

amaterská scéna



ČÍSLO 5
KVĚTEN 1964

OCHOTNICKÉ DIVADLO
ROČNÍK X

AMATÉRSKÁ SCÉNA
ROČNÍK I



Václav Renč napsal hru Tom Sawyer od řeky Mississippi na motivy románu Marka Twaina. Jako svoji třetí premiéru ji uvádí ochotnické Studio při Divadle Oldřicha Stibora a Okresním osvětovém domě v Olomouci. Foto Konečný.

6. dubna 1904 se narodil Jiří Frejka, 14. května 1894 Jindřich Honzl a 4. června 1904 E. F. Burian. Dnešní číslo Amatérské scény se pokouší dát malý příspěvek ke třem velkým jubileím, připomenout zapomenutý včerejšek živému dnešku amatérského divadla.

Mám-li proti našim ochotníkům námitku, pak hlavně tu, že nehrají dokonale. Nikdo je do žádných finančních spekulací nežene, tak nevím, proč mají přebírat nevкус konvenčních jevišť a proč mají zanedbávat to nejvlastnější, co divadlo má mít, totiž umění.

E. F. BURIAN (1940)

Principiálně jsem toho názoru, že ochotnictví ve své staré podobě se u nás vyžilo... Ale nové cesty jsou možné! Ochotnictví bude mít mé všechny sympatie, když bude v průměru pracovat nadšeněji, obětavěji, vroucněji než průměrný profesionál.

JIŘÍ FREJKA (1944)

Ochotnické divadlo se přiblíží k lidovému divákovi jen tehdy, přestane-li napodobovat repertoár a inscenační styl velkých městských scén a bude-li pro sebe vyhledávat takové úkoly, jež může ochotnický divadelník dokonale zvládnout.

JINDŘICH HONZL (1921)

Obrátili jsme se na několik desítek předních ochotnických pracovníků na celém světě s žádostí o stručné odpovědi na tři otázky:

1. V čem vidíte hlavní smysl amatérského divadla v současné době?

2. Jaký byl podle vašeho mínění největší úspěch ochotnických souborů vaší země v roce 1963?

3. Jaká je hlavní vývojová tendence amatérského divadelnictví u vás?

Protože jsme dostali řadu zajímavých odpovědí, můžeme v tomto čísle zahájit MEZINÁRODNÍ ANKETU. V dnešním čísle odpovídají tito pracovníci: J. DUCROT (Francie), GEORGE VAN WAEYENBERGE (Belgie), PETER RAUTENBERG (Německá spolková republika), WALTER FRIEDRICH (Německá demokratická republika), ROBERT S. TELFORD (USA). V příštích číslech Amatérské scény bude tato anketa pokračovat.

Z OBSAHU

F. Smažík: E. F. Burian a Jiří Frejka k poslání ochotnické práce . . .	2
A. Scherl: Z tradice našeho uměleckého přednesu	4
J. Mikota: Vzpomínky na Voice-band E. F. Buriana	5
M. Obst: Místo Honzlova Dědrasboru ve vývoji české divadelní kultury	7
M. Jurák: Pokračování se nepovoluje	8
J. Šindelář: 34. Jiráskův Hrcnov . . .	9
Z. Kokta: Olomoucké studio potřetí	10
V. Justl: Atonální harmonie III . . .	12
H. Rauchová: Óda na hazard . . .	14
MEZINÁRODNÍ ANKETA	15
J. Dawson: Dopis z Liverpoolu . . .	19
J. Flíček: Jak jsem hledal pro náš soubor hru	19
ČTENÁŘSKÁ SOUTĚŽ	21



Romance o base

*V zemi ušatého krále
na velikém dvorním bále
primárius sebou hází,
kapela ho doprovází,
do krásy však něco schází.*

*V zámku totiž ukrývají
basu, v níž se leccos tají,
neb količek do ní dali
ze špalku, kde hlavy stali
všem, kdo krále oslem zvali.*

*Králi zatím radí všichni
muzikanští odborníci,
že muziku tvrdí basa
a jen v pravdě že je krása,
tak to zákon kumštu hlásá.*

*Král to zvážil a děl: K dasu,
osvobodte si tu basu,
dnes už mou moc nenaruší,
když se občas pro klid v duši
ozve, že mám oslí uši.*

*A tak pravda, která zlá je,
vždycky napřed v base zraje,
právem prošlo denním tiskem,
že je basa větším ziskem
než hodinky s vodotryskem.*

*Každý v Irsku proto právě
nosívá tu basu v hlavě,
a když ho svět hodně kručí,
zakleje si na ty uši —
a hned je mu lépe v duši.*

Jak to chodí

*Byl prima kluk a skládal na mě básně,
do památníku pérem mi je psal.
Já byla pyšná, celý svět mi zkrásněl,
až jednou... znáte, jak to chodí dál.*

*Ta pravda byla pro mě tuze strašná
a celý svět byl nablýskaný klam.
Já v jedné knížce po babičce našla
všecky ty básně, co od něho mám.*

*Tak jsem mu řekla: Podvodníku, lhals mi,
kdo kradě, lže, a táhni si, kam chceš.
A když jsi opsal každou z těch svých básní,
je i tvá láska ukradená lež.*

*A teď tu sedím, bývává mi zima,
a život... znáte, jak to chodí dál.
Někdy si myslím: On byl přece prima,
a lhal a kradl, že mě miloval.*

*Chci zase věřit na lži, co se trpytí,
a z jeho básní nejradši mám tu,
že líp je v mylné naději zde snít,
než strašlivou poznati jistotu.*

Satirické divadlo VEČERNÍ BRNO uvedlo nonstop-nonsens Milana Uhdeho KRAL — VÁVRA. Informovali jsme o něm v minulých číslech v dramaturgické rubrice Jiřího Flíčka. Dnes přinášíme texty dvou písniček a dva záběry z brněnské premiéry.

CO HRAJÍ NAŠE SOUBORY

Dramatický odbor Scéna ZK ROH Libochovice má v letošním dramaturgickém plánu Casonovu hru Stromy umírají vstoje, Dürrenmattovy Fyziky a Kohoutovu hru Dvanáct. • Na Gottwaldovsku hrají nebo připravují přední soubory tyto hry: Karvaš, Jízva a Shakespeare, Veselé paničky (ZK Družba Slavičín) — Lermontov, Maškaráda (OB Sehradice) — Čapek, Loupežník (OB Mysločovice) — Havel, Zahradní slavnost a Nash, Děvčata z Brook Valley (ZK Svit Gottwaldov) — Mrštíkové, Maryša a Shakespeare, Večer tříkrálový (ZK Radost Val. Klobouky) — Dietl, Čtyři z velkoměsta (OB Gottwaldov—Mladcová) — Casona, Jitřní paní (OB Lukov) — Bukovčan, Hledání v oblacích (ZK Stavbaři Gottwaldov) — Korostylev, Věřím ti (ZK Svit Otrokovice) — Zeyer, Radúz a Mahulena a Lichý, Kouzelná lampa Aladinova (SRPŠ Halenkovice) — Tyl, Jan Hus a Nash, Děvčata z Brook Valley (ZK Slavia — Fatra Napajedla) — Janovský, Je libo cigaretu? (ZK Moravan Otrokovice) — Casona, Jitřní paní a Thomas, Léčka (OB Slušovice) — Levádová—Čejchan, Třiminutový rozhovor (ZK TON Fryšták). • Školní soubor Lipka z Kamenice nad Lipou uvádí v rámci oslav svého patnáctiletého jubilea dramatizaci Sněhové královny a Večer dobré pohody. • Dětská divadelní scéna ZK ŽDAS ve Žďáru nad Sázavou uvádí v květnu pohádku Zvířátka a loupežníci, estrádní soubor téhož klubu původní satirický program na místní náměty. • Na X. Hodkovickém divadelním jaru diváci uvidí 25. a 26. 4. Schillerovu hru Úklady a láska (Tyl ZK Autobrdy Hodkovice), 2. 5. Tylova Strakonického dudáka (OB Hejnice), 8. 5. Priestleyovu Nebezpečnou křižovatku (SZK Hrádek nad Nisou), 16. 5. Molièrovu komedii Jeho urozenost pan měšťák (OB Frýdlant v Čechách), 23. 5. Langrova detektivku Případ malíře Günthera (OB Jablonec nad Nisou) a na závěr 30. 5. pásmo scén z her, které uváděl domácí soubor na minulých festivalech. • Ve dnech 4. až 10. dubna se uskutečnil již po sedmé Divadelní festival v Napajedlích s tímto programem: Becher — Gregor: Případ Denzinger (ZK VŽKG Vítkovice), Dürrenmatt: Fyzikové (ČK Makyta Púchov), Nash: Děvčata z Brook Valley (ZK Slavia—Fatra Napajedla), Shakespeare: Večer tříkrálový (ZK MCHZ Ostrava-Hrušov), Pavlíček: Zápas s andělem (Mrštík Olomouc), Kruczkowski: Smrt guvernéra (ZK OP Prostějov), Shakespeare: Veselé paničky windsorské (ZK Žel. P. Bezruče, Olomouc) • Libochovického divadelního léta (zahájení 16. května, závěr 4. července) se zúčastní tyto soubory: Lipka z Kamenice nad Lipou (Macourek: Jedničky má papoušek), OB Chabarovice (Longen: C. k. polní maršálek), Kladivadlo Kadaň (Fiala—Vaňous: Hudryjáda a Skorokodýl), Mácha Litoměřice (Skála—Fux—Pantůček: Drak je drak), Ervěnice—Jirkov (Ebert: Gangsteři z Valence), D pro 160 Ústí nad Labem (Suchý—Šlitr: Jonáš a tingl-tangl), Tyl Rakovník (Solovič:

Za pět minut bude půlnoc), ZK SETUZA Ústí nad Labem (Fehérová: Ty a já), ZK Chem. závodů Záluží (Dietl: Nehoda), SZK Roudnice nad Labem (Volodin: Nový šéf), Vojan Mělník (Čapek: Ze života hmyzu) a domácí soubor s dvěma výše zmíněnými premiéry. • Divadlo dědečka Tadeáše uvádí pořad O. Suchého Malíř a devět slunečnic. • Kabaretní scéna ZK ROH Tesla Karlín nastudovala kabaretní hru M. Molína a J. Pičmana Gangsteři. • Vojenský divadelní soubor z Bechyně studuje Casonovu hru Sebevražda na jaře zakázána. • Soubor Vnitřní stráž Prahy—Hrad připravuje nedivadlo Jak lovit dromedára. • Takzvané divadlo poezie VUS mělo premiéru

pásmo veršů jugoslávského básníka Vasko Popy a našeho Oldřicha Wenzla. • Explosivní putna je název kabaretní hry Houšky a Dekoje, kterou se v pražské Kotvě představil soubor DIMAO. Casonovu hru Stromy umírají vstoje nastudoval soubor Život ZK Vozovny Pankrác. Divadelní soubor Jana Nerudy SVVŠ v Praze 1 uvádí pásmo poezie Fráni Šrámka Dívka a čtyřlístek. • Co nepřišlo do novin je pořad, který hraje soubor ZK-ROH Práche. • Pantomimická skupina Karlínského kulturního kabaretu se představila II. Pantobaretem. • TJ Baník Tišnov — Karasovo divadlo uvedlo Stroupežnického aktovky Paní mincmistrová a Zvíkovský rarášek.

Bud' sbohem, má královno !

To je konec!
Je to marné!
Všechno je zbytečné!
Ale ne, vždyť na tom nejsem ještě tak špatně. — Bud' sbohem, má královno!
Nechtěl jsem tě zradit.
Mlčíš, co?
Nedívej se tak na mě! To není správné. Ani spravedlivé. Co jsem se o tobě napřemýšlel, cos mě stála času. A teď tě mám pro nic za nic ztratit? Pro jednu jedinou chybu, kterou člověk udělá stokrát za život?
Nesměj se tak škodolibě! Myslíš si, že jsem hlbec, že jsem se dostal do úzkých! Máš pravdu!
Ale snad přece.
Ale ne. Už je pozdě. Bud' sbohem, má královno!
Adieu!
Jak dlouho se ještě budu potýkat sám?
Jak dlouho???

„MAT“ — řekl soupeř a smetl figurky.



Ukázka z kabaretní hry TAKOVÁ ZTRÁTA ENERGIE olomouckého divadélka HEJ RUP.

Chceme hrát divadlo

Přemýšleli jsme o činnosti našeho souboru, o tradici ochotnického divadla v naší Litovli, o našich cílech a plánech, o tom, kam jít, aby to, co děláme, mělo smysl. Četli jsme různé úvahy a teorie o soumraku ochotnického divadla, o jeho krizi a bezvýchodnosti. Nevěříme jim. Stejně tak nevěříme, že ledajaká „uvědomělost“, když je falešně chápána, stačí k tomu, aby ten, kdo necítí nutnost a potřebu divadlo hrát, se této činnosti věnoval. Jsme přesvědčeni, že ti, kteří dříve divadlo hráli a nyní se vymlouvají na funke, přetíženost a nedostatek času, nikdy divadlo nehráli rádi. Byla to jenom přetvářka. Ochotníci jejich odchodem nic neztratilo, spíš naopak.

Pokusili jsme se ozdravit soubor, který měl dlouhou řadu papírových členů. Začali jsme se víc zajímat o ty, kteří si nechtějí jenom hrát na divadlo, ale poctivě je dělat. Pro sebe i pro ostatní. Také u nás je dvojitá tradice ochotnického divadelnictví. Ta, která diktovala vydělat si na bradla a žíněnky, i ta, která chtěla sloužit myšlenkě. Ta první by už měla opravdu patřit historii. Ale ani ta druhá není bez potíží. Celý náš veřejný společenský život byl zaneřáděn různými

nešvary a zákonitě se tato skutečnost musela objevit i v našich souborech. Odešli nám dobří a poctiví, protože nebyl činěn rozdíl mezi nimi a těmi, kteří zájem jenom fixovali. Je na nás, kteří jsme vytrvali, abychom našli nový smysl činnosti v rozvíjení té dobré tradice. Cesta je ve zkvalitnění práce. Je to cesta dlouhá a nesnadná. Prvním předpokladem je vůle dělat pro něco, co má v našem životě smysl. Toto něco je každodenní práce, nový den, který začíná, aby přinesl něco nového. Kde se divadlo poctivě pokouší to nové hledat, má společenský smysl, i když se jmenuje ochotnické. I když upřímná snaha hned nepřinese vavříny.

Proč vlastně píší tyhle nenové řádky? Protože si myslím, že je velice aktuální říci v ochotnickém časopisu, že ještě existuje dost lidí, kteří chtějí ochotnické divadlo dělat a věřit v jeho společenskou poslání. Protože si myslím, že by v nejednom souboru měli zasednout nad tzv. členskou kartotékou a nešetřit červenou tužkou, kterou se bude škrtat. Kartotéka se ztenčí. Ale zbude dost opravdových ochotníků, kteří chtějí dělat, třeba znovu a od začátku, třeba jinak. Věřím, že líp.

O. Urbášek

ZAPOMENUTÝ VČEREJŠEK

E. F. Burian a Jiří Frejka k posláním ochotnické práce

Je podivnou náhodou, že narozeniny „trojce nejodvážnějších“ našich divadelníků, vedoucích osobností naší divadelní avantgardy z let dvacátých a třicátých a zasloužilých pracovníků v porevolučním divadelnictví, jdou po městě za sebou: 6. dubna 1904 se narodil Jiří Frejka, 14. května 1894 Jindřich Honzl a 4. června 1904 E. F. Burian.

Chceme-li vzpomenout nedožitých šedesátin národního umělce Emila Františka Buriana, těžko najdeme obor jeho mimořádně bohaté činnosti, který by potřeboval důrazného připomenutí. Jeho činnost literární, skladatelská, režijní a herecká byly již hodnoceny (i když ještě ne definitivně zhodnoceny), takže je téměř nemožné při těchto příležitostech přispět k jeho portrétu něčím novým. A tak zbývají jen vzpomínky, kterých není nikdy dosti k pochopení a proniknutí jeho lidské podstaty, a připomínky jeho názorů a zásad, kterých je možno po letech použít při řešení stále živých a žhavých problémů.

Proto při jeho životním jubileu připomínám jeho slova o smyslu ochotnické práce a poslání ochotnického divadla, o nichž se i dnes živě diskutuje.

Za protektorátu pořádal E. F. Burian ve svém divadle pro Klub přátel divadla D přednášky a debatin večery. Po přednášce 29. května 1940 odpovídal na otázky, podané mu z řad občanstva. Jako řádný člen Kruhu byl jsem tehdy přítomen s kamarádem Jiřím Vernerem, který měl již za sebou premiéry čtyř her. E. F. Burian znal osobně Venera, poněvadž spolu jednali o uvedení resp. napsání původní hry; mne znal jen podle jména, takže Verner nás osobně seznámil. Burian nás vyzval, abychom si také pro něho připravili nějakou otázku. Poněvadž jsme se oba zajímali a několik let se už ochotnický pokoušel o přenesení moderních zásad inscenačních na amatérskou jeviště, napsali jsme úhledným rukopisem na lístek papíru: „Jak se má zapojit ochotnictví do snah o nové

divadlo“ a podepsali se čitelně. Burian se usmál „pod vousy“ a spustil:

Ochotnická hnutí nemají vůbec žádné znamenité kulturní platnosti v městech, kde jsou stálá divadla. Ba ani v městech, kde mají postavena dokonale jeviště. Ani tam nemají ochotnická hnutí nějaké zvláštní působnosti. Ochotnické hnutí je velmi důležité pouze tam, kde nemohou stálá divadla hrát, nebo kam nemohou zajíždět. Tito ochotníci mají především jeden z nejvážnějších úkolů: probouzet v prostém lidu lásku k divadlu. Tuto lásku ovšem neprobouzejí tím, když hrají kusy okopírované z oficiálních divadel. Neří nic smutnějšího, než dělník oblečený do brnění a recitující na svém ochotnickém jevišti Schillera. Právě tak není nic strašnějšího, než vidět židenického nebo chuchelského řemeslníka, jak v žaketu a ve žlutých botách hraje v buržoazní operetě milionářova synka. Ne, to není úkolem ochotnických jevišť. Tradice ochotnického divadla začíná u Václava Klimenta Klípcery. Václav Klíment Klípcera učí te nejoddanější láске k nově jevištní tvorbě. Jeho látka není nikdy nevkusná. Nikdy není kopírována bezduchým způsobem ze světových jevišť. Vytváří si na svou dobu zcela nově své prostředí. Snaží se o vytvoření nových typických jevištních forem. U Václava Klimenta Klípcery by se naučilo naše ochotnictvo tomu nejoddanějšímu sloužení českému divadlu. Tím, že ochotnické divadlo nemusí hrát pro výdělek, má dostatek času na studium her. Má všechny možnosti hrát kvalitní hry nazpaměť, v bezvadné jevištní organizaci a s největším vypětím sil, které má k dispozici. Není bez zajímavosti, že začátky našeho divadla nutno přičítat zásluhám ochotníků. Právě tak je zajímavé, že ve světě většinou byla všechna avantgardní hnutí ochotnická. Každý má jistě v dobré paměti ještě proslulou kvalitu ochotnických scén ruských. Mám-li proti našim ochotníkům námitku, pak hlavně tu, že nehrají dokonale. Nikdo je do žádných finančních spekulací nežene, tak nevím, proč mají přebírat nevкус konvenčních jevišť a proč mají zanedbávat to nejvalnější, co divadlo má mít, totiž umění.

