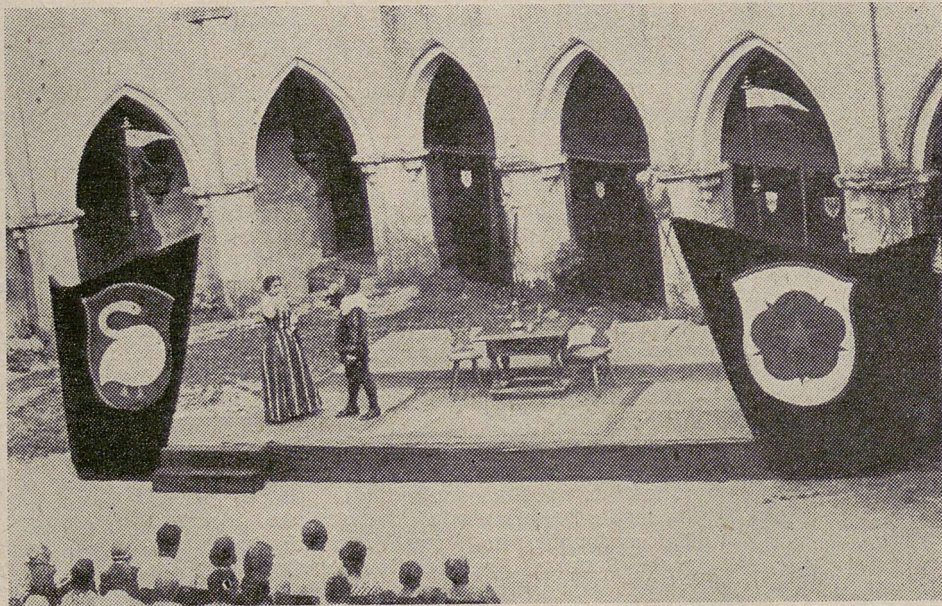
Specialitou píseckých ochotníků jsou každoroční představení Zvíkovského raráška [L. Stroupežnický], které hrají přímo na hradě Zvíkově. Veselý večer na starém hradě už má svou pověst, těší se vždy na něj nejen herci, ale i obecenstvo.

Písecké kulturní tradice jsou známé. O tom, jak to vypadá dnes, jsem besedoval také s Vladimírem Novákem, který ochotnické divadlo už dělá hezkou řádku let. V pokoji jsme museli mluvit tiše, vedle totiž spalo miminko.

„V Písku jsou teď tři soubory, vlastně dva, Lidové divadlo, ke kterému teď patří ZK Kovosvit, a soubor ZK Jíteš, který zatím uvedl Andělé nejsou ženy s dekoracemi divadla ABC z Prahy. Musím si přiznat, že s návštěvou ochotnických scén je to tady čím dál horší. Co je to platné, konkurence je velká, třeba televize, která lidem pohodlně přiblížila ústřední divadla. Každý se také může zajet podívat na stálé divadlo do Prahy. A navíc k ochotníkům se už dostanou divadla »ohraná«, která už diváci mohli několikrát vidět v profesionálním provedení. Potom, ať už to uděláme sebelíp, přece naše představení netáhne. Myslím, že ochotníkům chybí dobré vlastní texty; jediné tak se mohou udržet a něco dokázat. Dosavadní představení podle tradice jsou už ve větších městech neudržitelná, sami se nesmíme divit, že lidi už nebaví. Jsou tu ovšem taky vlivy negativní. Přijede sem třeba dobré divadlo a hledíště je poloprázdňé, ale stačí nějaké zvukové jméno zpěváka a máme plno. Od nové sezóny má této situaci pomoci tzv. Stálá scéna, režisér a dramaturg, kde se budou starat o všechny ochotnické soubory okresu.“

Pozor, v pokoji se budilo miminko, a tak jsme besedování o kultuře okresního formátu museli skončit.

-sk-



Lidové divadlo v Písku uvedlo na hradě Zvíkově Stroupežnického Zvíkovského raráška. Foto R. Rothbauer



M. Hajn a P. Chvála, členové Lidového divadla z Písku, v komedii V+W Sever proti jihu. Snímek J. Slavíček



Na Rothbauerově snímku Z. Wittnerová a M. Šmidingerová ve hře K. Stanislava Samota Nadějov

KULTURA NA HRANICÍCH

Radonice nejsou velké městečko — spíše větší vesnice. Leží v blízkosti hranic, jedinou „kulturní institucí“ bývá místní hospoda, dalšími významnými objekty je několik obchodů, škola, sokolovna a konečně historická radnice. Pošta v místě. Zapadákovi — řeknou si mnozí. Prosím, není námitek. Do většího města (do Kadaně) je totiž dvanáct kilometrů po silnici, event. hodina jízdy udýchanou lokálkou. Přesto se i v takovém místě našlo pár nadšenců, které spojovala jediná záliba — totiž divadlo. Nikoliv divadlo „pasivní“ (které zde reprezentují pouze televizní přenosy), ale divadlo „aktivní“ (čímž je myšleno vlastní hraní divadla, ať již pro pobavení vlastní osoby či osob jiných). Začátek

jejich činnosti byl předznamenán obecně známou zkušeností — že nemá cenu kulturu dovážet. Za prvé: je to cesta příliš laciná a jednoduchá (ideově!), a za druhé (což je rozhodující), by k nim stejně nikdo nepřijel. Proto se s velkou námahou sehnaly texty a na jaře 1959 se začalo se zkouškami. První premiérou bylo Hledá se hrdina — zkouška nervů herců i diváků. Potom už následovaly premiéry jedna za druhou. Úsměvy a kordy, které se setkaly s velkým ohlasem u vědného publika, bulharská hra Uzel a konečně Půlnoční mše Petra Karvaše. Ta již signalizovala „novou vlnu“ v činnosti celého souboru — nejen hrát za každou cenu, ale hrát s pečlivým výběrem — uvádět především díla

současných autorů, kteří mají co říci dnešním divákovi. K 15. výročí Února uznala rada Osvětové besedy a MNV podíl ochotníků na zvýšení kulturního života ve městě a odměnila několik členů souboru čestným uznáním. V roce 1961 si soubor troufl dokonce i na Profesora Mamločka a na začátku roku 1962 na Blažkův Příliš štědrý večer. S tím se také zúčastnili okresního kola soutěže. Skutečnost, že při velké konkurenci skončili v kategorii začínajících souborů na druhém místě, nadšení jen podpořila. Na podzim 1962 měly premiéru Drdovy Dalskabáty. Fakt, že v místě působení souboru měly dvě reprízy a v okolních obcích repríz několik, ukazuje jasně zájem diváků o činnost svého ochotnického souboru. A dnes? Zkoušejí Vít ve vlasech, chtějí hrát dál (a lépe) a zapojit do práce v souboru mladé lidi ze zemědělství. Už vědí a chtějí víc, než když začínali.

-fs-

V. DIVADELNÍ FESTIVAL V CHABAŘOVICÍCH

Každoroční pořádání festivalu vyžaduje obrovské organizační úsilí velkého kolektivu zanícených lidí. Zejména letošní jubilejní festival v Chabařovicích zasluhuje zmínky o tradici, minulosti i přítomnosti ochotnického hnutí v místě. V roce 1909 byl v malém městečku na severu Čech, kde byl velmi citelný německý živel, položen základ k českému ochotnickému divadlu. V té době nebylo ovšem populární prosazovat české národnostní snahy (boje o českou školu apod.), proto byl zájem mladých lidí o českou řeč a veřejné hlásání národních práv zjevit se tehdy přímo revolučním činem. Hrál se po hospůdkách, leccos a všelijak, ale mělo to nemalý společenský význam. Po získání národní samostatnosti se stala ochotnická

práce cílevědomější a položila dobré základy pro dnešek.