Chtěli jsme sice slyšet něco jiného, ale zatleskali jsme i za tato dobře mluvená slova. Horší to bylo s ochotnickou veřejností, když tuto odpověď Burian otiskl ve své knize „Pojďte, lidé, na divadla s železným kladivem!“, která vyšla v září 1940 nákladem Kruhu přátel D 41.

Na debatním večeru Matice divadelní, spolku pro péči o kulturní a divadelní zájmy, v Malostranské besedě dne 23. ledna 1941, na kterém se dohodou řešily některé rozmlísky a pře-

[illegible]

ŽIVÉMU DNEŠKU

kážky v dobrých vztazích profesionálů a ochotníků, vystoupil zástupce mimo-
pražských ochotníků J. Hudeček
z Nymburka a mezi jinými důkazy
uvedl i „poslední knihu, v které E. F.
Burian zesměšňuje ochotnictvo“.

Napsal jsem tehdy do časopisu Za
oponou odpověď těm, kteří Buriana ne-
správně odsuzovali, ale nebyla otiště-
na. Zveřejňuji ji tedy po dvaadvaceti
letech na důkaz, jak jsme se tehdy za
náznaky EFB postavili:

Proč se zbytečně rozčilovat? Vždyť
Burian našel čestné místo pro české-
ho divadelního ochotníka. Ovšem že
uznává jen ty soubory, kterým očista
scény a jevištní pokrok není voláním
na poušti a které naleznou v kultur-
ním společenství své místo prokáza-
nou kvalitou své práce. Takové scény
jsou před nástupem moderního profe-
sionálního divadla jediným místem,
kde se dostává mladý autor ke slovu,
kde se ještě experimentuje. Dobře ví,
že velká část aktivních divadelních
pracovníků, i on sám, vyšla vlastně
z těchto řad. Proto také v Programu
D 41 v čísle 4 zahájil E. F. Burian
rubriku „O vzorné ochotnické divad-
lo“. Chce v ní zachytit všechno snaže-
ní o lepší budoucnost českého divadel-
nictví. Úvodní článek končí: „Díky je-
jich práci byla poválečná generace
uchráněna z větší části před reakční-
mi vlivy, které chtěly zničit svobodu
umělecké práce a tím i uměleckou
práci vůbec.“

A ty námitky, které proti ochotní-
kům má, podepíše jistě rádi všichni
ochotníci dobré vůle, i když vědí, že
se zařiznou do vlastního masa. Návrh
ke klackému českému repertoáru,
bezvadná jeho reprodukce a vymýcení
operetních křčů, to jsou příkazy, které
by měla být vyryta nade všemi
jevištními portály ochotnických jevišť.
O kopírování repertoáru velkých diva-
del všude, i tam, kde není možno ne-
jen hru slušně vypravit, ale i obsadit,
se přesvědčíte neomylně v každé půj-
čově kostýmů. Kolikrát se nyní na-
příklad hraje Nezvalova Manon, nikdo
by nevěřil. Kdo ji však zná, musí za-
pochybovat, že je možno všude bez-
vadně interpretovat překrásné lyrické
verše, které povýšily Manon na pravý
poklad naší divadelní poezie. Zesměš-
ňuje-li E. F. Burian ochotnictvo příkla-
dem, který někde v Židenicích nebo
v Chuchli viděl, nezazlívejme mu.
Vždyť i nás pražské ochotníky ne-
míle překvapilo vystoupení ochotnic-
kého reprezentanta ve velkém praž-
ském sále v nevyžehlených hnědých
šatech a hnědých botách uprostřed
bezvadně oblečených pánů a dam. A
nebylo to při operetním představení!
Nedivme se, že se takových případů
používá k ilustraci ochotnické leda-

bylosti. Vždyť za ně opravdu sami mů-
žeme a často a oprávněně na ně upo-
zorňujeme.

Vezměme do rukou repertoár ochot-
nických divadel a spočítejme, kolik
her starých českých klasiků nebo no-
vých začínajících dramatiků jsme na-
studovali v poměru ke hrám okopíro-
vaným z oficiálních divadel. Nebudou
námitky Burianovy i zde spravedlivé?

Nesmíme se zlobit, že naše ochot-
nická práce není všude, vždy a ode
všech přijímána bez výhrady a vysoce
hodnocena. Projevit svůj názor má
právo každý a ohradit se můžeme, má-
me-li prokazatelně pravdu. Ale tento-
krát ji opravdu nemáme!

Zajímavý doklad doby, kterou ochot-
nictvo prošlo, a kterou jednou zhod-
notí historik ochotnického hnutí u nás,
či ne?

Podobné pobouření vyvolala mezi
mnoha ochotníky oněch dob i kritická
slova Jiřího Frejky, pronesená u příle-
žitosti debatního večera o herecké vý-
chově ve Sdružení pro divadelní tvor-
bu při Umělecké besedě v dubnu 1944
na Žofíně. Sám jsem na večeru nebyl.
Frejka mluvil spatra, bez připraveného
textu. Tím hůře se dalo čelit rozhoř-
čené „úderce potrefených“, která
chtěla sbírat podpisy na veřejný pro-
test proti tehdejšímu režisérovi Národ-
ního divadla. V době nesvobody nebyl
pochopitelně žádoucí spor mezi če-
skými divadelníky, který měl být řešen
na veřejnosti. Přiznal jsem se k Frej-
kovi jako svému spolužáku, s nímž
jsem maturoval v roce 1923 na Jirá-
skově gymnasiu v Resslově ulici v Pra-
ze II, a zavázal se, že se ho zeptám,
jak svůj projev myslel a jak své „uráž-
ky“ formuloval. Pisemnou odpověď že
přinesu co nejdříve a pak že se teprve
rozhodne, co proti Frejkovi podnik-
nout. Napsal jsem proto 20. května
1944 dopis, který zde necituji, poně-
vadž jeho myšlenky jsou zřejmé
z Frejkovy odpovědi z 26. května 1944:

Milý kamaráde,

rád odpovídám na Tvůj dopis z 20. 5.
t. r. Vidím, že na oně rozpravě byl
někdo, kdo se škrábal a škrábe, pro-
tože ho srbělo, — rád bych se však
dotkl platnosti, líp řečeno míry plat-
nosti, kterou jsem dal svým slovům.

Souhlasím s Tebou, že profesiona-
lism není zdaleka sám o sobě zárukou
umění. Mluvil jsem věru přísne o ře-
meslnosti některých profesionálů a
o nových vyšších měřítcích této práce.
O těch zejména. Příležitostí tu byla
otázka herecké výchovy. Stejně však
jsem musel odsoudit chyby ochotníků.
Sleduji po léta statistiky jejich drama-
turgie a vidím, že její stav je prostě
žalostný. Několik dobrých podniků ne-

zakryje hanbu převážné většiny špat-
ných a vředkářských. Myslím, že asi
před rokem jsem měl v ruce statisti-
ku N. S., o jehož podnětu se zmiňuješ.
Vydělává se např. na fotbalové potře-
by — ale co bych psal o těch věcech,
když je sám jistě znáš a pochybuji, že
jsou Ti po chuti.

Principiálně jsem toho názoru, že
ochotnictví ve své staré podobě se
u nás vyžilo, i když jsem dalek toho,
abych popíral nebo i jen ubíral z jeho
nesmírné zásluhy v historii českého
divadla. Ale nové cesty jsou možné!
Ochotnictví bude mít mé všechny sym-
patie, když bude v průměru pracovat
nadšeněji, obětavěji, vroucněji než
průměrný profesionál. Amatér (jak se
jindy ochotníkovi říká), tedy člověk,
který divadlo dělá z lásky, může pro-
kázat leccos dobrého. Takoví lidé se
leckde objevují a takoví mají také
moji plnou úctu, protože zanícením
nahradí leccos z techniky (mluvíme
o průměru). Ale zhoubu působí ti, kte-
ří z osobní ješitnosti, ze setrvačnosti,
z nudy vezmou jakýkoliv (jen ne krás-
ný) kus, jakkoliv jej zahrají a tím
jsou nesmírně spokojeni. Ochotník
aspoň v dramaturgii musí usilovat
o víc než střední profesionální divad-
lo, musí sám se školit, musí mít aspoň
stopu kázně skutečného umělce.
Ostatně Váš debatní večer, o němž pí-
šeš, je dokladem, že se to cítí i mezi
ochotníky.

Je dobře, že se to cítí, a přeji Vám,
abyste měli úspěch. Abyste vymýtli
divadelní brak z ochotnického jeviště,
abyste vymýtli všechny, kdo se chtějí
sokromě bavit, ne však pracovat,
abyste vychováli uměleckou kázeň a
pracovní pokoru k dílu, aby prostě
ochotnictví se přičlenilo do organismu
divadelní práce s větší intenzitou než
dosud. To, co se dělá z lásky (amatér
divadla, ochotník, je ten, kdo má tak
pracovat), musí si uložit úkoly nej-
vyšší a nejtěžší.

Toto moje hledisko není nové. Je
jž v některé mé knížce a v nejednom
článku, nebo přednášce. Burcuji, pro-
tože je toho potřeba. Slušní ochotníci
pracovníci, pracovníci skutečně pra-
covití a osvědčení se mnou vždycky
souhlasili — jako ostatně Tvůj dopis
nemá jiný tenor. Ale brak musí být
v českém divadle potírán. Ovšem že
se bude bránit tisíci omluv a vý-
mluv — ale budete-li dost silní, zmů-
žete to. Zmůžete i jeho bolestivost.

Srdečně Tvůj Jiří Frejka

6. dubna t. r. by se byl dožil režisér
Jiří Frejka šedesáti let. Jsem přesvěd-
čen, že zveřejněním jeho tehdejších
názorů, platných většinou i po dva-
ceti letech, nejlépe uctívám jeho pa-
mátku.
FRANTIŠEK SMAŽIK

Z TRADICE NAŠEHO UMĚLECKÉHO PŘEDNESU

ADOLF
SCHERL

Ve třicátých letech se kolem komunistické strany počíná seskupovat mohutná lidová fronta proti fašismu. Úkol recitačního umění je tu o to složitější, že básníci v této době — na rozdíl od dvacátých let — nenacházejí vždy žádoucí kontakt s dobou, protože procházejí namnoze ideovými krizemi a zmatky. Recitující umělci musí proto mnohdy vlastním tvůrčím přínosem nahrazovat, co současně poezii schází: živý dialog s dobou o jejích ústředních problémech.

Byly to hlavně dvě tvůrčí síly, kte-

ré v tomto ohledu tehdy nejvíce vykonaly. Jednou z nich bylo Burianovo divadlo D, druhou Svaz dělnických divadelních ochotníků československých — DDOČ.

Divadlo E. F. Buriana pořádalo v každé sezóně několik básnických večerů nebo scénických pásem poezie, české i světové, a recitační sbor divadla vystupoval na řadě kulturních večerů a manifestací, pořádaných stranou.

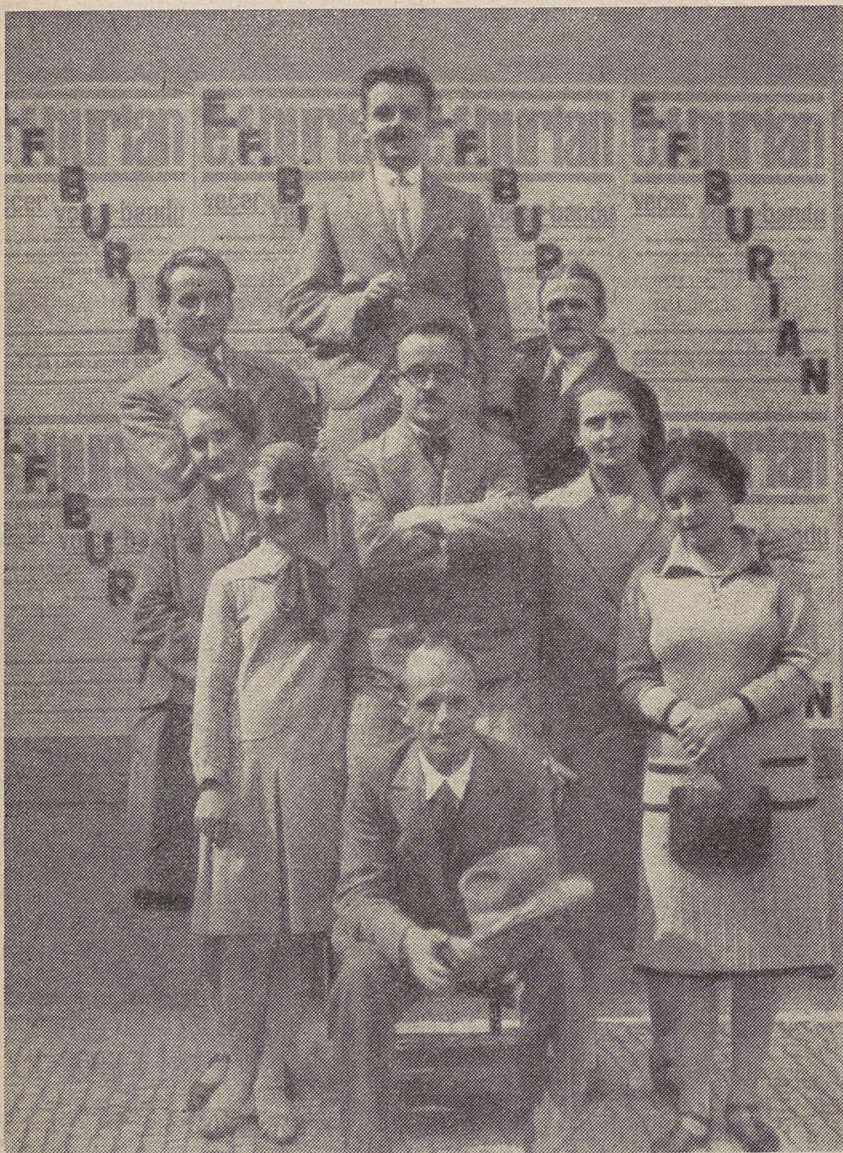
Nedostatku poezie, která by mluvila plným hlasem o současném životě,

čelil Burian tvůrčím, často i aktualizujícím přístupem k básnickým dílům české i světové klasiky. Burian chápal recitační umění jako umění zcela svébytné, jemuž jde ne tak o tlumočení básníka, jako o tvorbu nové zvukové skladby, jež je na původním textu závislá jen zčásti. Vytvořil zcela nový styl recitace, kterému dal jméno „voice-band“. Voice-band byl recitační sbor, jehož všechny hlasy, sólové i sborové, byly přesně propracovány co do intonační linie a rytmického členění, takže jejich souzvuk se blížil téměř hudební skladbě. Pokusně se začínal Burian voice-bandem zabývat již r. 1927, roku 1928 dobyl se svým tělesem prvního zahraničního úspěchu při festivalu moderní hudby v Sieně a po založení divadla D roku 1933 na tyto experimenty navázal několika zralými kompozicemi. Byl to např. Havlíčkův Křest svatého Vladimíra, biblická Píseň písní, pojatá však jako „odbojný zpěv libanonských pastýřů proti tyranství Šalamounovu“, komorní večer Gellnerových básní a nezapomenutelná montáž z Villonovy poezie, uvedená pod názvem Paříž hraje prim.

Kritiky pokrokového tisku i vzpomínky pamětníků dosvědčují, že v Burianově zpracování se klasické texty stávaly skutečně živými politickými aktualitami. S Křestem svatého Vladimíra vystupoval Burian např. i mimo své divadlo. O jednom takovém provedení píše Rudé právo z ledna 1934: „...A nakonec, už k půlnoci, přivezli z D 34, kde byla právě premiéra Lakomce, E. F. Buriana s jeho souborem. Křest svatého Vladimíra zazněl ze scény svými čtyřmi zpěvy. Vtipně vystupovali zástupci moci se svým stanoviskem vůči neposlušnému žurnalistovi: ministr zahraničí se svými „N' est-ce pas?“, ministr školství a osvěty se přimlouval za „poriadok“ (protože v současně době byl tímto ministrem Slovák I. Déřer, dal Burian jeho text recitovat slovensky — A. S.) — všechno znělo tak známě panu policejnímu komisaři, který se náhle rozhodl a po předposledním zpěvu odebral se rezolutně se svým pobočníkem za kulisy. Ale to už E. F. Burian dokončoval svůj „křest“ za velikého nadšení obecenstva, a tak večer neuprpnl úhony.“

Právo na značně volný tvůrčí výklad autorova textu opíral Burian o názor, že „každá poezie mění svůj povrchní obsah nebo lépe svůj snadno nápadný a na prvé poslechnutí zřetelný obsah podle toho, kým je říkána a jak je přednášena“. Tento v podstatě správný a objevný Burianův postřeh nelze ovšem vykládat ve smyslu úplné recitátorovy nezávislosti na básníkově. Burian dosahoval největších úspěchů právě tam, kde pro svůj aktualizující výklad nacházel už v původním textu dostatečnou oporu. Tak tomu bylo např. v případě Villona, kdy J. Fučík zvláště zdůrazňoval, jak úzce je tu Burian s básníkem spojen. Naproti tomu pokus o surrealistický výklad Máchova Máje vedl k jednostrannému zdůrazňování motivů hrůzy a zmaru a tím k celkovému ochuzení básně.

Při všech těchto představeních poezie a básnických večerů v divadle D hrál významnou úlohu recitační projev sborový, který při vši své umělosti v praxi plně prokázal svou sděl-



Na soudobém snímku E. F. Burian, Jan Kučera, Anna Franclová, Lída Burianová (vpravo), Bohumil Záhorský (sedící dole), Marie Staňková, Lola Skrbková, Miloš Hlávka (vlevo) a Jan Mikota (uprostřed)

nost. Sborová recitace doplňovala se tu se sólovou, která se postupně uplatňovala více a více.

E. F. Burian vytvořil se svým souborem zcela originální recitační styl. Jeho zásluhou nabyla recitace poezie ve třicátých letech zcela nebyvalého významu, stala se přímo prvořadým uměleckým odvětvím neobyčejně širokého ohlasu. V jeho souboru vyrostli recitátoři, kteří ještě dnes vynikají mezi ostatními mistry uměleckého

přednesu bohatstvím výrazového rejstříku a smyslem pro zákonitost formy básnickova díla, který si pod jeho vedením vytříbili (M. Burešová).

Souběžně s tím řeší si dělnická třída situaci, vzniklou nedostatkem velké politické poezie v třicátých letech, také sama. Dělničtí ochotníci tvoří pod vedením svých režisérů, zejména Fr. Spitzera, celovečerní tematická pásma, prováděná v této době v pražské Lucerně.

V posledních letech před Mnichovem, kdy boj strany za vytvoření lidové fronty proti fašismu vrcholil, potřeba recitace ještě vzrostla. Jejím prostřednictvím pronikala poezie stále častěji na politická shromáždění. Hojně se recitovalo mezi mládeží, např. na večerech, které pořádala Mladá kultura. Na venkově se zakládalo množství recitačních kolektivů. Z metodické pomůcky pro školení uměleckého přednesu; vydal ÚDLUT.

VZPOMÍNKY NA VOICE-BAND E. F. BURIANA

Voice-bandový přednes byl sborový i sólový přednes poezie, ne však takový, jaký známe z různých přednáškových klišé a konvencí, ustálených pro všechny básně všech básníků. E. F. Burian postihl to, v čem se verš blíží hudbě. Nešel cestou sborové recitace, nýbrž jako muzikant vycházel z přirozené hudebnosti slabik, slov a celých vět. Vynalézal voice-bandovou formu mluveného slova, jehož účinností hudbně rytmičtými znaky. To mu umožňuje dát rozdílným básním různých básníků také rozdílný přednáškový výraz podle jejich obsahu.

E. F. Burian sám charakterizoval voice-band takto: *Voice-band vznikl z tradice pěveckých sborů a recitačních chórů. Je to nenotovaný sbor využívající všech hlasových možností mluveného i zpívaného slova. Opustil notaci pro větší volnost intonace a rytmu. Básně jsou jím recitovány, nebo lépe zpěvavě mluveny v časomíře, ve valčíku, v pochodu, v charlestonu. Doprovázen bicími nástroji může být slovem (rytmem) k tanci, jako je jazz-band hudbou k tanci. The Revellers a angličtí pěvci madrigalů nejsou daleko voice-bandu. Také exotické sbory Malajců nebo negrů, ba i Čiňanů, nejsou příliš cizí technice voice-bandu. Voice-band pouze konstruuje to, co exoti činí neuvědoměle: surový zvuk a rytmickou osvobozenou tonalitu. Program voice-bandu není programem pěveckých sborů. Obsahuje povětšinou básníky všech směrů, které si uzpůsobuje po svém, tak aby to vyhovovalo náladě básníků, organizované formě i reprodukčnímu tělesu.*

ZAČÁTKY VOICE-BANDU

Poprvé se Voice-band představil 22. dubna 1927 pod hlavičkou Divadla DA-DA, které vedli Frejka a Burian. Měl tehdy jenom šest členů, včetně E. F. Buriana. Kritika si s ním nevěděla rady. Divadelníci říkali, že psát o něm mají muzikanti, a ti zase prohlašovali, že patří do kompetence básníků.

POPRVÉ MEZINÁRODNĚ V PRAZE

První „mezinárodní“ koncert Voice-bandu se konal 3. srpna 1928 v Umělecké besedě. Byl to večer pro účastníky VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užité umění. I když to nebyli zrovna odborníci ani hudební, ani literární, přišlo nám vhod, že jsme si mohli před mezinárodním publikem vyzkoušet únosnost a srozumitelnost pořadu, který jsme právě chystali na

zářích pro festival komorní hudby v italské Sieně.

Zmiňuji se o tomto programu, abych doplnil Seznam představení s tvůrčí účastí E. F. Buriana v knize K dějinám české divadelní avantgardy (ČSAV, 1962), kde jej A. Scherl neuvádí. Jedno číslo tohoto vystoupení bylo označeno jako Anekdota; šlo vlastně o slovní hříčku: ze jmen členů kongresového výboru sestavil Burian na podkladě výslovnosti — pro každý národ charakteristické — jakousi daidaistickou zpěvovou říkanku. Celé

představení mělo ohromný úspěch a zvláště tato Anekdota musila být mnohokrát opakována.

SVĚTOVÁ SENZACE V SIENĚ

Siena — nejkrásnější z toskánských měst, blízko Florencie — hostí v září 1928 hudebníky z celého světa, kteří přijeli na VI. mezinárodní festival komorní hudby. Československo je zastoupeno Hábovými čtvrttóny a Burianovým Voice-bandem.

Italský kritik Arrigo Provvedi referoval v La Nazione: ... Je nemožné

VI. MEZINÁRODNÍ KONGRES PRO KRESLENÍ A UŽITÁ UMĚNÍ V PRAZE 1928

6^e CONGRÈS INTERNATIONAL DU DESSIN ET DES ARTS APPLIQUÉS À L'INDUSTRIE PRAGUE 1928
VI. INTERNATIONAL CONGRESS FOR ART EDUCATION,
DRAWING AND ART APPLIED TO INDUSTRY PRAGUE 1928
VI. INTERNAT. KONGRESS FÜR KUNSTUNTERRICHT, ZEICHNEN U. ANGEWANDTE KUNST IN PRAG 1928

V pátek dne 3. srpna 1928
Friday, August 3rd, 1928

O 8. hodině večerní
8 o'clock p. m.

DVORANA - HALL

UMĚLECKÁ BESEDA

PRAGUE III., BESEDNÍ 3

The

VOICE-BAND

Přednáška proslaví a ukáže
předvede zakladatel a dirigent Voice-bandu
hudební skladatel

The lecture with demonstrations given
by the founder and conductor of Voice-band,
the composer

E. F. BURIAN

Narozen 1904 v Plzni.
Studoval gymnasiu v
Praze, skládku na kon-
servatoři u J. B. Foer-
stra, absolvoval r. 1925.

Autor složil mnoho děl
komorních, písňových,
oper, baletů a j., z nichž
typickou ukázkou jeho
tvorby je dnes předvede-
né Concertino pro drums
a klavír.

„VOICE-BAND“ vznikl z tra-
dice pěveckých sborů a re-
citačních chórů. Je to ne-
notovaný sbor, využívající
všech hlasových možností
mluveného i zpívaného slo-
va. Opustil notaci pro větší
volnost intonace a rytmu.
Básně jsou jím recitovány,
nebo lépe zpěvavě mluveny
v časomíře, ve valčíku, v po-
chodu, v charlestonu. Do-
provázen bicími nástroji,
může být slovem (rytmem)
k tanci jako je jazz-band
hudbou k tanci. The Revel-
lers a angličtí pěvci madri-
galů nejsou daleko voice-
bandu. Také exotické sbory
Malajců nebo negrů, ba



Born 1904 in Pilsen.
Stud. gymnasium at Pra-
gue, composition on the
State conservatoire in
Prague at J. B. Foerster.
Absolved 1925.

The author had compo-
sed many songs, operas,
ballets as well as cham-
ber works of which the
Concertino for drums
and pianoforte charac-
terises him.

i Čiňanů, nejsou příliš cizí
technice voice-bandu. Voice-
band pouze konstruuje to,
co exoti činí neuvědoměle: su-
rový zvuk a rytmickou osvobo-
zenou tonalitu.
Program Voice-bandu není
programem pěveckých sbo-
rů. Obsahuje povětšinou bá-
sníky všech směrů, které si
uzpůsobuje po svém tak,
aby to vyhovovalo náladě
básníků, organizované for-
mě i reprodukčnímu tělesu.
Koncert voice-bandu setkal
se vždy se senzacím úspě-
chu, takže jeho zájem na
mezinárodním festivalu ve Sie-
ně je očekáván s velkým
zájmem.

AH12

Grafia Praha

Plakát z historického vystoupení Voice-bandu

oživit čtenářům dojem z tohoto velkolepého Voice-bandu. Při fantastické baladě Der arme Peter H. Heina mrazí vás po těle. Il pleut od G. Appolinaire má neobyčejnou sílu zvukomalebnou: vysoký ženský tón, vznášející se na všech zlomcích recitovaných slov, napodoboval dokonale vítr, běžící po elektrických drátech. Tango na slova K. Biebla, The Python H. Belločův, recitovaný anglicky, Charleston na slova Seifertovy básně Svatební cesta — vše mělo pronikavý úspěch...

A bylo by možno citovat podobné referáty ze světového tisku od The Times až po Berliner Tageblatt.

Je přirozené, že taková „světová senzace“ nebyla jen událostí uměleckou, že byla po ní poptávka. Ještě v Sieně chodili za námi agenti nejružnějších světových známých koncertních ředitelství, abychom ihned po festivalu zajeli do Berlína, do Paříže, do Londýna... Nejvíce nám vyhovovala nabídka signora Aldrovandího, majitele agentury Ente Italiano del Concerete z Milána.

Avšak zatím jsme spěchali domů, neboť Burian s Frejkou připravovali zahájení Moderního studia.

ÚSPĚCH V CIZINĚ VYVOLÁVÁ UZNÁNÍ DOMA

Rozruch, který způsobil Voice-band v cizině, měl odezvu i doma. Ozvaly se sice i hlasy nepřiznivé, ale těch byla menšina. A jak už to bývá, teprve teď nás chtěli poznat i ti, co nechodí jen na „umění“, ale jimž nesmí ujít žádná „senzace“. Předváděli jsme tedy ukázky z dosavadní voice-bandové tvorby v Praze i na zájezdech. Popularita Voice-bandu rostla.

Burian se ovšem nespokojil jen s čistou koncertní tvorbou recitační, ale začal připravovat komorní večery Voice-bandu za účasti dalších složek: taneční a hudební. Tak 14. listopadu byla v Umělecké besedě premiéra Havlíčkova *Křtu sv. Vladimíra*, s příšerným paskvilem na Chopinův smuteční pochod, při němž *řehot obecnostva obracel sál vzhůru nohama*, s parodií na Haydna a Janáčkovy nápěvky a s politickými narážkami na ministry a osobnosti veřejného života. Voice-band zesiloval svou dikci použitím megafonů, foukáním na hřebeny, gramofonem — a to vše doplňovala výborná meloplastika Taneční skupiny J. Kröschlové. Uvážíme-li, že jsme s Křestem dosáhli více než 30 repríz, je to na tehdejší dobu výkon mimořádný. J. Hilbert napsal sice, že *je to k baretní číslo, a nic víc*, ale po pravdě konstatoval: ... *produkce Voice-bandu se velmi líbí, divadlo je plné a potlesku hojně. Kolik podíl má na úspěchu mladost na scéně i v hledišti, kolik snobismus a kolik špádovné sklony nejmladší generace, nedovedu rozlišit.*

Za měsíc nato už byl II. komorní večer Voice-bandu, kdy E. F. Burian, společně s Frejkou (jako předtím ve *Křtu*) a tanečnicí Milčou Mayerovou, nastudoval scénické provedení Šalomounovy *Písně písní*. Max Brod upravil text podle Bible kralické tak, že Sulamitina láska neplatila králi Šalomounovi, nýbrž libanonskému pastýři, od něhož byla odloučena. Intimní sálek Umělecké besedy byl jako stvořen pro tuto tenkrát ještě žhavou orientální erotiku.

VOICE-BAND

JAKO SILVESTROVSKÁ ATRAKCE

Koncem roku (1928) sjednal jsem tři silvestrovská vystoupení Voice-bandu v biogramech Avion (dnes Letka), Pasage a Olympic. (Tenkrát bývalo zvykem pořádat na Silvestra zvláštní noční představení — za dvoj až trojnásobné vstupné — při nichž byl filmový program obohacen o nějakou atrakci.) Diváci, přilákaní barnumskou reklamou, jakou dovedla kina dělat, očekávali bůhsámvíco — a uslyšeli Svatební cestu J. Seiferta ve formě charlestonu, dětské říkanky a slovní hříčky s dadaistickým textem. Pro publikum Umělecké besedy to byl požitek, návštěvníci biografů (a o Silvestru) se cítili podvedeni. A podle toho se chovali. Skákali nám „do řeči“, volali na nás, dělali impertinentní poznámky, šplouchali na scénu sodovku a jiné nápoje. (Burian asi tušil, co nás čeká, a sám se těchto představení neúčastnil; místo něho řídila sbor L. Skrbková.)

Ale propagačně znamenala ta vystoupení mnoho. Znovu se o Voice-bandu debatovalo, lidé se hádali, zda je to umění s velkým U, či nikoliv — a mnozí se po tomto svém prvním setkání s Voice-bandem v kině, kde slyšeli jen ukázky, přišli za námi podívat i do Umělecké besedy na Křest nebo Píseň písní.

DOBRODRUŽSTVÍ V ITÁLII

Mezitím přišlo z Itálie definitivní pozvání na leden; smlouva s p. Aldrovandim nám zajišťovala honorář 13 000 lir za vystoupení v Benátkách, Torinu a Miláně.

V lednu 1929 byly strašné mrazy. I Canal Grande v Benátkách byl pod ledem. Mysleli jsme proto, že bude prázdné; ale hlediště v Liceo Benedetto Marcello zdaleka nestačilo pojmut všechny návštěvníky.

Nastopil sbor. Obecenstvo nic. Nezastleskalo ani na uvítanou. Přišel E. F. Burian. I on byl uvítán mrazivým tichem. Prvním číslem bylo Curciovo Lento a Con fuoco, recitované italsky a tak vřele přijaté v Sieně. Tady se naopak syčelo a obě básně jsme končili v rámuse. Ani s dalšími festivalovými čísly jsme nepochodili lépe. Diváci tu patrně nebyli proto, aby si nás poslechli, nýbrž aby nás rušili. Bratr Mussoliniho totiž právě tehdy rozpoutal v denšku II. popolo d'Italia štvavou kampaň proti Československu a my jsme se zřejmě stali první obětí těchto politických štvanic. Program pokračoval za stálého neklidu, který se od čísla k číslu stupňoval. Až téměř při posledním čísle, Burianově studii Smích, se hlediště ztišilo. Výtržníci se domnívali, že odpovídáme na jejich provokaci. A mnozí dokonce zatleskali.

Koncert v Torině se konal v divadle podobném našemu Tylovu. Před představením nás navštívil p. Aldrovandi a ujišťoval nás, že tady bude klid, protože se koncertu zúčastní korunní princ Umberto s chotí. To ovšem znamenalo, že v hledišti byli také policajti s pendreký. Program tedy rušen nebyl, ale zato neměl také takový ohlas. Nevěděli jsme, zda to chladně přijetí patří nám, anebo královské návštěvě.

V Miláně jsme byli hosty Circolo del Convegno, což byla jakási obdoba



pražské Umělecké besedy. Koncert měl úspěch od začátku do konce, řadu čísel jsme musili opakovat a část pořadu byla vysílána rozhlasem.

VOICE-BAND

JAKO SOUČÁST MODERNÍHO STUDIA

28. února uvedl Frejka *komea a juli* a ještě před touto velkou premiérou svého herecko-režijního systému překvapil — 14. února — večerem, na němž provedl *Hru o Asago Y. Kashiho*, *Kyklopa*, upraveného Mnohem Hlávkou podle Euripida, a aktovku *O muži, jenž vysedával telata* od H. Sachse. V obou Frejkových inscenacích spolupůsobil Burianův Voice-band. Působil nejen zvukově — jako scénická hudba, jako element vytvářející atmosféru — nýbrž zkracoval celé deklamační partie na způsob choru.

Nemohu se ve svém vzpomínání nezmnít o této proměně původního „čistého voice-bandu“ ve „voice-bandový chór“, který tlumočil vyvoj děje, popisoval, varoval i hrozil, obnažoval vnitřní tvář dramatického dění a vytvářel jeho zhustěné ovzduší, podmaňoval mimicky výraz a strhoval hru co chvíli v zivelný dynamický příboj. V březnu měla v Moderním studiu premiéru parodie V. Laciny *Kocour Felix v Čechách*. (Kocour Felix byla populární postavka amerických kreslených grotesek.) Byla to dobře sestavená mozaika pantomimy, voice-bandu a Surawinského hudby. Křest a Kocour se staly nehranějšími kusy v Praze i na zájezdech.

V té době už Burian připravoval Máchův Máj. K tomu chtěl velký sbor, který se mu podařilo sestavit. Mezi jeho členy byli mj. také František Filipovský a spisovatelka Helena Malířová.

Máj byl uveden 15. května 1929; za několik dní nato se E. F. Burian s Prahou rozloučil, protože ho ředitel Zemského divadla v Brně O. Zítka angažoval jako šéfa nově zřizovaného Studia.

DALŠÍ OSUDY VOICE-BANDU

Další osudy Voice-bandu — které jsem pak už nesdílel — jsou spjatý s Burianovým působením v Brně a hlavně s prvními lety jeho Děčka. Havlíčkův Křest i Píseň písní obnovil v brněnském Studiu a znovu v Praze, stejně jako Máchův Máj. A v době zájezdů D 40 po republice — než byl E. F. Burian zatčen — hlitali lidé znovu voice-band v jeho „čisté formě“ na večerech Boženy Němcové. Nechci psát o něčem „z druhé ruky“, a proto jsem se ve svých vzpomínkách omezil jen na to, co jsem s Voice-bandem osobně zažil.

J. MIKOTA

Až do založení Dědrasboru (první zprávy v dělnickém tisku se objevily v říjnu 1920) neobjevil se mezi dělnickými ochotnickými spolky žádný pokus o to, aby byly umělecky vyjádřeny nové úkoly proletářského hnutí a aby se tu nějak odrazila nová společenská situace. Naopak, nová aktivita se projevovala ve formách starého dělnického divadla, hrály se opět konvenčními jevištními prostředky oblíbené „sociální“ hry.

V té době existovala však již skupina divadelních ochotníků, která si uvědomovala, že v nové revoluční situaci musí se i proletářské divadlo vyjadřovat nově, v obsahu i formě určitěji a účinněji, než to činilo dosud, a že se tedy musí také odpoutat od starých praktik dělnického ochotnictví. V čele této skupiny stál Jindřich Honzl. V článku O Dědrasboru (Proletkult I, 1922—23, 268—69) stručně popsal motivy vzniku dělnického kolektivu. Současné divadlo proletářské divadelní ochotníky neuspokojovalo, protože „tam dělník neměl čeho hledat.“ Začali hrát sami, ale nevyhovovali herci. Ve hrách, jako jsou Hauptmannovi Tkalcí, navrhování pro dělnické ochotníky, nemůže dělnický herec dělat více než nedokonale napodobovat profesionální herce, což je pro dělnického divadelníka ponižující. Proto hledala skupina kolem Honzla nové cesty. Východiskem k novému projevu se stalo třídní uvědomění proletářského kolektivu a forma, kterou se v té době projevovalo: „Začneme od dělníků, kteří nechcují být ani šašky, ani maškarami, ale jako lidé nové víry, naděje, chtějí ostatním něco úplně nového říci. Všichni. Totéž slovo. Jedněmi ústy.“

Novému divadelnímu projevu se stal vzorem vztah mezi demonstrujícím davem a řečníkem, v němž slovo řečníkovo bylo nahrazeno slovem básníka, které pronášel sbor jedním hlasem.

Cesta, která vedla k založení Dědrasboru a na níž začínala i nová etapa dělnického ochotnického divadla, byla příkladem cílevědomého uměleckého hledání, které dovede uvážit všechny podmínky a najít soulad mezi možnostmi a danými úkolem. Honzl odmítl ve shodě se svým marxistickým názorem měšťácké divadlo pro dělníka a odmítl i dosavadní praxi proletářského divadla. Ne proto, že se tato praxe nějak „vyžila“, ale že kladla na prosité ochotnické nadšence nadměrné úkoly, takže výsledkem nemohlo být než znehodnocení básnickova díla, což bylo v rozporu s dělnickým názorem na poctivost a hodnotu práce. Nové formy divadelního projevu hledal Honzl nikoli spekulativně, nikoli cestou uzavřeného experimentování, ale v současném životě, tam, kde se objevovaly vztahy mezi mluvčím a posluchačem pro tuto dobu nejdůležitější a nejprůzračnější, vztahy mezi revolučně naladěným zástupcem a jedincem, který vyslovuje myšlenky revolučního boje, myšlenky široce kolektivního významu. První dílo, které kolektiv začal studovat formou sborového přednesu, byli Březinovi „Zástupové“. A tu je okamžik, kdy se iniciativa našich divadelníků setkala s velmi živými podněty sovětského divadla...

Vzniká otázka, zda vůbec můžeme Dědrasbor posuzovat jako divadelní projev a zda tedy i přínosy tohoto kolektivu měly pro české divadlo reálný význam, když nejdůležitější formou jeho projevu byla kolektivní recitace, tedy přednášení textů nedramatických. Dědrasbor se někdy u nás také tak hodnotí — jako způsob zvláště účinného šíření revoluční poezie a nikoli jako útvar divadelní.