Členové dnešního souboru J. K. Tyl, který je součástí Osvětové besedy, se zamysleli nad dosaženými výsledky a v roce 1959 vzpomněli padesáti let trvání českého ochotnického divadla v místě založením divadelního festivalu. V Chabařovicích bylo od roku 1945 sehráno přes padesát her. Molière, Klicpera, Tyl, Vrchlický, Preissová, Jirásek, Stehlík, Stodola, Pavlíček, Karvaš — to je jenom stručný výčet autorů, jejichž hry byly ochotnicky uvedeny na místním jevišti. Při pořádání I. festivalu bylo jeviště upraveno a rozšířeno světelný park. Aby festivalová představení nezela prázdnotou, požádal soubor místní podniky o patronáty. Tato spolupráce se

osvědčila, zejména MNV podal pomocnou ruku v organizačních i finančních starostech. V letech 1960—1962 se získaly zkušenosti a tak letošní už V. festival oblesaly soubory, se kterými jsou domácí v pilné zájezdové spolupráci.

Podstatným znakem každoročního festivalu je žánrová pestrost programu. Letošní festival zahajovalo mostecké Divadlo pracujících Plukovníkem Chabertem. Festival pokračoval večerem Šansonů, na němž vystoupila i L. Hermanová a B. Obrová. ZK Severočeských tukových závodů z Ústí n. L. uvedl dramatičtí Anny Kareninové, Spojené ZK v Libochovicích komedii Červené papuce, Fučíkovo divadlo v Lounech Slaměný klobouk, ZK Elektroporcelán Bohosudov Frípírí. Místní soubor festival zakončil hrou F. K. Kaula Modrá akta. Snad i z tohoto prostého výčtu titulů si lze představit, jakou důležitou událostí je náš festival pro ochotnické hnutí v okrese. Každoročně se zvětšující zájem publika je současně odpovědí na skeptické hlasy, prorokující zánik ochotnického divadla.

BLAHOŠLAV STRAKA

K akumulaci všech uměleckých částic, roztroušených v celé práci na představení, které posléze zapůsobí na diváka neodolatelným uměleckým kouzlem, dojde tehdy, vznikne-li v samé práci na hře atmosféra tvůrčího sblížení mezi režisérem a herci a mezi herci navzájem. Vznikne-li atmosféra horoucího zanícení, zklamání i radosti v práci, kdy již samo setkání těchto lidí, společně pracujících na určité hře, se stává důležitým mezníkem životní dráhy každého z nich. Jen za takových podmínek vzniká skutečně tvůrčí práce a maximální umělecká jednota všech postav hry.

ALEXEJ POPOV

DIVADLO X 64- LUDVÍK KUNDERA: HISTORIE VELIKÉHO OKRESNÍHO KÝŽALA S PÍSNĚMI, DOKUMENTÁRNÍMI PŘÍLOHAMÍ A PROSTOCVÍKY

Je smutnou ironií osudu, má-li inscenace Historie Velikého Okresního Kýžala i svou prehistorii. Ale nedá se nic měnit na faktech: ležela totiž přesně jeden rok v šuplíku, jak bylo zřizovateli, brněnskému Parku kultury a oddechu, Ludvíku Kunderovi a souboru doporučeno. Leč dnes je možno v Brně toto dílo zhlédnout v podobě téměř původní.

Kdo je Veliký Okresní Kýžal? Český kult okresního formátu. Ten, o kterém se nikde ani nemluví ani nepíše. Ten, který i dnes může uniknout pohledu shora. Typ samolibého českého funkcionáře, který má moc. A moc škodí. Okolo sebe má své lidi. Jedním z nich je podokresní Ouvej, malý český člověk, úředník, který slouží jak kdysi po tři sta let a hřeje si za to svou polivčičku. Cočkovou: snad se o něm jednou sám VOK zmíní tam někde vysoko, vysoko. A pak básník Odolen. Jak Kýžal, tak jeho pravá ruka Ouvej jsou typy jednoznačné. Záporné. Proč by mělo jít o typy rozporné, co bylo kladného na politické práci systému k. o. — kult osobnosti? Složitým typem je však básník Odolen. Není hloupý, leccos vidí, do leccos sfourá, i když to vypadá jak ódy kýžalí, které i Kýžal pochválí. Nadsázkou svých básní dělá si psinu z omezenosti svého pána.

Kritiky

Leč jsa chycen kaje se, vše odvolává a stává se tak typem tragikomickým, neb nekát se, mohl být hrdinou — blíží se hodina dvanáctá. Další postavou inscenace je postava komentátora, komentujícího události. Ne však s odstupem klasického komentátora, ale z pohledu člověka, který to vše zažil. Účinný text této postavy je do posledního slova koncentrován z pozice člověka, který tehdy nemohl mít vliv na běh události. O to nenávistněji, zžíravěji a nemilosrdněji znějí tato slova dnes. Poslední postavou inscenace je sbor. Tato postava je pozoruhodná tím, že v textu napsána nebyla. Zde už začíná práce režiséra, který dovedl odhalit možnost v textu skrytou. Sbor tak vytváří postavu českého člověka, toho, co byl dole, který seznává, že jedinou jeho vzpruhu je tu a tam si zašvejkovat mezi námi děvčaty, člověka přemýšlejšího, ale pod vlivem tradice jednotné cvičícího. Ne nadarmo se praví v textu: Úřednímu lidu sluší sokolovství.

Pásmo samo není montáží z veršů. Jde o kompozici dotvářenou v závěrečné fázi s vědomím, že bude inscenována divadlem X64. Verše nejsou pak dílem jednoho roku, ale mnoha let. Nejde o něco, co by chtělo přijít jako na zavolanou (mimořádně, je nespornou zásluhou brněnských institucí, že ochránily toto dílo před aktuálnější platností v roce šedesátém druhém). Děj je vyprávěn způsobem spíše filmovým — obrazy jsou řazeny vedle sebe. Některé z textů jsou znamenitě zhudebněny Pavlem Blatným. Jsou zpívány herci hrajebními Kýžala a Odolena — zde se ve velmi názorném provedení předvádí to, co je charakteristické pro práci souboru: sdělit i vlastní občanský pocit herců, kteří nám recitují básně, neutápějící se v nich. Historie VOK je komorním dílem znamenitě úrovně, pokud jde o polovinu první zcela bezdiskusně. Druhá polovina by pak potřebovala ještě několik zásahů, snad i autorských, neboť v závěru ztrácí představení rytmus, konec je několikrát navázán, aniž by nasazoval ve vyšší poloze, pointa sama je poněkud rozvláčná a snad i příliš složitě šifrovaná. Závěrečné vyznění však neuzavírá historii postav inscenace. Na scéně zůstává jeden ze sboru, Kýžal a jeho dva odcházejí — kam, kdo ví, neboť

je konec systému, ne však lidem, kteří ho dělali.