MÍSTO HONZLOVA DEDRASBORU VE VYVOJI ČESKÉ DIVADELNÍ KULTURY

Považuji Dědrasbor za projev jevištní, který se obsahem i formou zařazuje do našeho divadelního vývoje. Ať vezmeme kteroukoli Honzlovu úvahu o Dědrasboru, vždy vyvozoval vlastnosti nového projevu z úvah o novém divadle, o tom, jaké divadlo obsahem i formou je nutno připravit pro proletářského diváka. Také způsob, jak Dědrasbor vznikl, ukazuje, že k nové formě se dospělo reagováním na staré, nevyhovující cesty dělnického ochotnického divadla, že sborová scénická recitace se ukázala jako forma v dané společenské situaci a za daných podmínek nejvýhodnější a nejpůsobivější. V plánu nového sdružení bylo dopracovat se ke skutečnému — dramatickému jevištnímu projevu. Při sborových recitacích užíval Dědrasbor i prostředků scénických a dělal pokusy o uvedení svým silám a představám přiměřených her.

Co nového tedy přinesl Dědrasbor do vývoje české divadelní kultury, v čem je jeho dobový význam a čím trvale přispěl českému divadlu na jeho cestě za pokrokem? Nemusíme snad být na pochybách o základním významu tohoto amatérského tělesa: Je to první divadelní kolektiv v českém divadle, který sjednotil zájmy o moderní proletářské divadlo a v rámci daných možností umělecky přesvědčivě a soustavně vyjadřoval revoluční proletářský obsah. Jeho vystoupení byla skutečně výzvami k proletářské revoluční aktivitě, uvědomělosti, jednotnosti a odvaze, pomáhala aktivizovat dělnické masy v době, kdy se jednalo o to, kdo bude pánem v nové republice, zda lid, či buržoazie. Nikdy předtím, v žádném ochotnickém spolku ani v úsilí žádného jedinice nenašlo revoluční proletářské třídní vědomí tak silný a soustředěný výraz.

Jevištní projev Dědrasboru měl mnoho společného se symbolickým divadlem, tedy směrem, který se u nás začal rozvíjet od devadesátých let minulého století. Dědrasbor se symbolickým směrem divadelního umění spojuje především repertoár. Uvedl jako první kolektivně nastudovanou skladbu Březinovu esej Celovečerního programu byla revoluční poema ruského symbolisty Bloka Dvanáct, princip dějového zjednodušení a ideové proklamace je jádrem Seifertovy Velké scény a k symbolické ideovosti i obraznosti měly blízko i sborové prováděné básně Horovy, Neumannovy, Hoffmeisterovy i Wolkrov. Také celková statictost jevištního vystupování sboru na jevišti, potlačení scénických prvků, vyznačujících prostředků, tendence k výrazným statickým seskupením, patrná jak ve scénáře Dvanácti, tak i v koncepci skladby spartakiádní, užívání světelné barvy a rekvizity jako znaku jisté ideje a konečně fakt, že kolektiv viděl největší svůj význam ve sborové recitaci, tedy zvukové formě lyrické poezie, svědčí o blízkosti jevištního stylu Dědrasboru principům

symbolického divadla a symbolického uměleckého názoru. Někdo může namítat, že všechny uvedené stránky jevištního vystupování sboru jsou vysvětlitelné tím, že šlo o kolektiv ochotnický, který se záměrně vzdal prostředků „normálního“ divadla a zvolil si sborovou recitaci jako formu nejpřiměřenější svým možnostem. I zde však musíme usuzovat ne podle motivů, ale podle skutečné podoby uměleckého projevu. Dědrasbor byl skutečně divadelním projevem, řadí se do logiky našeho divadelního vývoje a představuje v našich dějinách ojedinělý sice, ale výrazný a slohově čistý příklad proletářského symbolismu...

Jindřich Honzl doprovázel svou práci v Dědrasboru několika teoretickými články, ve kterých formuloval úkoly a cíle nového divadelního hnutí v širších myšlenkových souvislostech. Celkový význam Dědrasboru spočíval podle Honzla ne tolik v nových uměleckých prostředcích a formách, nýbrž v důkazu, že divadlo nabývá opět svého hluboce společenského a revolučního významu, když lidé nové třídy a nového třídního přesvědčení dostanou příležitost vyjádřit dramatem své společenské nejosobnější ideje, touhy a představy před publikem, s nímž je tyto ideje, touhy a představy sjednocují. „Ne tím, jak jsme básně přednášeli, myslím, že jsme získali své posluchače; ale tím jsme je získali na svou stranu, s jakou oddaností jsme se věnovali revoluční básni, ba každému jejímu slovu — tím, jak jsme všichni nečekali, než na dělnická, prostá srdce, kterým cosi nového a odvážně krásného máme říci, tím jsme je získali, že jsme k nim šli jako ke svým bratrům, s nimiž nás spojuje nejen život, — ale i umění: vítězili jsme proto, že jsme osvědčovali dělnickou lásku k divadlu a byli dokladem, jak ona zase vyvolá lásku dělnického posluchačstva. To, myslím, je nejennější výtěžek pro divadlo, umění i pro dělníky.“ (Dělnická láska k divadlu, Rudé právo 3. 4. 1921.)

Ze zkušeností Dědrasboru vyvodil Honzl také závěry pro práci celého ochotnického divadla. Toto divadlo se přiblíží k lidovému divákovi jen tehdy, přestane-li napodobovat repertoár a inscenační styl velkých měšťáckých scén a bude-li pro sebe vyhledávat takové úkoly, jež může ochotnický divadelník dokonale zvládnout. V článku „O cestách přiblížení divadla k lidu“ (Divadlo I, 1921, 17, 1) Honzl píše: „To nelze jinak, než zjednodušením dramatického i hereckého projevu, vytvořením umění sice typického, ale typického ve své lidové primitivní uměleckosti.“

★ ★ ★

Výňatky ze studie Milana Obsta Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých, obsažené v knize K dějinám české divadelní avantgardy, vydalo nakladatelství ČSAV, Praha 1962.



Po kr a čov án í se NEPOVOLUJE

Základní divadelní kurs je největší akcí, jaká kdy u nás byla ve školení ochotníků pořádána. Je pochopitelné, že vyvolává na stránkách našeho časopisu diskuse a úvahy. Sam jsem dosud přednášel čtyři témata v osmi okresech Jihomoravského kraje. Byla to práce radostná i trpká, potěšující i únavná, určitě poučná.

Podle mých zkušeností se na okresech posuzují osnovy školení dost skepticky. Asi proto, že se témata prvního ročníku chápou izolovaně, nevidí se za nimi témata druhých a třetích ročníků. Na okresech se totiž nevěří, že by se druhý ročník ještě pořádal, a když, tak rozhodně ne v tak těsné časové souvislosti, aby ve vědomí účastníků byla potřebná kontinuita. Argumentuje se jak důvody finančními, tak i celkem negativním postojem odpovědných okresních činitelů.

Osobně se domnívám, že rozsah přednášek prvního ročníku je vcelku správný, pokud jej opravdu chápeme jako základní úvod dalšího školení. Pouze počet hodin jednotlivých témat je třeba v praxi zpravidla korigovat. Problémem je šestnáct úvodních hodin politických témat. Pokud požadavek těchto úvodních přednášek posuzujeme teoreticky a z hlediska celkového zaměření kursu, musíme jim přiznat programovou účelnost a oprávněnost. Tím ovšem nevylučuji otázku, zda počet hodin této části by nemohl být zredukován o čtyři až šest hodin, přičemž by pravděpodobně výsledek byl stejný, ne-li větší.

Zcela jiné zkušenosti však jsou z dosavadní praxe. Tato témata se většinou zadávají „osvědčeným okresním lektorem“, kteří mají „dlouholetou praxi“ a většinou je odpřednášejí bez jakéhokoliv vztahu k amatérskému divadlu a bez ohledu na uspávající výsledek u posluchačů. Vždyt většina účastníků zná lektory i jejich přednášky téměř doslovně z řady jiných kursů a školení, kde tyto okresní monopolisté na politická témata proslovili stejnou přednášku ať již ve škole práce JZD, na semináři ROH nebo na jiném školení. Potom se počáteční elán frekventantů velmi rychle mění v nedůvěru k celému kursu. Příklady je víc než dost. Na okrese Brno-venkov třetí úvodní přednášku nahradili tématem jiným, ve

Vyškově a v Bučovicích dokázaly úvodní přednášky zredukovat počet posluchačů víc než o polovinu, v Břeclavi je raději vynechali vůbec a v Jihlavě sáhli ke čtyřhodinové přednášce s námětem, řekněme, politicko-divadelním. A tak by bylo možno vypočítávat dále. Okresní divadelní pracovníci, na rozdíl od lidí, kteří osnovy tvořili, mají v tomto směru zřejmě jiné zkušenosti. Rozhodně je zajímavý jejich názor, že *politická náplň* má být obsažena ve všech přednáškách kursu a není třeba ji zvlášť a celkem ne právě šťastně odčlovat. Snad by stačila čtyřhodinová úvodní přednáška a závěrem kursu beseda s vedoucími činiteli okresu — pokud se je ovšem podaří získat.

To však již souvisí s otázkou organizačního zajištění. Domnívám se, že u těchto kursů se nepříznivě projevuje principiální nedostatek, že totiž toto základní divadelní školení nebylo a není v pravém slova smyslu akcí amatérských divadelníků. Nebyli s tématy a jejich posláním předem řádně seznámeni, málo se hovořilo o jejich účelu a vzájemné souvislosti. Přišlo to víceméně jako nařízení shora, které je nutno včas splnit a řádně vykázat v příslušném hlášení. Nebyly také včas provedeny nezbytné přípravné práce. Tak třeba v Jihomoravském kraji toto školení již téměř všude skončilo v době, kdy ÚDLUT vydal skriptu pro lektory jen asi u poloviny přednášek.

Přednášející byli nuceni opatřovat si prameny a vypracovávat lekce sami. To se na okresech projevilo mnohdy neblaze. Získat lektora bývalo problémem. Řešilo se to všelijak a iniciátoři tohoto kursu by byli pravděpodobně mnohdy velmi udiveni, co všechno se v rámci daných témat povidalo. Potíž byla i s některými dlouholetými spolupracovníky z řad profesionálních divadelníků. Pekunární odměna nebyla tak značná, aby vedla k vypracování přednášky podle daných osnov. Většinou se proto vzal referát přednášený již několik let, který nevyžadoval přípravu. Tím se ovšem většínou nemohly splnit ty požadavky školení, které je měly odlišit od kursů dřívějších a navíc často docházelo ke zbytečnému dvojmu někdy i trojmu opa-

kování některých pasáží v přednáškách různých lektorů.

Organizace a zajištění přesně odpovídaly stavu metodické divadelní práce na okresech. Nebo chcete-li výstižněji, více než osobní odborné kvality — osobnímu a společenskému postavení metodiků. Mohu říci, že ve všech případech metodici — vlastně správněji metodičky — se snažili připravit školení co nejlépe. Ovšem nedokázali zpravidla to nejnětější — zainteresovat okresní činitele. Nebylo to prostě v jejich moci. A tak v navštívených osmi okresech ojediněle září úspěch soudružky Hamžové, které se v Jihlavě podařilo vymoci čtyři dny volna pro účastníky kursu — učitele a kde školení zahajoval tajemník OV KSČ.

Zájem posluchačů byl dost značný. Je zajímavé, že čím náročnější požadavky, tím obětavější účastníci. Tak třeba na Brně-venkově, kde školení bylo provedeno neúplněji a nejnáročněji, ukončili téměř všichni účastníci, ačkoliv kurs trval od dubna až do října s tříměsíční letní přestávkou a frekventanti si sami hrádili cestovné. (Článek Z. Wallezské v poslední Amatérské scéně byl inspirován právě tímto kursem.)

Nemohu také říci, že by všeobecně převládali starší, nebo mladší účastníci. To spíš záleželo na náboru. Je pravda, že ti starší méně hrají. Ovšem ne proto, že by cítili, že jejich vyjadřovací prostředky jsou nečasové a že proto ztrácejí obecenstvo. Nemají prostě čas. Manželé jsou zpravidla oba zaměstnaní a večer je nutno věnovat domácnosti, dětem, k tomu nějaká veřejná funkce, a na divadlo se může jenom s lítostí vzpomínat. Právě proto velmi rádi navštívili přednášky kursu, aby si poslechli, co je v divadle nového. Jejich aktivní divadelní zájem se pod tlakem společenských i rodinných okolností mění v pasivní přichylnost. Četl jsem nedávno větu, že postupně převládání pasivního přijímání divadla nad snahou po vlastní tvorbě je projevem vyšší mravní a estetické odpovědnosti a kritičnosti. Několika těmto novým pasivním konzumentům jsem se o tom zmínil. Jejich odpověď na adresu tvůrce tohoto kulturního objevu raději zamlčím.

O výsledku školení je zatím těžko mluvit. Potěšitelná je již skutečnost, že se řadu dní scházejí lidé, které pojl láska k divadlu, kteří převážně s velkou pozorností sledují přednášky a svědomitě si poznamenávají vše, co může rozšířit a prohloubit jejich kulturní úroveň a tím zkvalitnit i jejich vlastní umělecké pokusy. Vznikají nové kolektivy, nová přátelství. Uvažuje se o smyslu ochotnické práce. Pravda, není to všechno mimořádně oslňující a mnohé mohlo být dokonalejší, kdyby školení byla věnována větší oficiální pozornost. Jenomže... nedávno mně jeden známý osvětový inspektor sdělil, že jejich *okresní školská a kulturní komise se zabývala právě ukončeným divadelním kursem. Hodnocení vypadlo doslovně takto: V roce 1960 činily náklady na divadelní metodickou činnost Kčs 10 800,— a bylo hráno 60 soutěžních představení STM. Je tedy metodický náklad na jedno představení Kčs 180,—. V roce 1963 uskutečnění divadelního školení zvýšilo náklady na Kčs 18 000. Počet představení v STM následkem všeobecně známých celostátních skutečností poklesl na 50. Stoupí tedy metodický náklad na jedno představení na Kčs 376, což je zvýšení o plných 108,888 %. Školení je tudíž neefektivní a jeho pokračování v jakékoliv formě se nepopouje.*

Byl jsem tímto prajednoduchým a pádým logickým důkazem tak vyveden z konceptu, že jsem se zapomněl zeptat, zda bude i letos pořádán další ročník zemědělské akademie, když dojivost mléka v roce 1963 proti předlošsku poklesla podle okresních novin o 7 % a tudíž ukazatel metodických a vzdělávacích nákladů na jeden litr mléka má prokazatelně neefektivní tendenci.

MILOSLAV JURÁK

34.

JIRÁSKŮV HRONOV

Zkušenost, snad i poučení

Poslední Hronov nesmlouvavě signalizoval nedostatky ochotnického divadla. Nedostatky, které ovšem nepramení jenom z práce amatérských divadelníků, z jejich nedostatečnosti a ne vždy odpovědného přístupu k umělecké práci. Amatérské divadlo se v současné době potýká s dalšími problémy, které přímo svazují jeho činnost a na které většinou nestačí holé ruce divadelních nadšenců.

Už přípravy posledního Hronova ukázaly, že poroty na všech stupních nejsou dostatečně kvalifikovány. Objevila se v okresech i řada představení — což jsme slyšeli na hronovské tribuně — která prý byla daleko lepší než vybrané inscenace. To byla jistě chyba, ale čím? Nevhodných soutěžních termínů? Neinformovanosti metodických zařízení a poradních sborů? Je zřejmě nutné vytvořit daleko účinnější systém spolupráce mezi soutěžními komisemi, metodickými zařízeními, poradními sbory, ale i časovými a pracovními možnostmi souborů, zvýšit kvalitu vzájemné informovanosti a zorganizovat práci tak, aby už okresní a krajské přehlídky byly přesvědčivou ukázkou úrovně a cílů amatérského divadla.

Daleko lepší zkušenosti byly s výsledky pracovního programu 33. Hronova. Myslím hlavně na seminární kroužky, volnou tribunu i na hodnocení souborů pracovním kolektivem. Nabížený týden se stal skutečnou dílnou pro všechny účastníky (všichni = ti, kteří chtěli), akcí, na které inscenace nebyly cílem, ale

studijním materiálem, a kde jsme se snažili dílčími výsledky celého pracovního programu přehlídky ovlivnit další vývoj.

Fakta

34. Jiráskův Hronov bude uspořádán ve dnech 15.—19. srpna 1964 jako nesoutěžní přehlídka STMP v oboru ochotnického divadla za účasti čtyř souborů z českých krajů a jednoho ze Slovenska. V případě, že se objeví další mimořádná inscenace, možno uvažovat o vložení představení do sokolovny podobně, jako se to stalo loni. Hlavní součástí pracovního programu přehlídky budou studijní kroužky, kde budou seminární formou rozebírána představení podle učebního programu. Tematické zaměření volné tribuny bude dohodnuto v závěrečné fázi příprav podle problémů, které se v krajích ukáží. Členové pracovního kolektivu budou hodnotit představení při besedě s hrajícím souborem, účinkující soubory získají čestná uznání za účast a za výrazné prvky inscenací.

Za odbornou část přehlídky odpovídá ÚDLUT Praha ve spolupráci s Osvetovým ústavem Bratislava, organizací, propagací, ubytování a všechny obyčejné starosti, spojené s celou akcí, zajišťuje jako loni pracovní výbor v Hronově.

Příprava a výběr

Okresy a kraje letos opět poneseou hlavní odpovědnost za dobrý výběr. Vzhledem k počtu a úrovni představení — pokud zatím máme informace — neměl by být tak velký problém odpovědně vybrat to nejlepší z okresních přehlídek do krajských. Předpokladem je zase součinnost okresních a krajských komisí STMP s osvětovými domy a krajskými osvětovými středisky, s poradními sbory, předpokladem je dobrá práce porot v okresech i krajích. Podle dohody s jednotlivými kraji budou letos uspořádány společné výběrové přehlídky dvou krajů s třemi až čtyřmi představeními: Praha a Středočeský kraj, Jihočeský a Západočeský, Severočeský a Východočeský kraj. Krajské přehlídky se uskuteční od začátku května do poloviny června po dohodě obou krajů, např. v Lounech mají společnou přehlídku Severočeský a Východočeský kraj. Jen na Moravě budou mít oba kraje svoje přehlídky se svou porotou, ovšem pouze jeden moravský soubor má být doporučen pro Hronov. Na těchto přehlídkách budou hodnotit představení společné poroty obou krajů, které pak navrhnou — po konzultaci se členy ústřední poroty — jedno představení z obou krajů pro Hronov. Ze Slovenska půjde nejlepší představení z celo-



Brněnské Dělnické divadlo uvádí Casonovu hru Stromy umírají vstoje

slovenské přehlídky ve Spišské N. Vsi. Koordinaci výběru, jeho případné doplnění a konečný návrh na program Hronova provede ústřední porota, jmenovaná Ústřední soutěžní komisí STMP na návrh ÚDLUT a OÚ Bratislava.

Jsmo si vědomí zranitelnosti tohoto způsobu výběru. Ideální rozhodně není. Ale jak najít způsob ideální, aby odpovídal pětidennímu programu, požadavkům jedenácti krajů, požadavkům kvality, vzorovosti, inspirativnosti atd.? Dva kraje tedy jedno představení. Ale co když jeden kraj bude mít několik představení výborných a když třeba jeho třetí nebo čtvrtý soubor v pořadí bude lepší než vítězná inscenace z jiného kraje? Zde se ukazují dvě možnosti: buď se striktně držet zásady z každého „dvoukraje“ jedno představení jako výsledek práce z této oblasti (a umět si to i zdůvodnit před veřejností), anebo nechat na uvážení ústřední poroty, která odpovídá za výběr a tedy i za konečný výsledek, úspěch či neúspěch, zda po projednání s příslušným krajem nedoporučí raději druhou inscenaci jiného kraje. Vypadá to trochu složitě, ale bude záležet i na dobré vůli a kritičnosti jednotlivých partnerů. Znovu opakují — krajské přehlídky jsou přece vyvrcholením, Hronov už je nesoutěžní ústřední přehlídkou v rozsahu



Pernicův záběr z Goldoniho komedie Treperendy v provedení brněnského divadla Svatoboj



Pirandellova Sicilská komedie v provedení žižkovské Malé scény; foto M. Baptista

pěti dnů. Skutečnost ukáže, zda je to málo, anebo ještě dokonce mnoho. Cesty, výběr i problémy jsou rok od roku složitější. Neukazuje se tedy nějaká možnost daleko jednoduššího a výhodnějšího způsobu výběru organizačně i umělecky? Nebylo by možno např. skončit celostátní soutěže krajskými přehlídkami a ústřední přehlídku připravovat už od podzimu předcházejícího roku, takže by 10–12 nejlepších souborů z minulého období bylo instruováno a připravováno k účasti na přehlídce příští a z nich vybráno těch 5 nebo 7 vyvolených? A příští rok znovu podle výsledků krajských přehlídek? Pak by se snad dalo hovořit o nejlepším, podnětném, nej... To jsou jen úvahy — rovněž nedokonalé, jejichž dosah nám možná ukáže letošní srpen.

Několik proč

Už v úvodu jsem hovořil o některých problémech, které jsou mimo dosah a možnosti ochotnických pracovníků. I když plně chápeme potíže hospodářského rázu a starostí, které funkcionáři národních výborů i společenských organizací na okresech a krajích v současné době mají, přece jenom:

Proč je ve většině okresů dávána celá lidová umělecká tvorivost na vedlejší, často slepou kolej? Nikdo jistě není pro ono nekritické, výsluní let padesátých. Ale proč zase úplně do druhého extrému?

Proč se houfně ruší metodická místa LUT v osvětových zařízeních, takže jsou i případy, kdy metodik má 8–10 oborů? Není to pak výsměch slovu metodik?

Proč nejsou poradní sbory pokládány za orgány dobrovolných pracovníků; proč jich není — v dobrém slova smyslu — využíváno a jsou často chápány spíš jako nutné zlo? Dobré věci sloužit je přece jiné než jen posluhovat.

Proč jsou měsíc od měsíce horší a ztíženější podmínky pro činnost souborů?

Těchto proč jsou desítky. Uvádím jen namátkově některá, právě v době krajských přehlídek a příprav Hronova. Ochotnickým obětvům k dalšímu povzdychnutí, příslušným orgánům — pokud tento časopis prolisťují — alespoň k zamyšlení. K zamyšlení před Hronovem, k přispění a pomoci kdykoliv.

On totiž Hronovem — ať se povede nebo nepovede — život amatérského divadla nestojí ani nepadá. Ústřední přehlídka je sice určitým obrazem i zrcadlem, ale často dost zkrslujícím skutečný stav. Celoroční práce, často i dřina, zájem o umění, ta snaha a vůle dávat radost, zábavu i poučení sobě i jiným, to snad je hlavní. Bez těchto skutečností sebelépe připravená ústřední akce může být jen falešným pótlátkem. A to nechceme. Nechtějí to jistě ani ti, kterým je adresováno v závěru těch několik málo proč.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

OLOMOUCKÉ STUDIO PO TŘETÍ



20. února 1964 se uskutečnila třetí premiéra olomouckého ochotnického Studia při Divadle Oldřicha Stibora a Okresním osvětovém domě v Olomouci. Tentokrát si soubor vybral hru Václava Renče *Tom Sawyer od řeky Mississippi* na motivy románu Marka Twaina. Viděl jsem druhou reprízu v novém divadle v Hodolanech. Divadlo bylo plné dětí, které se výtečně bavily a mne napadaly všemožné myšlenky, týkající se nejen Studia, ale celého amatérského divadla.

Jak se změnila situace v celém ochotnickém hnutí za ty tři roky! Když se tehdy v roce 1961 Studio vytvářelo, zdálo se, že ochotnická studia při profesionálních divadlech se stanou zvláštní formou velmi účinné estetické výchovy mladých lidí, majících zájem o divadlo, že pomohou prosazovat nový význam amatérského divadla v naší společnosti, že zkušenosti bude využito pro celý systém vzdělávání amatérů. Zatím však je práce jednotlivých ochotnických studií izolována, ví se o nich poměrně málo, zkušenosti nejsou shrnuty a pochopitelně jich není využíváno. Souvisí to ostatně s celým stavem organizace a řízení ochotnického hnutí. A tak vlast-

ně soubory žijí a pracují živelně a nezávisle na nově zřizovaných Krajských osvětových střediscích a na usilovném hledání koncepce v Ústředním domě lidové umělecké tvorivosti. Stejně tak jednotlivá ochotnická studia pracují, aniž by si jich kdo všiml. Všechno, co se v současné době v amatérském divadle děje, svědčí ostatně jako důkaz jeho životnosti a zájmu lidí o aktivní uměleckou tvorbu a o poučení. Myslím si však, že v době, kdy v celé naší společnosti se zamýšlíme nad ekonomickými problémy, hazardujeme v případě lidové umělecké tvorivosti s estetickými, etickými a výchovnými hodnotami a vracíme se do stadia živelné svépomoci. K dokumentaci tohoto stavu stačí jen několik příkladů: Ústřední poradní sbor pro divadlo se od září 1963 v plénu nesešel a v době, kdy píše tento článek, není souborům známa ani koncepce příštího Jiráskova Hronova. Krajský poradní sbor například v Severomoravském kraji se sešel naposledy v červenci 1963, pak členové dostali na vánoce poděkování za dosavadní práci s tím, že se krajský poradní sbor pro divadlo rozpouští a teprve v následních týdnech se zase začíná znovu ustavovat. Marně si lámou hlavu, proč

OLOMOUCKÉ STUDIO

Jedničky měl papoušek

Milý soudruhu Macourku,

náš soubor Lipka hrál nedávno Vaši satirickou pohádkovou komedii *Jedničky má papoušek*, dej Vám za ni pámbu zdraví až do sta let!

Napřed jsem váhala. Je to vůbec pro dětské herce? — Rozhodly výstupy žízaly, slunce a kokosu. To jsou přece vyslovené dětské, je v nich tolik poezie a pohádkové moudrosti, humoru i líbeznosti.

Trošku se strachem jsem se ubírala na první čtenou zkoušku. Tam jsem zase jednou zjistila, že 10–12leté děti jsou mnohem bystřejší, než my dospělí někdy předpokládáme. Znalý hru z rozhlasu.

Byly nadšeny, že ji budou hrát. Pochopily (až na několik maličkostí) všechny vtipy a šlehy v ní obsažené. O představení se výborně bavilo nejen večerní dospělá obecenstva, ale i odpolední dětské.

Fušku nám to dalo, to se ví. Mládenec, co nám dělá výpravu, zapomněl na žirafa, dělal ji pak nahonem, maska Daně nedržela. Vrazilí jsme do ní tedy hůl od smetáku, která jí sahala až na kostrč, a to pomohlo. Dlouho jsme vymýšleli hrozivý zvuk břicha. Vyšlo to pak prima, ale Marta při tom přefoukala pozoun. Soudruh ředitel z hudebky se s námi však nevalil, na večerní představení nám půjčil bas křídlovku, takže hrozivý zvuk břicha byl zachráněn. Výprava byla náznaková. Do papouščí země jsme však postavili maličkou zelenou oázu ze skutečných palm, vypůjčených z komunálních podniků. Ale do rána nastala pravá vysočínská zima a zahrada zakázala pal-

my převézt. Zůstaly v kulisách a já trnula hrůzou, jestli zmrznou, že na to praskne celoroční tržba Lipky. Naštěstí za tři dny vykouklo v poledne slunce a palmy směly domů do skleníku. Užili jsme si zkrátka Vaši hru náramně.

Televize uváděla hru asi 14 dní před námi. Byli jsme hrozně zklamáni. Nemohli jsme poznat hru, kterou jsme si všichni tak zamilovali. Proč jsme na obrazovce viděli hlavně jen ty široké klapající huby? Proč i Bořivoj skuhral mužským basem, vždyť je to chlapec, roztomilý papouščí záček? Copak satira nesmí být roztomilá a půvabná?

Naše děti se s ní nerady loučily. Ale ještě si ji zahrájí 6. června v Libochovicích, na libochovickém divadelním létě. Vzkazují Vám poděkování a moc Vás prosí, abyste zase něco tak veselého napsal. Prý to pak hned u nás v souboru Lipka budeme hrát.

Jarmila Hanzálková

ty zmatky. Jak bude prakticky vypadat za této situace výběr souborů na krajské a ústřední přehlídky, to nevím. Zdá se mi však, že tyto akce budou značně zdiskreditovány v očích souborů. To už vůbec pomímám další úvahy o konkrétní pomoci, která by měla být amatérům poskytována; o nějakém vedení a řízení, případně ovlivňování, nemůže být ani řeči. Na druhé straně vznikají mimo jakýkoliv vliv tzv. řídicích a metodických institucí akce, svědčící o životnosti hnutí. Mám na mysli například Krnovský máj, přehlídku v Napajedlích, nebo to, že Divadlo Na zábradlí organizuje přehlídku amatérských divadel malých jevištních forem atd. Pomímám také celou situaci kolem STMP, protože by to byla opět dlouhá kapitola, v níž by bylo nutno opakovat mnoho z toho, co už jsem řekl. Stejně jsem odbočil víc než dost od inscenace Toma Sawyera.

Poslední premiéru olomouckého Studia pokládám za zdařilou. Značný podíl na tom mají dva základní faktory. Především dobré Renčovo zpracování motivů z románu Marka Twaina, takže vznikl moderní divadelní text. Srovnávám-li toto zpracování s dříve dostupným textem Hanuše Burgera a Stefana Heyma, mám za to, že Renčova práce je nápaditější, počítá daleko víc s fantazií mladého diváka. Je také daleko méně popisná. Druhým důležitým faktorem je pedagogická a režijní práce Kamila Marka, člena činohry Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, který tentokrát mohl od počátku do konce na inscenaci s mladými lidmi pracovat. Mohl se dále při studiu hry opřít o několik členů, kteří prošli všemi třemi inscenacemi Studia a celou jeho tříletou práci. Je to také na hereckých výkonech znát. Mám na mysli například Hanu Maciuchovou v postavě Becky, Jaroslava Souška v Jimovi, Petra Novotného jako Huck Finna nebo Františka Braunera, který hraje doktora Robinsona, pana Thatchera a pana Barnera. Vedle amatérů hrají v inscenaci dva mladí profesionální herci z Divadla Oldřicha Stibora. Je to především Ivan Kalina v titulní roli a Arnošt Würzler jako Joe, řečený Indián. Vedle těchto zkušenějších herců pracoval ovšem Kamil Marek s řadou nových členů Studia, kteří se při-

hlásili ke spolupráci a kteří se objevili v menších rolích. Režisér vybudoval základní atmosféru jednotlivých obrazů, přinesl řadu zajímavých nápadů a hlavně se mu, myslím, podařilo udržet inscenaci v úsměvné a radostné hravé náladě. Je přímo cítit radost souboru ze hry. Nic se tu nepředstírá a v několika místech nese představení výrazné rysy moderně chápáného divadla. Za mnohé chci konkrétně jmenovat scénu intermezza, kdy si Tom a Becky sami přinesou na předscénu starožitnou školní lavici a hrají školní scénu, v níž dojde k jejich seznámení i rozkmitření. Herci sami vytvářejí znamenitou atmosféru třídy, ta se několikrát zruší vystoupením Becky z děje a znovu se naváže. Je to přímo ukázková práce režiséra s mladými herci, etuda, která má navíc obrovský ohlas u dětí, přesto, či právě proto, že je nutí k úzké spolupráci a provokuje jejich fantazii. Takových míst je v inscenaci více a toho si nesmírně vážím.

Stálo by, myslím, za to, přimět Kamila Marka, o němž jsem přesvědčen, že získal za léta práce ve Studiu a konečně i mimo ně (je například uměleckým poradcem Bezručova divadla pracujících ZK ROH ŽPB v Olomouci), k rozhovorům o amatérském divadle a metodice pedagogické práce s amatéry. Bylo by to asi velmi poučné pro všechny, kteří chtějí opravdu amatérům pomáhat.

A ještě něco mne v této souvislosti napadlo. Čím to, že takové progresivní prvky se objevují v práci amatérského Studia — a obdobná situace se ukazuje i v práci amatérského souboru Zápalka, který nedávno hostoval v Praze v Divadle Na zábradlí, ač v samotném Divadle Oldřicha Stibora se činohra s moderním divadelním výrazem tak těžce potýká. Při tom v čele Studia stojí člen činohry Kamil Marek a u Zápalky je to Jiří Fliček, donedávna dramaturg téže činohry. Možná, že je v tom i něco zákonitého.

A tak poslední praktický výsledek tříleté práce olomouckého ochotnického Studia znovu dokázal význam této formy spolupráce profesionálních a amatérských divadelníků a je příznačné, že navíc provokuje k dalším úvahám o stavu organizace a řízení celého ochotnického hnutí. ZD. KOKTA



Becky (H. Maciuchová) a Tom (I. Kalina) z olomoucké inscenace Toma Sawyera od řeky Mississippi



Huck Finn a Tom Sawyer z téže inscenace; foto K. Konečný

PO TŘETÍ

JE STŘEDA, půl jedenácté dopoledne. Úplně obyčejná. Zvoní telefon. — Tady okresní výbor ČSM — představuje se trochu úspěšně hlas. — Soudruzi, nezlomte se, potřebujeme porotu na soutěž do Kovolitu Modřice — víte, oni si nevěřili — učňovská estráda — až po všerejší zkoušce si dodali odvahy a teď žádají o porotu. Na dnešek do závodu — na půl třetí odpoledne. Mají to po závodech plakatované. — prosím vás, pokuste se...

Pokoušení se bylo tuhé, neboť porotci jsou přece jenom normální pracující lidé, ale úderem půl třetí se hlásíme na vrátnici v Kovolitu. Vítají nás dva strážníci: To budete koukat na ty naše mladé... Jeden telefonicky shání kulturní referentku ČSM a druhý říká bodře: Hele, nech toho, já je tam zavedu.

Měli pravdu, ti na vrátnici, koukali jsme... Mladí z Kovolitu — chlapci a

děvčata, kteří se na závodě dali dohromady napřed jen tak pro sebe — a na jednou jim z toho vyšla pěkná věc pro celé osazenstvo. Že jsou většinou samá taneční hudba a písnička, to je přirozené. Porota nevytýkala, ale radila, jak sestavit průvodní slovo, jak seřadit jednotlivá

Koleda, koleda, pání vrátní, přejeme vám zdraví, naučte se odpovídat, když vás někdo zdravil —

Po diskuzi se opět hlásíme na vrátnici. Jeden ze strážných se tvrdí kose. — To

Koleda, koleda, pání vrátní...

hudební i pěvecká čísla, která se chovat před mikrofonem a jak připravit kvíz, má-li být zlatým hřebem programu. Zde se jim nechtěně stala „Koleda“, s níž navštívili kdekjaký nepořádek a nedostatek v závodě. Nevynechali nikoho, od vedení až po vrátní. Příklad i notu si vzali z Nezbedných Bakalářů. Ale věřte, nevařilo to.

Jim nemáte schvalovat, aby se navázeli do strážných. Přece já nebudu ty mladé zdravit?! — A druhý: — Zdravit ne, ale děkovat! Dobře to měli sesumírované, jen nech na hlavě... —

Podívali jsme se na sebe. Že by přece jen ty malé formy působily?

L. Pokorná

...Ze krocha poezie...

VLADIMÍR JUSTL

ATONÁLNÍ HARMONIE III

(Jde o obsah termínu)

Po stručném nástinu historickém je už na čase hovořit o termínu samém. Opakujeme: je to termín Vladimíra Holana, napadl jej na podzim 1947, tedy po práci na Rudarmějcích a sbírce Tobě, ve chvíli, kdy byla téměř uzavřena druhá část lyrické knihy Ale je hudba, vydaná nyní pod názvem Na postupu, a kdy začínal čas Příběhů:

Tryskový motor není pro básníka...
A jakože týž je strom a přec jsou na něm plody,
jež dozrávají předčasně,
a jiné v pravý čas a jiné až později:
ne, nelze spěchat ve slovech,
neboť jsme nebyli a nejsme
z útrpného práva lidu
při touze býti člověkem pro člověka!
Účinná láska, víš?... Každodennost je zázračná...

Tím větší báseň, čím větší básník,
nikoliv obráceně! dodal a pokračoval:
A jsi už velký básník, ptáš-li se, s kým se zatratit...
Umění jako dílo, abys nezpyšněl...
Říkám ti, že umění je nářek,
něco pro někoho, nic pro všechny,
neboť už tím, že doufáš, jsi v budoucnosti...
Stále nás něco přesahuje, protože i láska
je jenom část naší jistoty... Atonální harmonie...
A bolest jako trest za to,
že i bolest je prchavá...
Nebo je tomu tak, jako by se lidská pomoc,
která by mohla pomoci
vymlouvala na pomoc boží?
Nevím, ale už *tvarem* některých lidí uvědomil jsem si
úměrný obsah chobotnice...

z roku 1948 je první z nich, Návrat, z roku 1949 dva další (Prostě, Oda na radost); navíc začíná v té době pracovat básník na Noci s Hamletem.

V Holanových básních objevuje se termín atonální harmonie jen jednou: právě v Noci s Hamletem, v básni-syntéze, která říká mnoho také o Holanově poetice. Ta pasáž zní:

Těžko bychom hledali pregnantnějšího a přesnějšího vyjádření o poslání, možnostech a pokore básníka, nebojím se říci i výstižnější definici podstaty umění. Napsal to básník, který s Picassoem říká: „Kdybych věděl, co je umění, vůbec bych se tím netajil.“ A k dané otázce, co je poezie, pak dodává: „Poezie by měla být osvobozující. Pro mne je poezie univerzum, pramen všeho umění. Jde o metaforické myšlení. Priorita myšlenky i citu si žádá stavebnost. Poezie nesnáší lacinou služebnost chvíle, je jí cizí vulgarizace. Jde o pevnostní hlídku. Je to tajemství.

Měla by to být přesnost. Slavík nás opouští 1. září.“ (Vladimír Holan, Noční hlídka srdce, KPP—ČS 1963, Dialog s básníkem, str. 121.)

Je pozoruhodné, jak u Vladimíra Holana všechno do sebe zapadá, jak všechno se vším souvisí, jak jde o stavbu z jednoho kusu. „Říkám ti, že umění je nářek... A bolest jako trest za to, že i bolest je prchavá.“ Sbírka lyriky z let 1949—1955, tedy z nejtěžších let Holanových, jmenuje se Bolest. (Tento název je pozoruhodný i pro občanský postoj básníkův: měl právo na jiný název, měl právo vyčítat — cítil *jen* bolest!) Jde v ní často o poslání básníka. Ocítujeme alespoň dvě krátké básně:

TROUFALOST

Toužil jsi už dávno napsat báseň
tak prostou a průzračnou,
že by byla neviditelná,
nikomu na obtíž zde, ale možná čtená
Andělem!... A přemýšlel jsi často,
o čem by taková báseň měla zpívat,
i když cítíš, že o čemkoli,
jenomže tak prostě a průzračně,
že by musila být neviditelná...