Ikska zachází s verši Ludvíka Kundery svým typickým způsobem: stylizuje, paroduje, nadsazuje, a to vše za použití osobitého biomechanického systému, který jak se zdá je tohoto druhu poezie plně odpovídající. Režisér Jiří Stědroň zvládnul představení vynikajícím způsobem, i když měl práci ztíženu tím, že vytváří postavu Kýžala. Jeho režie se vyznačuje množstvím výborných nápadů, ústičích v dílčí metafory jednotlivých básní. Na jevišti pracuje bez pomoci scénického výtvarníka, neboť veškeren materiál na scéně se objevující jsou pouze rekvizity konstruktivistického charakteru. Představení je drženo ve velmi svižném rytmu, který by snad místy potřeboval poněkud zvolnit, aby se inscenace stala srozumitelnější. Kdo zná vývoj tohoto souboru, jistě si povšimne, jakou měrou vrací souboru studenti JAMU, pro jejichž herecký růst Ikska nesporně mnoho znamenala, to, co se na škole naučili, při hraní divadla. V představení se to projevuje celistvostí inscenace: herecký výkon není souhrnem výkonů v jednotlivých číslech, ale začíná na začátku představení a končí na jeho konci. To platí v plné míře o výkonech Jiřího Stědroňe a Ladislava Freje. U Freje byla by snad na místě větší herecká ukázněnost, která by dopomohla postavě básníka Odolena k přesnějšímu tvaru. Těmto dvěma představitelům se téměř vyrovnává Ladislav Sliva coby podokresní Ouvej. Výborné jsou zvládnutí i sborové scény, perfektně sehnané jak pohybově tak i hlasově. Nedostatkem představení je postava komentátora v interpretaci Evy Vašínkové. V jejím podání začínají Kunderovy verše příliš nalomeně, jednotvárně — podtext druhého plánu stává se plánem prvním, postava je zjednodušená. To je i jeden z důvodů nevyčerpání konce — místo komediálně nadsazeného vítězného závěru spíše vlažná polévka obsahující množství živin. Výborným způsobem je zapojen do hereckých akcí u klavíru muziciující komponista Pavel Blatný. Jeho sarkastické poznámky jakož i obrácení cedulí s názvy básní znamenitě dopomáhají zcizujícímu hereckému stylu souboru. Vycházejícím experimentem je i nepřestávka text-apelového charakteru, která by však přece jen potřebovala poněkud důslednější režirování. Jsou zde přednášeny fragmenty z Odolenovy pozůstalosti jakož i dobové popěvky. Funkčně je vyřešena i závěrečná děkovačka, při které na dotaz jednoho z herců, zda ochotní jste odvolat, odpovídají ostatní bez váhání ne.

Vcelku lze říci, že tímto představením syntetizuje soubor X64 všechno to, co dosud udělal, v podobě v podstatě dokonale a stojí tedy s největší pravděpodobností před další kapitolou svého vývoje.

JIRÍ KOUTNÍK

O JEDNOM POLIBKU

Po nezaviněném odmítnutí, v němž se dostala do popředí sama otázka „bití“ či „nebytí“ amatérského kabaretního souboru, který se ještě před rokem vracel jako začínající vítězně z ústředního kola STM z Plzně, uvedla olomoucká SKUMAFKA svůj třetí celovečerní pořad POLIBEK Z OLYMPU. Je to kabaretní montáž, kterou sestavil Radek Hlavsa s pomocí „tištěných“ (G. Laub, K. Michal, S. Mrožek) i méně „tisknutých“ (P. Dostál, J. Ratkin) autorů. Rámec, který si jako fiktivní Skumafkáři zvolili, je sdostatek pružný, aby v sobě obsáhl širší problematiku než je tzv. tematika „kultovní“, kterou si v Polibku z Olympu vzali především na mušku. Montáž má vedle silných složek (Laubovo „Doporučení hry“, Hlavsova a Škucova píseň „O jednu parádu víc“, Michalova poněkud zdoluhavě dramatizovaná povídka „Jak Pupenec k štěstí přišel“ a některé mikromonology a blekauly) i složky hraničící s častuškově pojatou satirou. Týká se to především druhé půle pořadu, který má poněkud klesající tendenci a je i režijně (Zd. Rapamil, což znamená čtyřčlennou samoobsluhu z řad čle-

Kritiky

nů souboru) reprizován opakovanými nápady, které jsou spíše formální než funkční. To ovšem neznamená, že by členové souboru nehráli s chutí a zaujetím a někde dokonce nepřesáhli zatímni hereckou nevyrovnanost (J. Tomeček v „Doporučení hry“, H. Tesárová v díve z Olympu. M. Pohorský v drobných epizodách aj.). Rovněž pozornosti zasluhuje Škucova původní hudba, interpretovaná SKUTREM (SKUmafka TRIO). M. Škucova tvoří melodické písně, které namnoze vyjadřují přesně i obsah textu, jdou mu hudbou takřka jako ruku. Taneční čísla, která choreografovala členka souboru K. Gasparová s nápaditostí a s přesnou linií výrazovou, nemají zatím — jako v minulém pořadu — svou oprávněnou funkci. Jsou tu jaksi navíc, snad kvůli pestrosti a určité prodlévě. Snad dosud míra jejich stylizace nepřesáhla hranici, za níž je vnímáme jako nezbytné.

Velkou měrou se podílí na Polibku z Olympu autor Jan Ratkin. Ratkinův literární podíl je pro celý pořad víceméně výchozí a proto je potřeba se nad ním zamyslet. Jestliže úvodní „Návštěva z Olympu“ vtipně rámcuje celý pořad, je scénka o zrození kultu neosobnosti, nazvaná „Poprvé na soklu“, matná a ulpívající dokonce na „tlačené“ legraci. Ratkin — a to je určitý nedostatek i první scénky — jako by neuměl napsat mluvný dialog, který by šel hercům lehcí z úst, šroubuje nehorovově větnou vazbu a přepíná repliky rádooby vzácnými slovy. Tato „nemluvnost“ ubírá na orientaci nejen v scénkách, ale i v monologiích, které jsou navíc přeplněny na sebe se kupícími za každou cenu „poetickými“ obraty. Ratkin má nápady, to se nedá popřít, ale zachází s nimi poněkud macešsky, protože je nekultivuje prostotou a občešností, které jsou průvodní sestry složitosti, o kterou Ratkin usiluje. Ratkin jako by zatím znal i málo zákonitosti jeviště (či pódia), které více než šroubovanost snáší lépe hovorovost, která nemusí postrádat i to, za čím Ratkin rovněž tíhne, poetičnost. Také stavba Ratkinových scének se nepodřizuje příliš dramatické situaci; Ratkin spíš vrší slovní vtipy v statickém kruhu. Lépe se mu už daří tam, kde přejímá už někým jiným vytvořený syžet a dramatizuje jej či upravuje pro scénický tvar („Doporučení hry“, „Jak Pupenec k štěstí přišel“). J. Ratkin, bude-li si alespoň zčásti vědom toho, o čem zde píše, může znamenat i nadále pro Skumafku přínos, protože pravděpodobně on jediný rozumí nejjednodušší myslivě i výrazovému složení souboru, který by si zasloužil pracovat v lepších podmínkách, než je tomu dosud. Ty podmínky však nespasnou s nebe. Skumafka si je bude muset probíjet. A tím snad dosáhne i jednotnějšího stmelení názorového a vyjadřovacího.

JFL

O MLYNÁŘI PŘED ZRCADLEM

Přišel jsem domů z premiéry nového kabaretu M. Molína a J. Pičmana „Mlynář a jeho dítě“, kterou uvedla Pražská kabaretní scéna při Závodním klubu Ústředí uměleckých řemesel v Praze. Posadil jsem se jen tak před zrcadlo a ejhle — zničehoj nic na mne promluvílo moje druhé JÁ, které kabaret nevidělo, neboť bylo zcela prozaicky schováno za zrcadlem.