JAK?

Jak žít? Jak býti prostý a býti
doslovný?

Vždycky jsem hledal slovo,
které bylo vysloveno jen jednou,
ba slovo, které dosud nebylo
vysloveno vůbec.

Měl jsem hledat slova všední...

OBJEVENÝ BÁSNIK

Na pozvánkách březnové premiéry Violy byl jeden skoro provokativní název a jedno jméno pro širší veřejnost téměř neznámé. Ten název zní *Nechutnám ptákům ani lvům*, to jméno *Ladislav Dvořák*.

Spíš ho znají děti. Z knížek veršů Barunčina babička (1958), Z modré konvičky přší na Žofín (1962) a Kam chodí slunce spát (1963, v březnu 1964 cena Marie Majerové). Jinak mu zatím byla vydána jen knížka próz (Ledňáček neodléhá, 1962) a básnická prvotina Kainův útek (roku 1958; jsou to verše z let 1942—1958 — dříve o ně nebyl zájem). Leč i pak ignorovaly Dvořáka i časopisy, a tak teprve letos a příští rok objeví se dvě jeho sbírky (a snad i divadelní hra, alespoň se to říká): Vynášení smrti (verše z let 1950—1963) a Temné bílé usmívání. To jejich autorovi nebude už moc chybět do pětačtyřicítky...

Z těch dvou sbírek, co mají vyjít, byl

také připraven program ve Viole s oním hezkým a provokujícím názvem. Ten název — *Nechutnám ptákům ani lvům* — to je jeden Dvořákových verš. Myslím, že verš dost příznačný a výmluvný, který dobře koresponduje se starší jeho básní z Kainova útoku. Její poslední dvojverší (jmenuje se Básník) zní: „Jediný holý odraný peň / zde stojím za všechny.“ Dvořákova poezie je skutečně *sama*. Jaksí mimo literární proud — snad proto jej bude jedinou, v historickém aspektu, dokumentovat. Atmosférou a postojem, svou vnitřní charakterností a opravdovostí nemá daleko k Vladimíru Holanovi, její svět však je užší a poněkud jiný, nemá té síly umělecké objektivace a není tu oné holanovské přesnosti na ostří nože, oné definitivnosti.

Ve Viole inscenoval Dvořákovu poezii velmi citlivě a s porozuměním pro její jedinečnost Josef Chvalina (za scénaristické spolupráce Jany Černé), který ji také spolu s Drahomírou Fialkovou a Jiřím Martínkem přednáší. Je to velmi dobré, profesionálně jisté a působivé provedení. Důraz je tu ovšem kladen na etos

Dvořákových, na ono uzrálé a stále platné poselství člověka k člověku — neboť není-li kde frází zájem o skutečného člověka, je to u Dvořáka. Jeho poezie, to je kus vlastního života, protřpěná minulost a láska všem navzdory, je v ní slyšet rodná Morava, zpěv vesnice, úder kovadliny z otcovy dílny. Dvořák je rodokmenem i vlastním osudem dělný člověk — odtud zemitost jeho poezie, její konkrétnost. Té interpreti dali adekvátní výraz — nic tu nebylo vnější, žádný ornament se jako májka netřeptal ve vzduchu. Chvalina si k této poezii dokonponoval prolog odjinud: z pásku pouští za doprovodu výborné zvukové kulisy úryvky z básní z padesátých let. Zeň schématismu. Je to porovnání otřesné: verše, míněné a žel i většinou přijímané jako vážná poezie, působí dnes jako parodie. Na jejich pozadí zní potom tehdy netištěná poezie Dvořáková: nezestárá. Jaké jiné měřítko je výmluvnější?

Dvě z Dvořákových básní z pořadu Violy *Nechutnám ptákům ani lvům* otiskuje páté číslo Repertoáru malé scény.

I k neposvěcenému vínu
nelze už nic přimísit.

A aby tyto konkordance byly ještě
zřejmější (jde mi nyní o přirovnávací
obraz), připojme ještě jednu starší bá-
seň ze sbírky Na postupu.

Ř Í J E N

Vzduch je tak průzračný, že vylučuje
jakoukoliv podobnost... I dvojník
odmítá svědčit příznakem,

že žijeme...
Neviditelnost vzrůstá do takové
zběsilosti,
že prostě zavřeme oči...
Dobré víno je samo v sobě...

Umění také.

Citované verše objasňují dostatečně
Holanův vztah k umění. Je z nich pa-
trné, že umění mu je krušným a tvr-
dým osudem, životním posláním.

Vraťme se však k atonální harmonii.

Stále nás něco přesahuje, protože
i láska
je jenom část naší jistoty... Atonální
harmonie...

Podstatný je pro nás především za-
čátek verše: „Stále nás něco přesa-
huje...“ To je slovo dost neobvyklé,
významově silně exponované. V Noci
s Hamletem se objevuje ještě jednou:

Noc přesahovala noc... Náchylná
k zemi
nebo náhrobní do všeho,
co právě dělali živí i mrtví...

Tady je jeho význam zřetelnější. Vý-
klad by mohl znít takto: noc odchá-
zejícího dne se stýkala s nocí dne
přicházejícího. Jedna přesahovala přes
druhou, šlo tedy o jakousi dvojnoc —
v časové rovině: bylo kolem půlnoci.
Je tu však ještě význam další, nečasov-
ý (řekl bych metafyzický), a ten vy-
plývá z následujících veršů, které na-
vazují na předchozí citát:

Živí se možná ostýchali a byli drzí...
A mrtví byli ne úmyslně, ale dědičně
nebo mstivě závistiví...
Pochopil jsem to, když Hamlet, netuše
mé myšlenky,
pravil: „Co nás nyní jen obklopuje,
zavalí nás jednou...“

Musíme se spokojit s touto citací,
i když by bylo nyní na místě promlu-
vit o holanovské propasti, která je
jedním ze základních obrazů Noci
s Hamletem a Holanovy tvorby vůbec.
(Jen citát „základní“, je z počátku
Noci s Hamletem, jde o Hamleta, tedy
o básníka a také o nás: „... a, jsa
mezi sebou a sebou, / přimlouval se za
propast. / Hovořil pak už jenom
z ní...“) Stačí si uvědomit, že závěr
posledního verše („zavalí nás jed-
nou“) je vlastně synonymické obrazné
pojmenování této propasti, že jde o rub
téhož. To, co nás obklopuje, nás také
přesahuje. Jde přes nás (obrazně mí-
něno), nestácíme ani zaznamenat,
uvědomit si skutečnost, tím méně ji
zažít, pochopit. Hledáme jistoty, že-
neme se celý život za něčím, často
myslíme, že tou jistotou je láska.
A teprve později, zklamání, poznáme,
že jí nebyla ani ona. Je to kruté kon-
statování, ale taková je skutečnost. Ne
tedy přání básnickovo, ne ideál, po
kterém on i my prahne, ba ani iluze

— neboť ta se okamžitě rozbíjí o tvr-
dou realitu.

Lze tedy vůbec mluvit o harmonii?
Není to nepřístupný paradox užívat to-
hoto termínu v našem „subatomovém
světě“? Nejde vlastně o dobu kakofo-
nií, disharmonií, disonancí (míněno
obrazně — konkrétně pak platí toto
konstatování dost průkazně v soudobé
hudbě)? Pod Bolest — onu sbírku
z těžkých let 1949—1956, která je tedy
psána v období Holanovy „uvědomělé“,
protože už vyslovené, atonální harmo-
nie — položil si básník jako moto ci-
tát z J. S. Bacha: „Disonance jsou tím
tvrdší, čím více se blíží harmonii.“

Zajisté — další paradox. Co však
zbývá básníku, než ve světě disonancí
hledat harmonii třeba všemu navzdo-
ry, třeba s pocitem bědné donkichoti-
ády! Neboť: „...hledat — už to je
budoucnost!“ (Návrat). A tak ji hledá
— celou svou bytostí, rozumem, vášní
i srdcem. Srdcem především — neboť
bez srdce není básníka.

Vrány se zobákem k horám... Bude
jaro...
Také my od nepaměti jen želáme...
Z prázdného do pustého kráčí čas
a stojí o sobě...

Tep mého srdce je nestejný...
Jakkak by tedy
mohl být stejný rytmus mých veršů?

Horoucí odevzdanost do vůle poézie!
(Hory jdou, květy jdou...
Bolest)

„Tep mého srdce je nestejný... Jak-
pak by tedy mohl být stejný rytmus
mých veršů?“ A tak hledá básník
i tím, že proměňuje svou metodu, že
pokouší znovu osud, že od pravidel-
ného verše, který „ruší“ např. osobi-
tostí neobvyklého rýmu (neboť uko-
lébat čtenáře i sebe je tak snadné a
tak nebezpečné), jde až k zepizova-
nému volnému verši. Hledá novou
harmonii, harmonii ukrytou, vnitřní.
Tu, kterou později nazve harmonií ato-
nální.

Při jedné návštěvě, bylo to 1. října
1963. když mluvil Vladimír Holan
o svých Příbězích, řekl: „Byl to ší-
lený pokus o atonální harmonii.“
A jindy objasňoval sám ten termín
takto: „Také tím termínem rozumím
ustavičné hledání. Rozrážení kamene.
Zdůraznění nového významu slov, je-
jich prvotního významu. Šlo mi
o vnitřní sémantiku slov. — Je to
zvláštní netónová instrumentace. Har-
monická disharmonie. Jistá vypjatá
forma volného verše. Na volném verši
mne zajímá vnitřní rytmus, a to ne-
jen tehdy, je-li modulován, rytmizo-
ván, ale právě onen, kdy jsi hozen ja-
ko plavec bez kompasu na volné moře.
A hledáš maják. Řeknu to ještě jinak:
Každé konkrétno je v mlze. Básník
také znovu objevuje to, co už lidé ne-
vidí, co je pro ně zahalené clonou.
Zvykli jsme si. Zvyk všechno zabíjí.
(— Dodejme: V Noci s Hamletem je
o tom přesný verš: „Zvykne si, kdo
přežil.“ Navíc jde v tomto citátu
i o souvislost s veršem „Stále nás ně-
co přesahuje“. —) — Pokoušel jsem
se udělat z volného verše novou řeč.
Vycházel jsem z metrické poezie, pak
ze studia volného verše, sledoval
jsem jeho metrický impuls, jeho va-
rianty a proměny. Metrum jsem opouš-
těl víc a víc a dobýval vnitřní rytmus



Radovan Lukavský v Noci s Hamletem;
foto O. Škácha

obrazů, jejich příčinnou souvislost, je-
jich vzájemné závislosti. Jako články
řetězu. Šlo tedy o jinou, vnitřní har-
monii, ne o harmonii tónovou. Zvolil
jsem proto termín atonální harmonie.

Pro veřejnost je to vlastně termín
neznámý. Je sice uložen v Noci s Ham-
letem, ale i ta byla až do března 1964
(kdy vychází v Plameni, předtím od
listopadu 1963 je inscenována ve Vio-
le) uložena kdesi na dně básnickovy
zásuvky. Nemohla dříve na světlo.
A tak se objevuje Noc s Hamletem
i tento termín až dnes, ve chvíli, kdy
tomuto termínu vyrostl ve světě dvojn-
ík. V jedenáctém čísle loňského roč-
níku Hosta do domu uveřejňuje Vla-
dimír Mikeš několik svých překladů
z mladé italské poezie. Doprovází je
výkladem a mimo jiné říká:

Koncem padesátých let se ozvaly
v italské poezii nové hlasy — a to

z Milána: Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta. Všichni mají více méně stejnou představu o poezii: jejich poezie má být poezií in re, to jest ve věci, a ne ante rem, před věcí, vyhýbají se „básnícimu já“ (poeta-io), které vypravuje svůj příběh, „redukuji já“ — a tomu má odpovídat i tzv. atonální verš („určování podnětem sémanticko-strukturálním“, a ne tedy počtem slabik nebo pravidelností přízvuku), „zbavený hedonismu, osvobozený od rituální ctižádosti příznačné právě pro svržené slabičné veršování“, „rytmický neklid“ — pod nímž se často rozkládá syntax a vznikají krásná krátká spojení — je výrazem básníkovy úzkostného neklidu před skutečností.

Na první pohled jsou zřejmé jisté spoje mezi Holanovou atonální harmonií a atonálním veršem mladých Italů. Jsou tu ovšem i zásadní rozdíly. Holan se nevyhýbá „básnícimu já“, naopak: od silně angažovaného, dramatického subjektu klene oblouk své básně k objektivaci, platné nejen his-

toricky (tedy v dané chvíli), nýbrž platně obecně. V tom je také jeho osobitě a unikátní mistrovství, jeho nyníjší i budoucí síla. Protože je Holan celou svou osobností in re, ve věci, je *nutně* jak ante rem, před věcí, tak dokonce a hlavně post rem, za věcí. (Jeden citát z básně jako doklad: „Neboť my ani v středu srdce svého nejsme uprostřed...“ — a ještě připomínku: dokonce jedna z Holanových sbírek se jmenuje *Záhřmotí*.) Podstatné pak je to, že hlavním rysem Holanovy atonální harmonie je chápání básně jako *dramatického celku*, to znamená, že určující a primární je *stavba*. Nejde tedy o mozaiku izolovaných veršů pod principem atonálního verše, ale jde o atonální harmonii celku, a tedy i jednotlivých veršů. *O partituru básně, komponovanou v prostoru metafyziky.*

Holanova atonální harmonie neredukuje tedy „básnící já“, naopak: angažuje jej, vkládá jej do středu světa a objektivizuje jej, takže se stává jedním z mnoha jiných. Je však stejně jako u mladých Italů určována

podnětem sémanticko-strukturálním, i ona má v sobě rytmický neklid — a doložili jsme, že i její rytmický neklid (atonálnost, tedy disharmoničnost), je výsledkem dobové atmosféry, že je s ní v souladu. Tak jako je s ní v souladu způsob kladení otázek, které jsou formulovány v této chvíli, aby promlouvaly nejen k ní, ale přecházely jako poslové i do budoucnosti. U Vladimíra Holana pak jde o pevný řád (byť v atonalitě, nebo lépe: právě proto), o řád, jemuž předchází chaos. Je tomu tak, jako když se z rozbití formy tvoří forma nová. To je příklad postupu holanovského, jak jsme jej dokládali v historickém aspektu.

U Vladimíra Holana pak jde o nevidané myšlenkové napětí, o celý kosmos, o filosofii života i smrti, o napětí mezní (od něhy po brutalitu a obráceně), neboť vlastním tématem (skrytým často v příběhu nebo lépe za příběhem) jsou základní otázky lidské existence. Proto také a hlavně předstává dnes Vladimír Holan jeden z vrcholů moderní světové poezie.

Óda na hazard

Ten nadpis, vypůjčený z titulu básně Jiřího Šotoly, je vlastně nesprávný. Již dávno — ještě před uvedením Klaunyjády damúr ve Viole — jsme přestali považovat spojení zdánlivě zcela nesourodých autorů a děl v pásmu poezie za nebezpečný experiment či dokonce hazard s hodnotami. „Zařazením dvou básní vedle sebe vzniká nová kvalita. A nemusí to být vždy jen klidná souvislost. Může jít o krátké spojení, které vydá oslnivé světlo anebo alespoň zajiskří...“, píše Josef Henke ve své knize Síla slova. U Henkeho však vzácně ihned po vyřčeném tvrzení následuje důkaz uměleckým činem. 8. března uvedlo Divadlo bratří

Mrštíků v Brně pořad „Růže od pana Shakespeara, dancing a hvězda ypsilon“ — literární kompozici ze sonetů Williama Shakespeara a veršů Jiřího Šotoly v Henkeho režii. Zdá se mi nemožné postihnout hodnoty této kompozice, aniž bychom aspoň stručně nevyjmenovali verše, jež obsahuje. Kromě jedenácti Shakespeareových sonetů jsou to Šotolovy básně Dancing, Óda na hazard, Romeo a Julie, Dva, Muži v restauraci a smrt, Parthenon a Milenci. Dramaturgicky je celá kompozice čistě klenutou stavbou, kde se myšlenkově projevuje v spojení obou autorů jak „klidná souvislost“ tak i „krátká spojení“, kde však v každém případě

tímto spojením vzniká velká, hluboká nová kvalita pro myslící diváky. Myslící zdůrazňuji, neboť souvislost se zde nereservují na talířku s oblohou, ale je nutno je domýšlet. Za zvlášť znamenitý považuji výběr sonetů a jejich stavbu od veršů pro „černou dámu“, kterými se začíná, až k reflexivním typům sonetu 146 [Ó duše ubohá, střed hříšné hlíny mé].

Jak zmíněná dramaturgická koncepce a výběr, tak i neobyčejně střídmá a sugestivní scéna Vladimíra Nývltu, hudba Marka Kopelenta, vytvářející s mluveným slovem jednotný celek, a v neposlední řadě vynikající režisérova práce se světlem patří k velkým uměleckým kladům tohoto pořadu. Patří k nim i přednášečské výkony všech herců, kteří interpretovali Šotolovy verše: Jiřího Duška, Ladislava Lakomého, především však Libuše Billové; její interpretace Milenců je bezesporu jedním z největších zážitků celého večera. Ne tak jednoznačně kladně je bohužel možno pozorovat ztvárnění Shakespeareových sonetů. Henke měl šťastný nápad, když se rozhodl pozvat k spolupráci jako hosta profesora Rudolfa Waltra. Od Waltra prostého, naprosto ukázněného výkonu hlubokého prožitku se pak tím nepříznivěji odráželi Helena Trýbová a Jan Němeček, kteří se přes všechnu snahu zjevně potýkali s obtížností shakespearovského metra. Místy je metrum svádělo až k významově nepřesným intonacím, místy ve snaze po logické stavbě verše zase potlačovali metrum, a větší nou se jim nedařilo to, čím právě poutal výkon prof. Waltra: postihnout složitou stavbu sonetů až k závěrečným dvojverším. Janu Němečkovi se vedlo lépe v sonetech reflexivního typu; v milostných setrval stále v jedné „obecně milostné“ poloze.

Přes všechny tyto výhrady jde o inscenaci velké umělecké síly. Divadlo bratří Mrštíků by se mělo s tímto pořadem představit nejen na letošních Neumannových Poděbradech, ale také v Praze. Navíc by, myslím, bylo dobře, kdyby se textová předloha kompozice dočkala publicistického zveřejnění ať už jakoukoli knižní či časopiseckou cestou.

HANA RAUCHOVÁ

JIŘÍKOVO VIDĚNÍ



Prosím vás, vemte pro mne také tři lístky.

HOLÁ PRAVDA



A nechcete to sehrát až ráno, teď je každý u televizoru. BAPE

MEZINÁRODNÍ ANKETA

Proč se jen pokoutně a z útržkovitých zpráv dovídat, jakou funkci a jakou tvář má ochotnické divadlo v zahraničí?

Obrátili jsme se proto na několik desítek předních ochotnických pracovníků na celém světě s žádostí o stručné odpovědi na tři otázky:

1. V čem vidíte hlavní smysl amatérského divadla v současné době?
2. Jaký byl podle vašeho mínění největší úspěch ochotnických souborů vaší země v roce 1963?
3. Jaká je hlavní vývojová tendence amatérského divadelnictví u vás?

Odpovědi nám jistě pomohou v našich úvahách o směrech vývoje našeho amatérského divadla a zároveň nám umožní rozhlédnout se po světě. Dostali jsme také řadu zahraničních ochotnických časopisů, s jejichž obsahem vás budeme postupně seznamovat.