„Hm, Mlynář a jeho dítě, to je přece hrozně stará hra, tak stará, že si ani nepamatuju, kdo ji napsal. A takovou vykopávku že hráli mladí lidé? Nehoupej!“

„Ale ne, to byl kabaret, víš. Autoři použili jenom názvu a základní dějové osnovy té staré hry. Dávej pozor, řeknu ti, o co vlastně šlo. Marie, dcera mlynáře, miluje kladného hrdinu „v modrákách“ Konráda. Její otec všemi silami brání této mladé lásce a chce dceru provdat za známého zlotřilce Otoma, který v družstevním skladu krade pšenku na seti a spolu s mlynářem ji prodává. Proto ten zájem. Avšak celý případ zkomplikují

Kritiky

dva duchové, kteří poblíže mlýna straší. Skončí to tím, že zlotřilci — to je mlynář a Oton — jsou po právu zatčeni družstevním detektivem Pepou. A mladá láska může nerušeně vzkvétat.“

„No to si řekl moc hezky. Zvlášť to o té mladé lásce. A jak se ti to líbilo?“

„Dobře.“

„Jak to myslíš? Bylo to dobře napsané nebo zahrnané?“

„To nevím.“

„Nevíš, nevíš! Líbil by se ti kabaret, kdybys ho četl?“

„Nelíbil.“

„Proč?“

„Měl moc slabou literární úroveň.“

„Jo. A líbil se ti zahrnaný na jevišti?“

„Líbil. Ale za to nemůže autor, respektive autoři.“

„Tak vidíš. Z toho plyne poučení, že to bylo lépe zahrnané, než napsané. Ale jen tehdy, může-li se člověk na tvůj úsudek spolehnout.“

„Nerej! Ty nejsi člověk, ty jsi můj prachmizerný obraz.“

„Dobře. Jaký pán, takový krám. Ale dál —

byly tam nějaké písničky? Víš, já mám dobré písničky hrozně rádo.“

„To bys mělo radost. Ty písničky byly totiž nejlepší složkou celého programu.“

„A kdo je má na svědomí?“

„Jindra Faktor texty a Karel Kopecký muziku.“

„Hele, Faktor, toho znáš, víd? Nechválíš ty písničky jenom proto?“

„No dovo!! Ze odejdu od zrcadla!“

„Tak už se nezlob, já to tak nemyslelo. A byly ty písničky opravdu tak dobré?“

„Byly. Mnohé by snesly nejpřísnější profesionální měřítka.“

„Hm. A co herci? Který z nich se ti líbí?“

„Nejlepší byla bezesporu dvojice duchů v podání J. Faktora a K. Kopeckého. Ale o těch už tu byla řeč.“

„Hele, zase ten Faktor. A nechválíš ho jen proto, že se...“

„Nech si toho, víš co jsem ti slíbil!“

„No tak dobře. A kdo se ti líbil dál?“

„Jindra Kraus jako Konrád — ten nejen dobře hrál, ale i dobře zpíval, Marta Faktorová, Ivana Coneva a tak dále.“

„Aha, ty nechceš nikoho urazit, tak už se dál nezmiňujš.“

„Nezачínej zase!“

„A co režie, jaká byla?“

„Skoro žádná. Ačkoliv režisér existoval — a dokonce prý i režíroval — nebylo to skoro vidět. Totiž celá režie nešla po smyslu pásma, zůstala jen na povrchu, vybíjela se na základních náznacích a vtipcích. Herci hráli spíš jen podle vlastního citu, takže neměli možnost podrobně posoudit své vystoupení.“

„To je škoda, zasloužili by si to.“

„Máš pravdu, ale i to snad jednou bude.“

„Doufejme. Ale abych pokračovalo. Vyhovuje souboru žánr, který hráli, nebo bys jim doporučil něco jiného?“

„To je na tvou inteligenci dobrá připomínka. Myslím si, že mohou hrát kabaret. Ale víc by se pro jejich síly a podmínky hodilo hudební pásmo, myslím hodně dobrých písniček a mezi to mluvené texty. Ale mám takové nejasné tušení, že něco podobného už připravují.“

„To je dobře. Už se těším, že mi o tom budeš zase tak pěkně a barvitě povídat. Ty to moc umíš.“

„Tak už je toho dost! Spát — a honem!“

A odešel jsem od zrcadla.

FRANTIŠEK SION

SCÉNA

PRO LIMONÁDOVÉHO

Joe

Ve 4. čísle Ochotnického divadla jsme přinesli na straně 91 snímky a kritiku inscenace Žižkovské Malé scény Brdečkovy komedie Limonádový Joe. Protože i v tomto představení patřila scéna k nejlepším složkám, obrátili jsme se na žižkovské výtvarníky s žádostí o tento článek.

Redakce

Uvedením známé Brdečkovy hry se chtěl náš soubor vysmát a jednoznačně odsoudit falešně hrdinné příběhy sešitových vydání z Dalekého západu. Do této úlohy se musela pochopitelně zapojit i výprava hry. První porady s režisérem nám daly základní koncepci scény, jejíž návrh vycházel z několika požadavků. Kromě přizpůsobení se ironizujícímu stylu hry bylo nutno, aby veškeré přestavby tří různých scén (celkem pět přestaveb) byly rychle proveditelné. Přestavby probíhaly za revuální oponou během předscénových obrazů. Tím byl splněn požadavek plynulosti celého představení. Revuální opona byla provedena zcela neutrálně. Na jednotném tmavším podkladě (fialovém) byly v nepravdělném rozmištnění našty světlé obdélníkové plochy v různobarevném pruhovaném provedení. Návrh vycházel jednak z neutrálního prostředí předscén, jednak chtěl charakterizovat sešivanost a záplatovanost „příběhů“ tohoto druhu.

Vlastní scény pak byly situovány na ploše o velikosti zhruba 7×7 m. Za základ návrhu bylo nutno volit obraz baru, jako nejčastější scény hry. V pozadí vpravo byl vchod do baru, charakterizovaný obdélníkem v nepravdělném sešíkmeném rámu s létací nízkou výplní. Vchod byl umístěn na praktikábllové plošině 4×2 m (+120) s nízkým zábradlím, jež tvořila jakousi menší galerii. Tato plošina vytvořila příznivé výškové členění scény, režijně vhodné využité pro nástupy, taneční a zpěvní výstupy. Středem scény se pak scházelo na úroveň jeviště (±0). Levá část scény byla vyplněna vlastním barem. Umístění samotného baru s obloukovým pultem a barovými sedačkami bylo vyřešeno na praktikábllovém voze 40×200×300 cm.

Zadní stěna baru byla provedena jako třídičná. Střední díl byl tvořen barovým zrcadlem (otvíratelným jako tajný vchod), boční díly pak tvořily náznak políček s barevnými siluetami lahví. Oba boční díly byly postaveny šikmo přes rohy stolu. Přeměny této základní stavby do dvou zbývajících scén — budoáru a hřbitova, byly řešeny pouhým otáčením vozu na místě. Vlastní vůz byl konstruován na samostatné točce v levé části jevištního prostoru, pomocí níž se poměrně snadno otáčel do libovolné polohy. Tím mohly být využity zadní strany třídičné stěny baru v dalších obrazech. Charakter budoáru byl tvořen střední a jednou boční stěnou, přičemž otvíratelné barové zrcadlo ve střední části bylo využito jako okno, nutné pro akce tohoto obrazu. Tento náznak budoárových stěn byl barevně řešen širšími šedobílými svislými pruhy. Zadní plošina, vchod a schody v baru byly kryty spuštěným závěsem na tahu.