Slovo mají první účastníci mezinárodní ankety:

Francie

J. DUCROT, předseda Union Artistique et Intellectuelle des Cheminots Français (Umělecká a intelektuální unie francouzských železničářů), Paříž

Ve Francii je v současné době skoro deset tisíc amatérských skupin, které sehraji ročně 30–40 000 představení, jak za vstupné, tak i zdarma. Každá z těchto deseti tisíc skupin má průměrně asi patnáct členů.

Tyto skupiny svým místním či regionálním zakořeněním hrají ve společ-

nosti významnou úlohu. V mnohých departementech, kde nejsou profesionální společnosti, divadlo žije zásluhou úsilí vyvíjeného amatérskými skupinami.

Jestliže po dlouhou dobu byla jejich důležitost přezírána, pak to bylo proto, že bohužel vytvářely banální představení. Žádný milovník divadla je nemohl brát vážně, ani jejich repertoár, ani interpretaci. Tato politováníhodná situace se značně změnila v průběhu posledních patnácti let.

FEDERACE

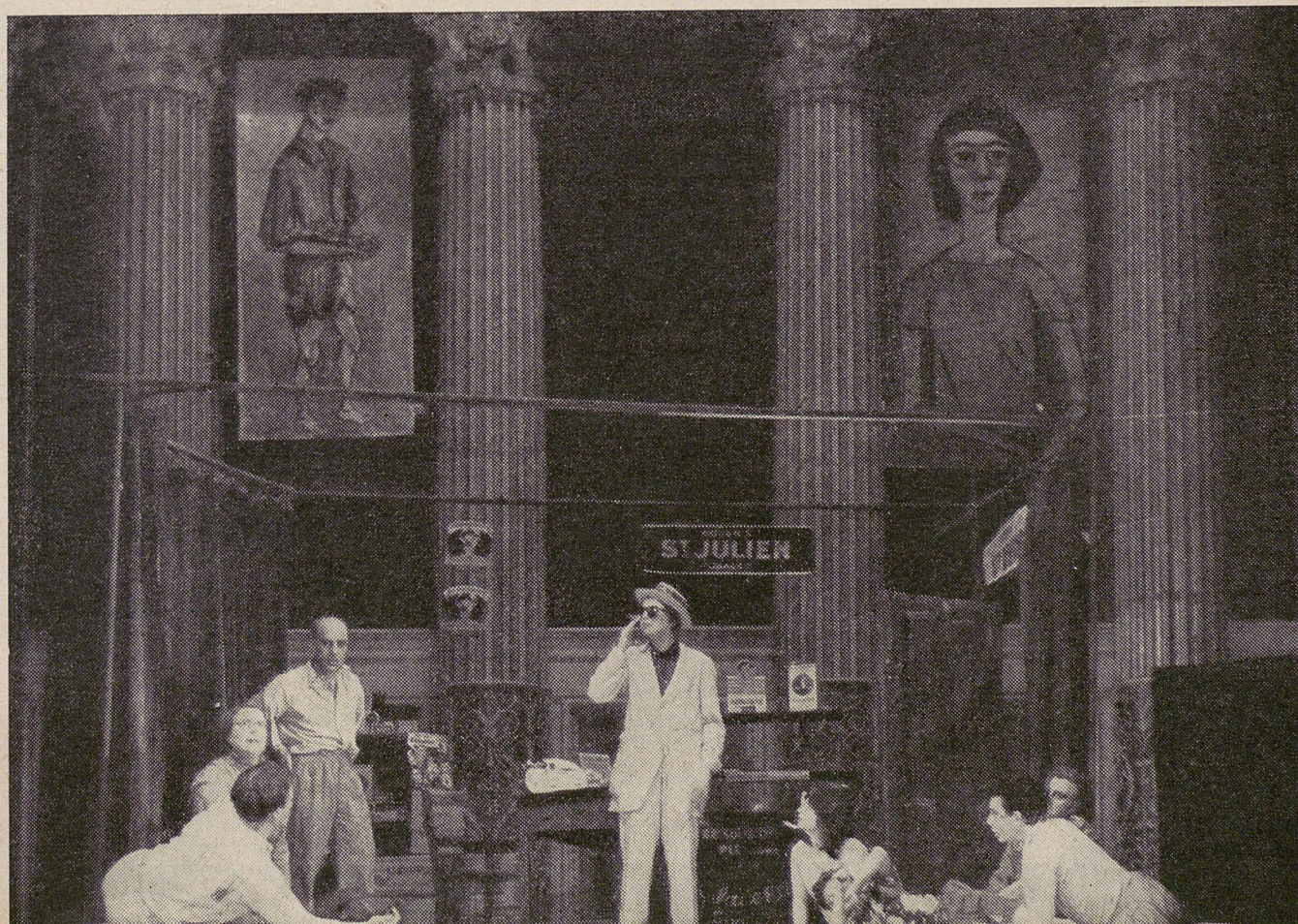
Vytvoření amatérské skupiny předpokládá ze strany jejich příslušníků určité společenství citů nebo myšlenek. Divadlo může být pokládáno za určitou formu bojové činnosti. Pokud jde o federace, skupiny se stávají jejich členy buď z ideologických sympatií — ve Francii se kulturní život v krajích organizuje velmi často kolem učitele nebo kněze — nebo prostě z důvodů ekonomických a organizačních. Většina skupin je zapojena do těchto federací:

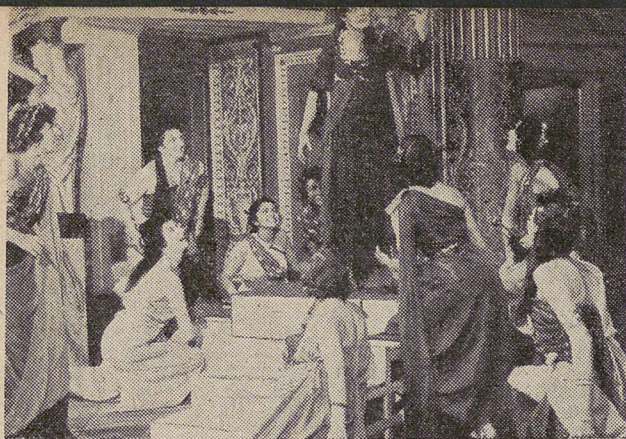
1. U.F.O.L.E.A. (Union Française des Oeuvres Laïques d'Education Artistique = Francouzská unie laických děl umělecké výchovy) — tyto skupiny žijí kolem veřejné školy a učitel je v mnoha případech jejich hlavním činitelem.

2. F.C.T.A.F. (Fédération Catholique du Théâtre d'Amateurs Français = Katolická federace francouzského amatérského divadla) — má ve štitě jasnou orientaci a dotýká se přesně určeného obcenstva, sdružuje ve velkém počtu venkovské skupiny, vytvořené ve farnostech.

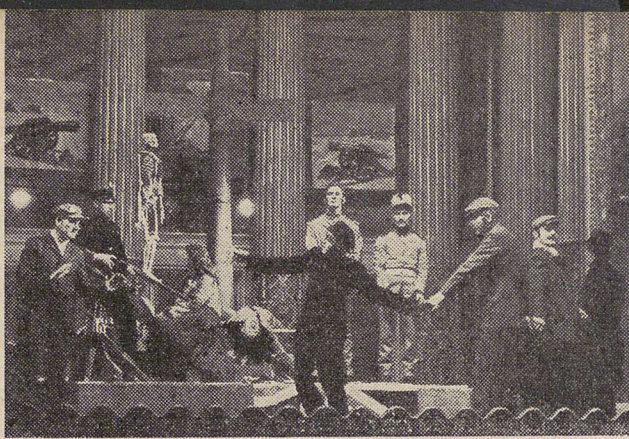
3. F.N.S.T.A. (Fédération Nationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs = Národní federace amatérských divadelních společností) — odmítá jakoukoli ideologii a zdá se, že se chce

B. Brecht, Dobrý člověk ze Sečuanu — inscenace liverpoolského ochotnického souboru Merseyside Unity Theatre





Euripidovy Bakchantky v provedení liverpoolských studentů



J. Arden, Tanec seržanta Musgrava v provedení téhož souboru

starat jen o to, aby sdružovala skupiny bez diskriminace.

4. **F.T.T.U.** (Fédération des Troupes de Théâtre Universitaire = Federace skupin univerzitního divadla) — slouží v zásadě k pokračování v klasických studiích; univerzitní skupiny se rodí a umírají s jednotlivými ročníky studentů.

5. **U.A.I.C.F.** (Union Artistique et Intellectuelle des Cheminots Français = Umělecká a intelektuální unie francouzských železničářů) — sdružuje pouze skupiny z řad železničářů.

Všechny tyto federace tvoří spolu se zahraničními federacemi zemi, kde se mluví francouzsky (Belgie, Švýcarsko a Lucembursko), Mezinárodní výbor federací ochotnických souborů (C.I.F.T.A.).

Konečně existuje Mezinárodní sdružení ochotnických souborů (A.I.T.A.), zahrnující takřka všechny amatérské soubory v Evropě a navíc v Kanadě.

POSTOJ VEŘEJNÉ SPRÁVY

Ve Francii není ochotnické divadlo vždy považováno za mocný prostředek lidové výchovy. Některé kruhy v něm vidí jen zábavu. Nicméně stát si postupně začíná uvědomovat to, co se zde vyvíjí, a poskytuje finanční podporu ve formě subvencí.

Tato pomoc se uskutečňuje různým způsobem:

— přímá finanční pomoc,

poskytování tak zvaných funkčních subvencí federacím a některým společnostem;

— nepřímá finanční pomoc,

spočívá v tom, že stát na sebe přebírá různé organizační výdaje při soutěžích a technických kurzech, a v určitých případech v zapůjčování materiálu (promítačky, elektrofonické přístroje, magnetofony);

— technická pomoc,

stát sám organizuje specializované stáže, určené k tomu, aby herci a vedoucí skupin získali znalosti technického minima.

REPERTOÁŘ

V repertoáru ochotnických souborů došlo v posledních letech k významné změně. Zjistěte jsou ještě tu a tam soubory, pro které hraní neznamena žádný kulturní nebo umělecký problém, které se scházejí jen proto, aby se hrály některou z těch věčných veseloher o čtyřech či pěti osobách. Avšak na druhé straně mladí režiséři si uvědomili svou odpovědnost a čím dále tím častěji berou útokem, a to s velkou péčí, solidní hodnoty, psané uznávanými dramatickými autory.

Zásahu na tom mají jistě federace, které již po několik let vyvíjejí veliké úsilí ve výběru repertoáru. Všechny se snaží vypracovat a uplatnit metodu příprav umožňující jejich souborům vyhnout se omylům v orientaci. Tato metoda se projevuje buď v tom, že jsou vydávány ústřední seznamy obsahující několik stovek titulů — u každého je udán styl a způsob, jak hru inscenovat, délka představení, jakož i počet herců —, nebo v tom, že jsou vydávány měsíčníky pojednávající o aktuálních problémech a poskytující i technické informace a pokyny, například pokud jde o návrhy dekorací nebo návrhy kostýmů.

Začíná se projevovat nová tendence: vytvářet nezávislé soubory, bez nějakého ideologického zaměření. U nich pak federace je něčím čistě formálním a celá životnost tohoto podniku záleží na režisérovi. On vybírá hry podle svých osobních cílů. Výsledky pak jsou závislé na jeho hodnotách.

Nejčastěji se hrají

z klasiků: Molière, Corneille, Racine, Musset, Marivaux, Labiche, Shakespeare, Lope de Vega, Goldoni, Ibsen, Kleist;

z moderních: Lorca, Casona, Feydeau, Cocteau, Anouilh, Claudel, Pirandello, Brecht, Gogol, Čechov, O'Casey, Chanceral, Bréal, Husson, Beckett, Adamov, Ionesco.

VÝSLEDKY

Přesto, že každá federace organizuje v jednom provinčním městě divadelní

soutěž, vyhrazenou jen pro její členy, je velmi těžké vybrat ty nejlepší nebo sestavit nějaké pořadí těch nejlepších bez ohledu na to, ke které federaci patří. Litujeme tohoto stavu věcí, který nám znemožňuje jakékoliv srovnání mezi různými organismy.

Kdysi ministerstvo mládeže a sportů subvencovalo každým rokem velkou národní soutěž, ke které se do jednoho profesionálního divadla v Paříži — po výběru v jednotlivých krajích — sjíždělo šest nejlepších souborů. Bohužel názorové rozdíly mezi dramatickými autory a národními instruktory donutily organizátory přestat s tímto podnikem. V nynější době se v ministerstvu uvažuje o tom obnovit tuto zajímavou soutěž v nějaké jiné formě.

BUDOUCNOST

Všichni odpovědní činitelé ve federacích i v jednotlivých souborech očekávají mnoho od veřejné správy. Všichni si přejí, aby se dostaly prostředky na rozmnožení národních stáží, na informační dny, na to, aby byl k dispozici větší počet instruktorů. Domnívají se, že podpora státu, poskytnutá federacím ochotníků, by posloužila divadlu vůbec. Práce ochotníků by připravila a usnadnila kontakt mezi širokými kruhy občanstva a profesionálním divadlem.

Na ministerstvu pro kulturní záležitosti si mnoho slibují od vytvoření domů kultury, ve kterých by byla seskupena veškerá neprofesionální umělecká činnost. Avšak vysoké stavební náklady ve Francii zdržují z roku na rok tento významný projekt, jehož financování by bylo zajištěno zčásti ze strany státu a z druhé části (z 55 %) místními a regionálními orgány: obcemi a departementy.

Před francouzským ochotnickým divadlem se tedy otevírá budoucnost plná příslibů. Ochotnické divadlo představuje vzhledem k důležitosti svého publika sílu, ve kterou věříme a skládáme veškerou naši naději.

Belgie

GEORGE VAN WAEYENBERGE, předseda Národní federace dramatických kroužků francouzského jazyka, Brusel

1. Domníváme se, že hlavním smyslem ochotnického divadla je jeho aktuální, výchovné a rekreační poslání. Ochotnické divadlo nadto ještě každému jednotlivci přináší dokonalou dikci a bezvadný přednes, učí ho chodit s lehkostí, posadit se bez strnulosti, překonávat nesmělost a ostýchavost.

2. Pro nás velkým úspěchem loňského roku byl úspěch našeho Lido-vého divadla amatérského dramatic-

kého umění, v němž se nám podařilo během jednoho roku zdvojnásobit počet předplatitelů. Máme divadlo pro ochotníky s 350 místy. V sezóně 1962 až 1963 jsme měli 280 předplatitelů a hráli jsme jedenkrát v měsíci po dobu šesti měsíců. S počtem předplatitelů, který z 280 stoupl na více než 700 v sezóně 1963/64, hrajeme jednu hru třikrát v měsíci. Pokud jde o úspěch žánru her, bylo podle statistik sestavených na podkladě všech našich představení: komedii 42 %, detektivek 28 %, vaudevillů 17 % a avantgard-ních děl 13 %.

3. Hlavní tendence ochotnického divadla směřuje ke kvalitním dílům s literární nebo scénickou hodnotou. Organizujeme pro své soubory každých pět let soutěž o Velkou cenu za repertoár, ve které jsou odměňovány ty soubory, které uvedly hodnotná díla. Náš časopis „L'Amateur“ (Ochot-ník) by vám pověděl lépe něco o vy-soké literární a instruktivní úrovni našeho ochotnického divadla a o ne-ustálé do hloubky jdoucí práci našich členských Společností dramatického umění.

Německá spolková republika

PETER RAUTENBERG, „Kleine Bühne“ (Malá scéna), divadlo mládeže Německé-ho svazu úředníků, Hamburk

U nás je třeba dělat rozdíl mezi:

a) hrou dětí v předškolním věku, tj. do šesti let — zde převládá hra v kroužku a hraní pohádek, „divadlo“ se zde hraje ze stejného důvodu, jako si děti hrají s míčem;

b) hrou dětí ve škole, a to: 1. ve věku od 6 do 10 let — hra kvůli hře samé, uvádění do lidského společen-ství, 2. ve věku od 10 do 14 let — k bližšímu osvětlení toho, co se vyu-čuje, a k dalšímu rozvíjení smyslu pro společenství, 3. ve věku od 14 do 18 let — uvádění do dramatického kul-turního dědictví;

c) hrou mladistvých ve stáří od 18 do 25 let, a to: 1. na venkově — pěstování družnosti, zabývání se do-mácími básníky a spisovateli, 2. v měs-tě — vypořádávání se s problémy dra-matu a divadla, vytváření skupin, 3. v církevním kruhu — vypořádávání se se zjevením a s problémy doby, vy-tváření skupin;

d) hrou dospělých — pěstování družnosti, zábava.

Protože sám mám nejlepší přehled o hrách mladistvých (bod c), budu se v dalším zabývat tímto úsekem. Hlavní smysl je zde — vedle toho, že se zabývají divadelní hrou — v pe-dagogické stránce věci. Mladiství se učí zařazovat se do pracovního spole-čenství, učí se dobře mluvit, jistě vy-stupovat, ztrácejí zábrany. Z tohoto hlediska bych se však mýlil, kdybych chtěl poukazovat na nějaký viditelný úspěch. Úspěch je ve výchovné stránce.

Nejvýznamnějšími událostmi v ob-lasti amatérského divadla v NSR jsou Mezinárodní ochotnické týdny v Kor-bachu a na Scheersbergu u Flens-

burgu. Také v loňském roce byly vidi-telným výrazem herecké výkonnosti. Hlavní vývojovou tendenci vidím

v tom, že stále více souborů se věnuje malým, lehce experimentálním hrám, jednoaktovkám.

Německá demokratická republika

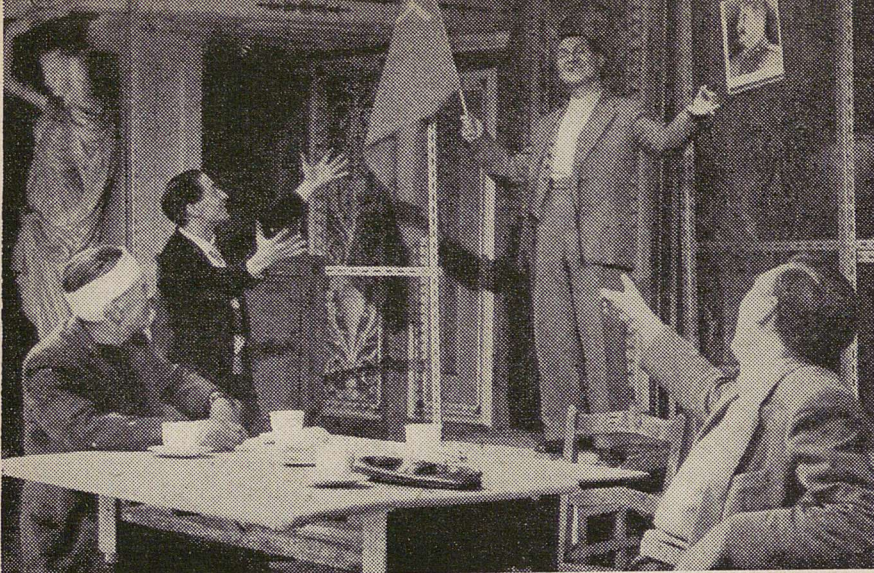
WALTER FRIEDRICH, Dělnické divadlo VEB Karl-Marx-Werk, „Vyznamenaný ko-lektiv lidového umění“, Magdeburk

Pod pojmem „amatérské nebo ochot-nické divadlo“ (jak to u nás označu-

jeme) rozumíme celé hnutí ochotníky provozovaného jevištního umění (s vý-jimkou loutkového divadla) jako a) ochotnické skupiny: — nejjednodušší forma s předváděním nekomplikova-



Ben Jonson, Lišák Volpone — inscenace liver-poolského universitního divadla



Merseyside Unity Theatre uvádí Weskerovu hru Slepíci polévka s kroupami

ných děl, jednoaktovek atd., které většinou byly napsány zvláště pro takové skupiny; b) dramatické kroužky: již výše vyvinutá forma; c) dělnická nebo rolnická divadla, jako nejvyšší forma — pracují již podle podobných podmínek jako profesionální divadla; d) kabaret a agitačně propagační skupiny. Přitom jsou vyvíjeny snahy, a v mnoha případech se to také tak již praktikuje, aby především dělnická a rolnická divadla pěstovala také „malé“ formy (recitace, scénické montáže, literární matiné a kabaret).