Druhá boční stěna konečně tvořila náznak srubové kůlny ve scéně hřbitova. Pozadí scény s odstraněným barovým vchodem a zábradlím představovalo na ztemnělé scéně jakousi hráz hřbitovní tůně. Tímto způsobem, tj. otáčením vozu a spuštěním závěsu, bylo měněno základní půdorysné schéma jednotlivých scén.

Scéna baru byla doplněna závěsem, znázorňujícím vstup do herny. Na závěs bylo použito kostek z pěnového polystyrenu o hraně asi 7 cm, které byly různobarevně pojednány. Některé z kostek byly ponechány bílé s černými tečkami na způsob hracích kostek a charakterizovaly tak závěs herny. Nízké stoličky u dvou kulatých stolků na scéně vpravo byly potaženy světlým slámovým pletivem. Ze stejného materiálu bylo provedeno stínidlo velké stropní lampy.

V budoárové scéně jsme se snažili vyjádřit poněkud nevkusný

„rádoby přepych“. V pravé části bylo umístěno široké lože s nebesy, vlevo pak toaletní stolek s nízkou taburetkou. Vše bylo lemováno nebo potaženo červenou, bohatě řasenou látkou.

Hřbitovní scéna, vedle výše zmíněných přestaveb, byla doplněna v popředí dvěma hroby s kříži a stylizovanými plochými stojkami kaktusů. Jeden hrob byl v kompletním provedení, jak vyžadovaly herecké akce s ním spojené, druhý pouze jako dvoustranná maketa v pozadí. Hrubé kostry hrobů byly zhotoveny z latěk a lepenky, potažené tmavozelenou látkou. Prostor mezi lepenkou a látkou jsme vyplnili řasnatým lýkem, čímž bylo dosaženo nerovného a hrbolatého povrchu hrobů. Současně byly zmírněny ostré přechody dvou sousedních hran.

Celá scéna je situována do černého horizontu a již v návrhu bylo počítáno se značným vlivem světla, které scény doplňuje. Ke svícení bylo použito výhradně bodových reflektorů, umístěných na mostě a doplněných reflektory z bočních lávek a tahů. Pro taneční scénu „spiklenců“ před revuální oponou bylo použito luminiscenčních barev na kostýmech tanečnic. Navíc bylo provedeno jednou ultrafialovou lampou 125 W, umístěnou v orchestru.

Jedním z problémů, které se vyskytly při řešení jevištního prostoru této hry, byla otázka umístění hudebníků. Jejich doprovod a jejich spojení s jevištěm bylo nutné zajistit během celé hry, ale logická přítomnost hudebníků na jevišti byla možná pouze ve scéně baru. Umístili jsme proto hudebníky na půlkruhové pódium před levým portálem v prodloužení proscénia, poněkud vystupujícím do hlediště. V baru byli takto hudebníci přímo součástí scény, což bylo zdůrazněno světelným spojením a různými hereckými akcemi, v ostatních částech hry pak působili jen jako hudební doprovod odděleně od vlastní scény.

Během veškerých přestaveb, které prováděli sami účinkující, pokračoval děj svým poměrně krátkými předrevuálními obrazy. Proto bylo nutno přestavby provádět v co největším klidu a rychlosti. Za dané situace se nám velmi dobře osvědčilo podrobné rozepsání úkonů jednotlivých přestaveb, s konkrétními úkoly účinkujících. Tento rozpis je během představení vyvěšen za scénou, takže má každý možnost zkontrolovat své úkoly těsně před přestavbou. Tím bylo omezeno případné opomenutí, které při rychlé přestavbě není vyloučeno.

IVAN LICHÁG



Brdečková Limonádového Joe uvedla žižkovská Malá scéna. Foto J. Pražák

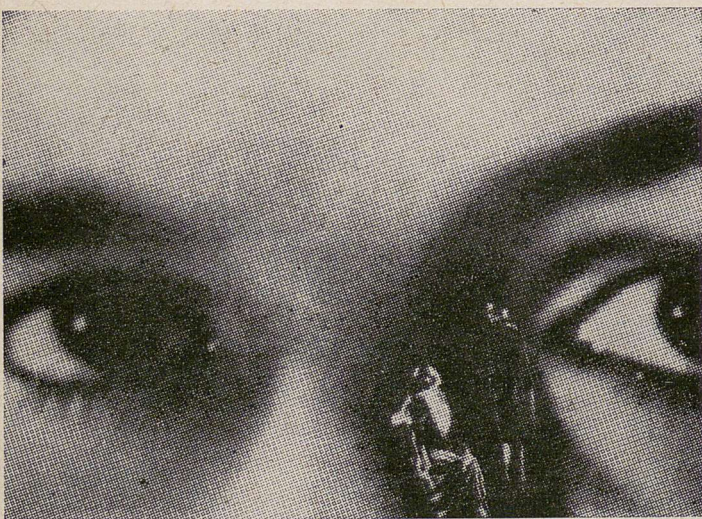
SVĚTELNÁ TENDENCE
A SVĚTELNÉ DIVADLO

3

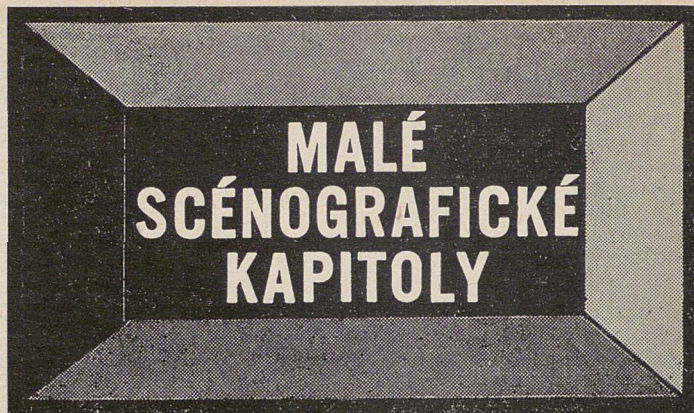
Předchozí dvě kapitoly, v nichž jsme si pověděli o scénografických tendencích malování scénické výpravy a o tendenci prostorově sochařské struktury, nevyčerpaly přirozeně problematiku scénografických tendencí. Poznali jsme, že období od antiky do konce 19. století je převážně ve znamení rozvoje a úpadku tendence malování scénické výpravy, zatím co tendence prostorové struktury, zrozená v renesanci, našla teprve v nové době, zvláště po roce 1900, své rozšíření a plné uplatnění. Ale s rozvojem výrazových prostředků scénického výtvarnictví obohacují se i tendence vytváření scénické výpravy. Tak v poslední době, zvláště od konce 19. století, jsme svědky rozvoje osvětlovací techniky. Světlo je zprvu, kromě své osvětlovací funkce, součástí scénické výpravy pouze jako její materiál. Postupně však slíjí zájem o utváření dekorace světlem a tato možnost je v první polovině našeho století teoreticky zkoumána i v jednotlivých realizacích příslušníků evropské divadelní avantgardy ověřována. Vzniká *světelná tendence scénické výpravy* a je možno zaznamenat poměrně v krátkém časovém údobí její rozsáhlé uplatnění použitím světla jako dekorace. Záhy je však tato světelná tendence povýšena dokonce na princip scénické výpravy. Stane-li se totiž světlo jediným výrazovým prostředkem na scéně, mluvíme o světelném divadle. Přitom podle vzájemného poměru použitých složek a kompozice výrazových prostředků možno mluvit o různých formách, či lépe řečeno typech světelného divadla.

Abychom však mluvili konkrétně: je jisté, že tendence vytváření scénické výpravy s použitím světla je nejmladší scénografickou tendencí. Neboť teprve od konce minulého století se datují se zmíněným rozvojem osvětlovací techniky také zprvu ojedinělé, později cílevědomější snahy zpracovat světlo výtvarně v scénické výpravě a podřídit je zákonitostem scénického výtvarnictví. Od roku 1898 se datuje použití systému tříbarevného osvětlování, který používá světla výtvarným způsobem. Je založen na fyzikálním jevu aditivního světla, jenž spočívá na mísení barevného světla červeného, zeleného a modrého. Tento způsob, založený technicky na plošném osvětlení scény pomocí ramp, se udržel v práci jevištních výtvarníků až do první světové války; můžeme jej označit za *přípravnou fázi světelné tendence*. Její další rozvoj byl založen na některých uměleckých pokusech Craigových z konce 19. století, navazujících nepochybně na první Pahrův pokus s reflektory v roce 1884. I když už tehdy se začalo používat v inscenacích směřovaného světla ze zdroje, první soustavné použití bodového osvětlení na scéně pomocí reflektoru spadá do doby těsně před první světovou válkou (1910). Intezivní využití tohoto výrazového prostředku, jež se uskutečnilo hlavně po první světové válce, souvisí zvláště po teoretické stránce do značné míry s prací divadelní skupiny známé německé akademie Bauhaus v Dessavě (Moholy-Nagy a další).

V této *druhé fázi vývoje* světla na scéně jako dekorace přistupuje k použití reflektorů také scénická kinetika; tu je třeba



Scénická montáž s filmem a diapozitivem v Burianově a Kouřilově inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara* s použitím jejich typu světelného divadla, tzv. Theatergraph



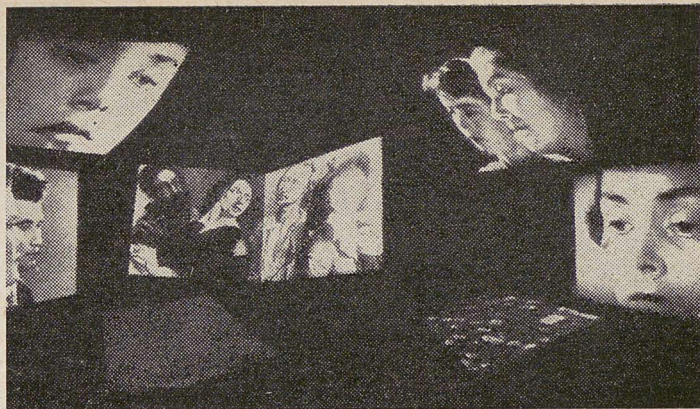
hledat počátek světelné tendence. Již od počátku tohoto století se totiž v ojedinělých případech vyskytla projekce diapozitivů a promítání filmu na jevišti, což oboje zahrnujeme pod společné označení scénické kinetiky. Světelné obrazy svým pohybem jsou spolu s obsahovým významem více či méně organickou součástí scénické dekorace. První ojedinělé pokusy užití světelné kinetiky byly vystředány případy, kdy se již začaly jednotlivé záběry zasazovat do děje, vytvářejíce buď potřebnou atmosféru, nebo i časoprostor dramatické akce. Záhy byla totiž rozpoznána velká sugestivní účinnost filmu na scéně, který jako technický vynález existoval sice již od poloviny, jako umění však teprve od konce 19. století. Tak např. známý německý režisér Piscator použil zadní projekce s obrazy plovcích křižníků nebo demonstrujícího davu jako zadního prostoru. V roce 1922 použil jiný německý režisér Jessner projekce na horizont v Grabeho Napoleonovi; náš Vlastimil Hoffman spolu s režisérem Hilarem nahradil v Miliónovém Marcovi malovanou dekoraci malovaným promítnutým diapozitivem. Je dobře patrné, jak z počátku se v této světelné tendenci projevuje snaha nahradit prostě malovanou dekoraci malovaným promítnutým světelným obrazem; toto počáteční stadium je však brzy překonáváno. Hledá se stále určitější a přesnější vazba s obsahem hry a úsilí směřuje k vyjádření kategorií scénického času a prostoru; hledá se také zprvu poněkud vnějším způsobem uskutečňované, později však stále organičtější sepětí mezi projekcí a hereckou akcí. Je např. známé Piscatorovo použití projekce Grozových karikatur v inscenaci Švejkva ve Volksbühne, stavěných do kontrastu s hercem.

Tak bychom mohli uvést ještě další příklady tohoto druhu, jedno však je jisté: sem je již možné klást vlastní skutečné počátky světelné tendence. Je pozoruhodné, že na utváření této světelné scénografické tendence právě v této *třetí vývojové fázi s přechodem k světelnému divadlu* mají naše země význačný a mimořádný podíl. Již v roce 1932 použil E. F. Burian podobného způsobu projekce jako krátce předtím Piscator ve Švejkovi; stalo se tak v Žebrácké opeře v Brně. V roce 1934 se pak ve volné kompozici románu „Chceme žít“ uplatnil obraz se slovem neviditelného herce; tvořil jakýsi dramatický kontrast, když na dvou projekčních plochách hráči karet rozmouvali s postavou na jevišti. To byl již zárodek skutečné formy světelného divadla, které výtvarník D 34 Miroslav Kouřil vtělil v roce 1936 do svého typu světelného divadla, nazvaného *Theatergraph* inscenací Wedekindova „Procitnutí jara“. (Premiéra se uskutečnila 3. března 1936.) Kromě scénického provedení „Máje“ v příštím roce se tato forma světelného divadla uplatnila ještě v dalších inscenacích divadla D v letech 1937–41 (Evžen Oněgin, 1937; Utrpení mladého Werthera, 1938; Muži nemilují andělů, 1941).

Druhá světová válka přerušila vývoj tohoto typu světelného divadla a světelných tendencí vůbec a teprve mnohem později v díle jiného význačného soudobého scénického výtvarníka Josefa Svobody bylo navázáno na předválečné světelné tendence. Tak v roce 1950 v inscenaci Šamberkova Jedenáctého přikázání použil Svoboda zadní projekce na čtvrtou stěnu krabicového prostoru scény, jež byla promítacím plátnem. „Děj se sem přenáší ze scény, probíhá tu paralelně s hereckou akcí na jevišti, nebo samostatně urychluje tok dramatického času.“ (Kouřil) V roce 1958 pak Svoboda společně s režisérem Alfredem Radokem vytváří nový typ světelného divadla, *Laternu magiku*. Rozdíl mezi Theatergraphem a Laternou magikou je v tom, že v Theatergraphu je použito jednak projekce filmu na zadní plátno a zároveň projekce diapozitivů na vložený přední tylový závěs; mezi těmito světelně se prostupujícími rovinami se rozvíjí herecká akce. V Laterně magice je pro projekci filmu určeno zadní široké plátno jako pozadí (pro-

spekt), jež spolu s dvěma postranními promítacími plochami (postranní kulisy) tvoří triptych, před nímž se hraje. Je zde použito výhradně projekce filmu, spjatého obsahově s dramatickou akcí a vyzvedávajícího v jejím průběhu některé významné momenty scénického času a prostoru. Jsou zatím známa dvě řešení Laterny magiky (1958 a 1959) a v poslední době přistoupila k nim samostatná inscenace opery J. Offenbacha Hoffmannovy povídky (1962).

Z roku 1958 je i další, rovněž Radokův a Svobodův přínos k řešení světelného divadla. Je to *polyekran*: rozdělení filmového plátna na dvě a více plátén se synchronní filmovou projekcí rozloženého děje. Tohoto principu bylo použito především v známém programu „Pražské jaro“ na Světové výstavě v Bruselu (1958): uplatnil se jako výrazný prvek světelné ki-

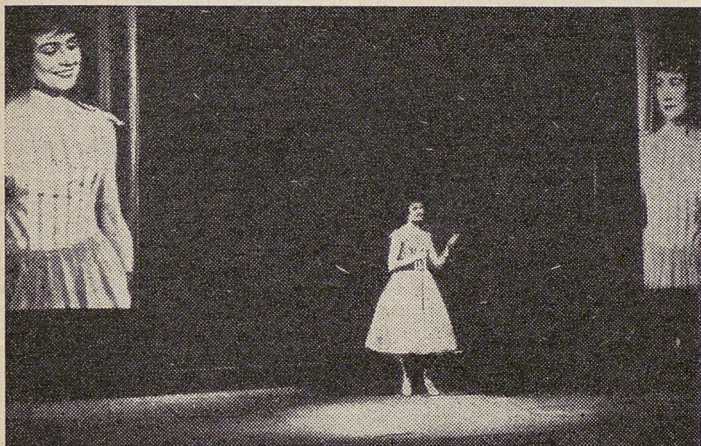


Alfred Radok a Josef Svoboda: *polyekran* Pražské hudební jaro na světové výstavě v Bruselu v roce 1958

je možno použít zvláště tam, kde je zapotřebí změnit reálný prostor v prostor snový.

Všechny druhy světelného divadla, zvláště Theatergraph a Laterna magika, stojí před dalším vývojem a lze očekávat další jejich typy, zvláště ve spojení s novou, rychle se vyvíjející světelnou technikou a filmovou technologií (70mm film). Je zvláště cenné, ale i velmi závazné, že tento vývoj světelné scénografické tendence, zvláště pokud jde o světelné divadlo, se v celosvětovém měřítku odehrává v našem jevištním výtvarnictví.

Dr. ANTONÍN BARTUŠEK



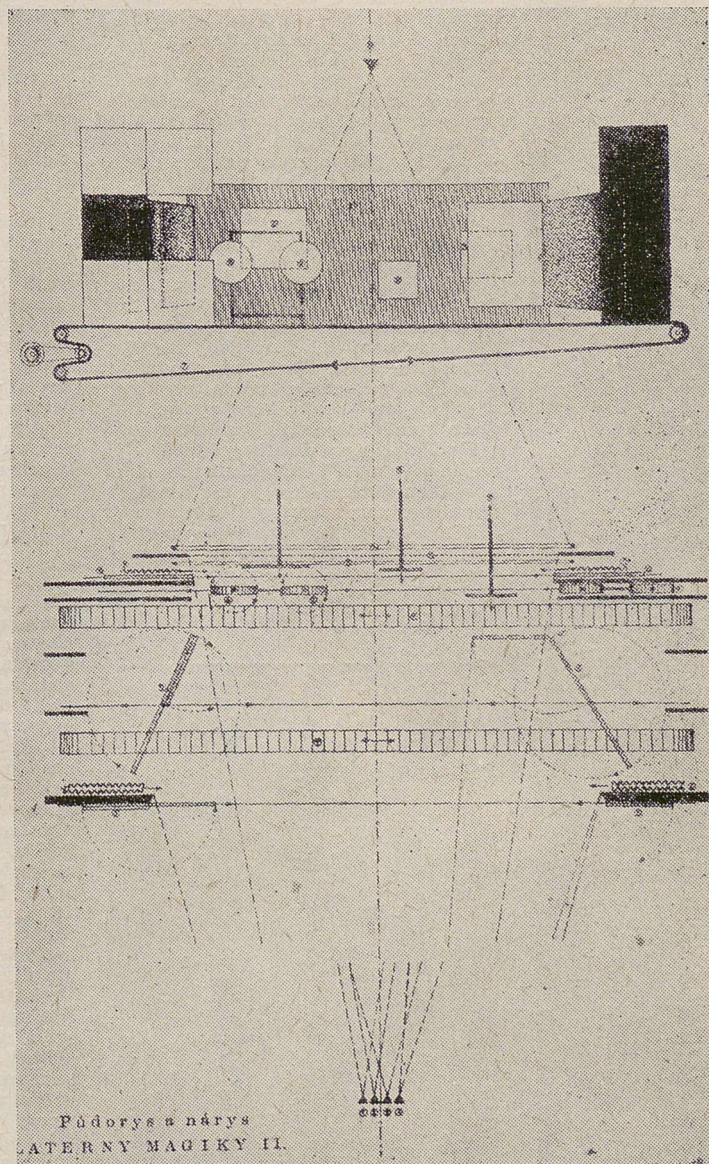
Alfred Radok a Josef Svoboda: ukázka z inscenace bruselského pásma na principu Laterny magiky I v roce 1958

netiky v mnoha Svobodových inscenacích v témže roce i v roce následujícím (Jejich den, Bludný Holanďan aj.).

Nový typ světelného divadla tzv. *zrcadlového* se objevil v díle Svobodově v inscenacích Kouzelné flétny (1961) a Majitelé klíčů (1962); je zde užito kombinace projekce a zrcadel různých rozměrů a rozmístění, takže vznikají nové netušené prostorové souvislosti a možnosti dějového prolnutí. V poslední době přišla zpráva z Kyjeva o zrcadlovém divadle A. Illičevského a N. Kovancova.

Konečně je třeba uvést poslední dosud známý typ světelného divadla, *divadlo luminiscenční*, založené na vlastnostech primárního a sekundárního záření fluorescenčních a fosforescenčních látek, buzené ultrafialovými paprsky pomocí vysokotlaké křemenné výbojky s UV-filtrem. Bylo instalováno jako experimentální scéna Luminiscenční divadlo na III. scénografické výstavě v Praze v paláci Dunaj. Je také rozvíjeno v praxi v Sovětském svazu a v současné době dílčím způsobem v některých našich divadlech.

Vývoji scénického světla jako dekorace v jeho poslední fázi nutně předcházeli i další rozvoj světelné techniky, zvláště nízkovoltových ramp. Světla jako materiálu bylo v poslední době použito např. v podobě světelného horizontu (Svobodova inscenace her Racek, Svätopluk, Drahomíra a její synové, všechny v roce 1960); zvláště významná je tu možnost spojení s prostorovou strukturou (např. Svobodova inscenace Dalibora z roku 1960, kde prudké bílé světlo v protisměru vymaže mříž nebo kdy v závěru v světelné mlze zmizí zbrojnoš). Závažný je i nový estetický prvek světelné opony, vyzkoušený v poslední době (Svobodova inscenace Majitelů klíčů, 1962), kterého



Alfred Radok a Josef Svoboda: druhé řešení Laterny magiky z roku 1959

Zevrubné zhodnocení

33. Jiráskova Hronova najdete v příštím čísle

Ochotnického divadla



Jan Werich a Stella Zázvorková v Husarech (Divadlo ABC, Praha)

DIVADELNÍ FOTO GRAFIE JIŘÍHO PRAŽÁKA

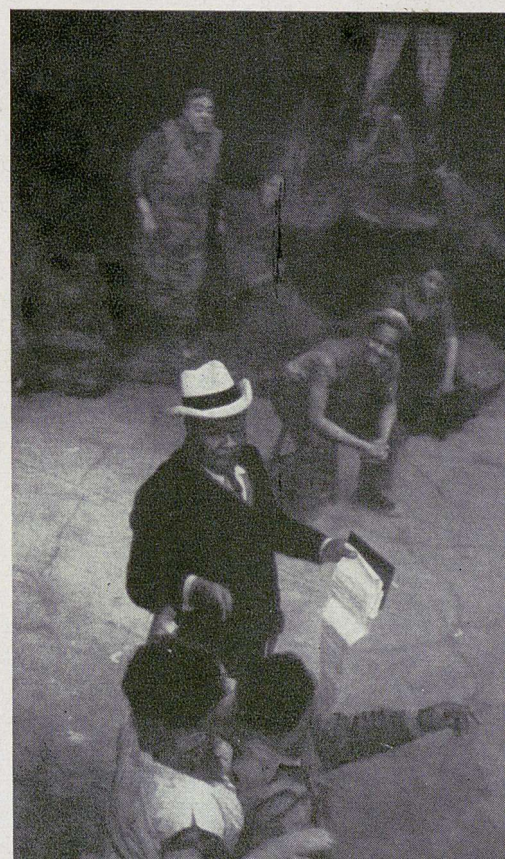
Zachytit atmosféru inscenace — je to to hlavní u divadelní fotografie? Ovšem, je to první podmínka, kterou musí fotograf respektovat, fotografuje-li divadelní představení. Je ovšem též důležité, čemu má fotografie sloužit, jakou má funkci. Vždyť divadelní fotografie slouží nejen k propagaci divadelního představení, ale např. i jako dokument o výpravě, hercově masce či kostýmu. Vznikají též fotografie, které charakterizují celé divadelní prostředí, či chcete-li, divadelní svět. Neboť čtenáři odborného i neobdobného tisku mají zájem i o fotografie ze zkoušek, zachycující např. práci režiséra, mají zájem o snímky, zachycující líčení herců, prostředí diskusí po představeních apod. Při tom všem může „neoficiální“ fotograf uplat-

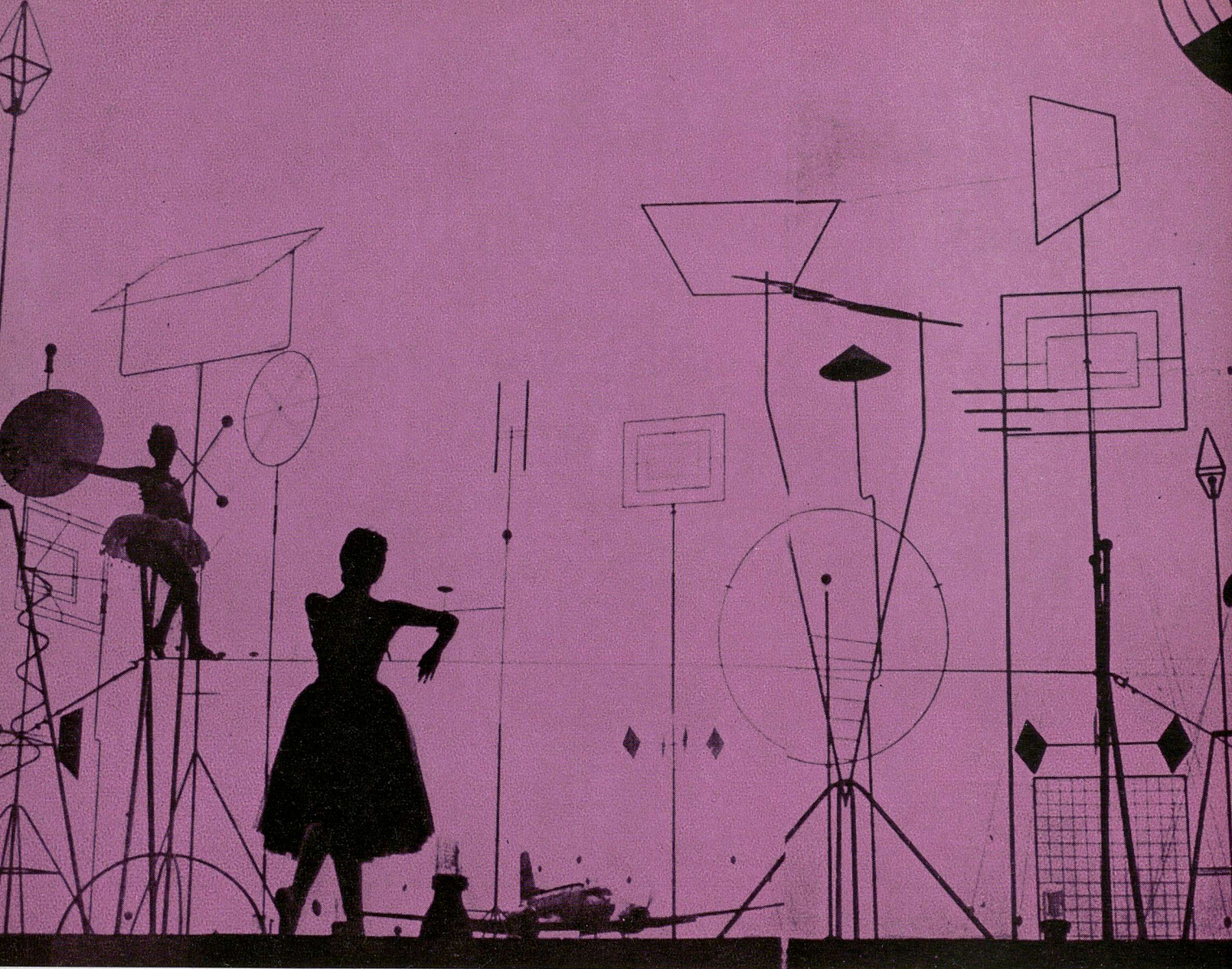
nit svůj záměr, pohled, svůj vztah k fotografovanému jevu, fotografovat z nejrůznějších přístupných míst a ukázat tak skutečnost z osobitého zorného úhlu. Oko diváka, ať již sedí v přízemí, na balkóně či na galerii, často vnímá jinak než objektiv vaší kamery. Mohu-li někomu radit, jen podotýkám, že divadelní fotograf musí být skromný, ať již je v hledišti nebo někde za jevištěm — zde musí být dokonce velmi nenápadný, něco jako „neviditelný muž“, aby se nestalo, že se po premiéře objeví v kritice věta: „Představení bylo svěží, herci byli přirození, bylo vidět dobrou práci režiséra s hercem, jen epizodní role fotografa, který se několikrát objevil na okraji jeviště, do inscenace dobře nezapadla.“



Po premiéře
Kainarova
Nasredina
v Divadle ABC

Porgy a Bess
— Everyman opera
na pražském zájezdu





Alfred Radok a Josef Svoboda: druhé řešení Laterny magiky z roku 1959

Záběr z inscenace Offenbachovy opery Hoffmannovy povídky v Laterně magice v Praze roku 1962 ve výpravě Josefa Svobody



**MAŁÉ
SCÉNOGRAFIKÉ
KAPITOLY**