1. Hlavní smysl ochotnického divadla spočívá vlastně ve dvou úkolech:

a) Uměleckou činností mají se lidé, sdružení v ochotnických divadlech, vyvíjet v socialistické osobnosti. Při diskusích o obsahu děl současnosti a humanistického dědictví světové dramatiky, která mají interpretovat, nabývají schopnosti k tomu, aby mohli zaujmout pevné třídní stanovisko ke světónázorovým otázkám. Dále má kolektiv vliv na své členy v tom, že se chovají vzorně na pracovišti a v soukromém a společenském životě si získávají morální právo být na jevišti příkladem jiným lidem nebo dávat jim poučení.

b) Ochotnická divadla mají specifickými uměleckými prostředky své diváky nejenom bavit, nýbrž současně ovlivňovat jejich myšlení a citění a tím vyvolávat podněty pro jejich každodenní práci a nakonec podporovat proces duchovního utváření člověka socialistické společnosti. Ochotnická divadla mohou ve většině případů získat takové okruhy diváků, které sotva mají možnost vidět představení profesionálního divadla, a proto mají veliký vliv na utváření vkusu především u obyvatel venkovských okresů.

2. Největší událostí každého roku je dělnický festival, na kterém jsou předváděna nejlepší a nejpříkladnější představení ochotnických divadel republiky. V roce 1962 prokázala v Er-

furtu ochotnická divadla více odvahy při inscenování nové socialistické současné dramatiky než divadla profesionální. Ovšem pokud jde o literární kvalitu a také o interpretaci, zůstala ještě leccos dlužna. Jedině Dělnické divadlo Závodů na elektrické přístroje (Elektro-Apparate-Werke) z Berlína-Treptowa mohlo se svými „Scénkami kolem třináctého“ (jde o 13. srpen, kdy byla postavena ochranná zeď v Berlíně) uspokojit.

Roku 1963 v Cottbusu byl okruh repertoáru větší a na představeních bylo znát vzrůstající uměleckou kvalitu. Vynikla přitom inscenace hry „Herbst-rauch“ (Podzimní kouř) podle povídky Bernharda Seegera v podání Dělnického divadla Továren na přístroje v Teltowě. Dramatizaci a nastudování převzal Dieter Perlwitz z Německé televize.

Zvláštní úspěch mohou mnohá ochotnická divadla, především pak kabarety, na své konto připsat z příprav na lidové volby 1963. Na četných shromážděních obyvatel, v klubech Národní fronty a ve vesnických klubech dodala uměleckými úvody těmto schůzím zvláštní notu, a to také již proto, že si často sestavila zvláštní volební programy.

3. Ochotnická divadla, a zde především dělnická a rolnická divadla, se nadšeně snaží o zvyšování kvality svých představení. Ve speciální škole pro uměleckou lidovou tvořivost, třístupňovém dálkovém studiu s měsíčními konzultacemi v různých střediscích, jsou školeni vedoucí a členové vedení ochotnických divadel na ochotnické režiséry a ochotnické dramaturgy. Teprve existence takovýchto kádrů zajistí důkladnou ideologickou a dramaturgickou přípravu při každé inscenaci.

Školení ochotnických herců ve zvláštních studiích při profesionálních scénách je dalším požadavkem pro zvyšování kvality. Takového příkladu jsou již u divadla v Meiningenu (Du-

ryňsko) a v Neustrelitzu (Meklenburško). Ministerstvo kultury usiluje o zevšeobecnění tohoto zařízení na všechna divadla republiky.

Repertoár skupin musí se stát mnohostrannější a od současných her sahát až ke klasikům. Příliš málo se ještě hrají hry, které se hodí pro mladistvé (od 14 do 18 let).

USA

ROBERT S. TELFORD, režisér, ředitel „Virginia Museum Theatre“, býv. ředitel „American Community Theatre Association“, Richmond

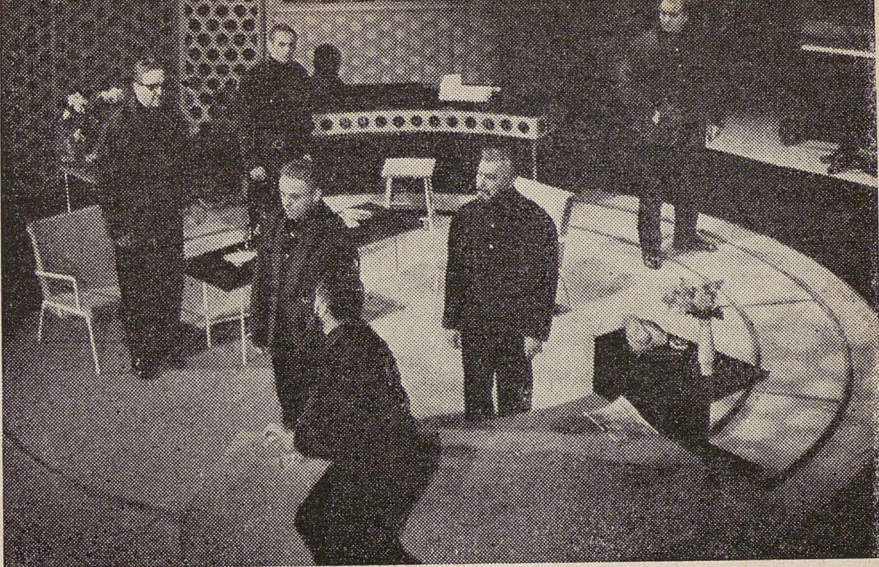
1. Hlavní smysl amerického ochotnického divadla je přinést divadlo do celé obrovské a rozsáhlé naší země. Máme hrstku profesionálních divadel v New Yorku a téměř žádné cestující společnosti. Tyto společnosti najdou velmi málo měst s divadly, do nichž by se mohly uchýlit. Důsledek toho je, že na rozloze 3000 mil od pobřeží k pobřeží jsou lidé, kteří nemají žádné živé divadlo než místní obecní divadlo. S několika málo výjimkami, jež lze spočítat na prstech jedné ruky, jsou to všechno amatérská divadla.

2. Každé divadlo má nějaký „největší úspěch“, avšak pokud jde o divadlo jako celek, mohli bychom říci, že naším největším úspěchem je, že vůbec žijeme. V současné době, v posledních deseti letech, došlo k obrovskému růstu počtu a síly obecních divadel. Je zde národní organizace, jež zahájila činnost před čtyřmi lety, je zde větší uznání ze strany profesionálů, pokud jde o potenciální možnosti v obecním divadle, a dokonce i profesionální dramatičtí autoři si začínají uvědomovat, že oblastní divadlo skýtá větší odbytiště pro jejich hry než Broadway. Svědectvím toho je, že tak velmi dobře známí dramatikové, jako je Robert Anderson, Elmer Rice a Robert E. Lee, vytvořili „American Playwrights Theatre“ (Americké divadlo dramatických autorů).

3. Hlavní vývoj — jak se zdá, a já si to vášnivě myslím — směřuje ke kvalitě. Je dnes poměrně málo oblastních divadel, která by mohla existovat a hrát jen brak a bezvýznamné hry. Jsou ožívováni klasici, ochotníci hrají dobré hry z nedávných let a — což je nejvýznamnější — lze s potěšením vidět větší pozornost inscenací. Většina dobrých oblastních divadel má dobré, placené ředitele, pracující plně na vybudování divadla pro svou obec. Zdaleka ne všechna oblastní divadla mají profesionální vedení, avšak potřeba takového řízení je čím dále tím více uznávána a kvalita je proto pod přísnějším dohledem. Bude-li tento vývoj pokračovat, není důvod, proč by se obecní divadlo v budoucnu nemělo těšit přízní profesionálních společností, neboť zdravě vedená pokladna je obvyklejně průvodním jevem kvalitních představení.

(Pokračování příště)

Dopis z Liverpoolu



Konečného záběr z Čapkovy hry RUR v provedení olomouckého Divadla O. Stibora

Jak jsem hledal pro náš soubor hru

FIKTIVNÍ KAPITOLKY Z PRAKTICKÉ DRAMATURGIE
JIŘÍ FLÍČEK

5

Řekli jste mi, že Čapkovy RUR je naivní hra. Není však přece možné srovnávat vnější souvislosti s vnitřními! Anž chci klást rovnítko mezi Čapkem a Shakespearem, spíše jde o názorost toho, co chci říci: Nikoho z vás nenapadne vytýkat Shakespearovi, že se v jeho hrách bojuje dávno zastaralými zbraněmi. Nejde přece o to, že se u Shakespeara nestřílí z revolveru, jako nejde u Čapka o to, že se v jeho RUR nestřílí z atomových ponorek a spojení se světem se nenavazuje pomocí televizního obrazu. Máte-li dyku, meč, kord, dělovou loď za překonané, jistě přiznáte, že vás více než nějaké zbraně vzrušují motivace, proč někdo sáhl po dyce, či vztyčil proti někomu lafety děl. V technice i v představách o ní, jaká by mohla ještě být, jsme udělali od napsání RUR značný krok kupředu. Ale ve vnitřních vztazích lidí vládnou namnoze ještě vztahy z doby kamenné. I když společenská inspirace RUR je jiná, nepřestane nás zřejmě vzrušovat sebevražedná tragická lidstva, jejíž analýzu pomocí utopické hry Karel Čapek v RUR provedl. Pravda, zobrazil jen určitou část lidí, které vydává za lidstvo, ale uvědomme si, že Čapka nezajímalo ani tak model reálu, jako ta fiktivní skutečnost, v níž zobrazil zástupce lidí v určitém výjimečném postavení: lidi s mocí ovládat druhé panstvím nad výrobou levné pracovní síly, robotů. Neboť ti, kteří vyrábějí zkázu, hnaní k jejím uskutečnění poptávkou proměnit svět v ráj, reprezentují nejen sebe, ale i ty ostatní, kteří v určitý druh mystifikace uvěřili, protože byli ochotni sdílet touhu po bezpracném ráji na zemi.

Připomeňme si, že obavy před zánikem lidstva nevyvstaly s tímto stole-

tím a jeho objevy, ale daleko dříve, v době, kdy se očekával konec světa, protože „starý“ svět byl znemravnělý a neschopný dalších pozitivních výbojů. Mluvím o době přímo biblické, která našla své zpodobnění ve Starém zákonu, v němž je např. Sodoma rovným případem tohoto zániku určité obce (tedy „světa“). Dnes, kdy věda pokročila tak daleko, že se chápe biblických či bájných zániků jako odrazů skutečných událostí, kdy zkoumá, zda „bájně“ a „biblické“ nebylo skutečné, a klade si otázky, které souvisejí s příčinami těchto zániků, musí se umění znova a znova ptát *svými prostředky* po morální podstatě těchto — ať skutečných či fantastických „záhub“ lidského pokolení.

Věda dnes odkrývá nánosy, které zavalily *původ* naší civilizace, ale dosud jen hypoteticky míní, že snad před touto naší kulturně historickou dobou mohla existovat jiná vyspělá civilizace, o níž zatím nemáme fakticky potuchy. Hypotéza se opírá o materialistické učení o nezničitelnosti hmoty a jejím nekonečném trvání, v němž pohyb hmoty je provázen přeměnami zrodu a zániku, zániku a zrodu jedné kvality v kvalitu jinou. V samém základu Čapkovy fantastické hry není tedy nic fantastického: jedna *rovnováha* kvality byla porušena, musí tedy zaniknout, aby mohla vzniknout nová rovnováha, která kvalitativně překoná tu předcházející. Porušení rovnováhy spatřuje Čapek v tom, že lidé nemusejí pracovat, že dosáhli takového stupně nečinnosti (ráje) a neplodnosti, že popírají samu podstatu lidské existence a jejího oprávnění. „Fantastická“ či „utopická“ — jak chcete — je v RUR především *tato* vidina autora,

Poslal nám dopis Jerry Dawson z Liverpoolu a mj. v něm píše o práci liverpoolského ochotnického souboru Merseyside Unity Theatre, která je nesporně zajímavá, i když není charakteristická pro většinu anglických souborů. Tak například o výběru her říká, že se řídí zásadou zachovat rovnováhu mezi velkými hrami minulosti a nejzajímavějšími současnými hrami s přihlédnutím vždy k tomu, aby současné hry se zabývaly nejzávažnějšími otázkami naší doby a aby staré hry nebyly ožívány jako muzeální kusy, nýbrž proto, že mají co říci i dnešnímu obecnstvu. Svědčí o tom repertoár za poslední dvě sezóny: *Zháří* od švýcarského autora Maxe Frische (současná „černá“ komedie připomínající odpovědnost každého za jakoukoliv atomovou katastrofu), *Vévodkyně z Malji* od Johna Webster (jedna z velkých her shakespeareovského období, kterou chtějí ukázat, že i zoufalá odvaha v době krutosti je ctností, které by bylo třeba nyní), *Boulevard Durand* od Armanda Salacrou (zachycuje zosnování soudního procesu proti Durandovi, anarchistovi, který založil první svaz přistavních dělníků v Le Havru — vůbec první provedení v Anglii), *Konec vše* napravi od Shakespeara (hra, která se v Anglii velmi málo hraje), *Progress to the Park* od waleského autora Aluna Owena, který vyrostl v Liverpoolu a je znám z četných televizních her (jde o příběh Romea a Julie na pozadí konfliktu mezi katolíky a protestanty), *Oidipus král* od Sofokla (první Sofoklova hra, kterou hráli a které předcházely Aristofanova *Lystrata* a Euripidovy *Bakchantky*), *Ženy, strážte se žen* od Middletona (další hra ze zlatého věku anglického dramatu, ale volně upravená z tragédie na satirický komentář k morálce případu ministra Profuma a Keelerové), *Brechtova Matka Kuráz*, připravená na března, a *Shakespeareův Coriolanus*, připravovaný na léto jako příspěvek k místním shakespeareovým oslavám. Soubor pořádá přednášky o divadle a jiných kulturních otázkách pro své členy. Jezdí po školách a i pro jiné organizace pořádá večery s recitacemi a čtením a použitím různých „malých forem“. Souboru se dostalo uznání za jeho výchovnou práci i od liverpoolské městské rady, která mu věnovala 200 liber. A na závěr dopisu Jerry Dawson dodává: „To je přehled činnosti jedné skupiny. Po Anglii jsou skupiny, které se mohou pochlubit užitečnou činností. Jest se však obávat, že 95 % z těch mnoha tisíc amatérských divadelních společností se může pochlubit jen tím — a ani to není bezvýznamné —, že rozvíjejí nějakou činnost, lišící se od pasivního přihlížení, ale ve hrách s malou hodnotou. Doufám, že to nezní příliš vychloubačně.“

kteří lidé vlastně nedosáhli, ale kterou si slibují od budoucnosti. Ovšem Karel Čapek opět nezůstal jen u technického obsahu lidského vynálezu, který měl vlastně lidem pomoci, ale usmýkal je k neplodnosti; Čapek dal této vnější *utopii vnitřní obsah*, který ani dnes — kdy si můžeme leccos z technických výbojů lidstva představit docela konkrétně — nepozbývá na aktuálnosti a dráždivosti. A to je *lidský obsah* této utopie, její *morální* podstata, která bude lidi zajímat dotud, dokud budou lidmi.

RUR se mi dnes jeví jako velmi naléhavá hra o zrození člověka v protikladu k šedému a uniformnímu davu. V tom vidím *vnitřní* smysl Čapkovy RUR. Tento důvod opravňuje zařazení RUR do dramaturgického plánu, v kterém bychom měli sledovat v souladu s obrodnými tendencemi ve společnosti i očištné tendence v uměleckém snažení, kdy by nám mělo jít o explozující obranu *lidského* v člověku proti mechanickému a nemyslicímu, mystickému kolektivu.

Jak vypadá v Čapkově RUR tento „mystický kolektiv“, který autor nazývá po celý svůj život davem? Na začátku druhého dějství RUR říká Gall: „Dali jsme Robotům příliš stejné obličej. Sto tisíc stejných tváří obrácených sem. Sto tisíc bublin bez výrazu.“

Kdo jim ovšem dal tento výraz? Kdo udělal jednoho robota jako druhého navlas stejného? Oni, tvůrci robotů, nyní ohroženi svým vlastním dílem. Oni dali robotům nejen stejnou podobu, ale i negativní vlastnosti své společnosti, naučili je všemu špatnému, co bylo jejich vlastnictvím. A roboti je v tom přerostli, ukázali se jako ještě něco víc než jejich tvůrci — v tom špatném slova smyslu. Jakmile překročili roboti pomocí nervové soustavy svůj úděl, který původně měli, vytáhli se stejnými zbraněmi, které jim byly dány, proti „lidem“. Úmyslně dávám „lidi“ do uvozovek, protože Domin, Gall a ostatní reprezentují jenom určitou společnost onoho světa, který „musí opadat jako hluchý květ“, protože je tragicky vinen. Proto ve chvíli, kdy je ohrožena další existence robotů, obrací se roboti tím, čím byli od „lidi“ vychováni, proti nim a obžalovávají své tvůrce. Vůle zachovat existenci přiměje roboty k *touze* ospravedlnit se. Toto ospravedlnění má platnost objektivního kritického soudu o těch, kteří zplodili dav. Proto vidím Dominu a jeho podřízené (kromě Alquista, který je ostře individuálně odlišen od ostatních — i jazykem) uniformně vypadající, protože i oni mají „stejně obličej“, jako ony bubliny bez výrazu. K této úvaze a k tomuto tvrzení mě přimělo Čapkovy minimální individualizování těchto postav. Jistě jsou poznamenáni určitými individuálními rysy: Domin panovačnou aristokratičností, Gall jako jeho soupeř — i v milostném směru — graciózním cynismem a dravčí uhlazeností, Busman rysem obchodníka a šibeničným glosátorstvím s platností objektivního soudu na vlastní adresu, Hallemeier a Fabry dokonce takovou matnou charakteristikou, kterou musí uchopit teprve herec a rozžít ji svou vlastní individuálností. Jediný Alquist je ostře vydělen od všech ostatních,

kteří vlastně tvoří jedno tělo sobeckého světa, ať už plácají, co chtějí, když jsou ohroženi na vlastním životě. Alquist je jediný samostatně uvažující myslitel, samostatný filosof, jenž od pasivity, kdy se rovněž vezl s proudem poplávky, v níž „všechno běželo vlastní tíhou“, přechází k činnosti práce, která ospravedlňuje být a plodný vztah člověka k životu. Dokonce je to on jediný, který v RUR přetrvá ostatní — včetně Heleny —, kteří nevykoupi svou vinu dřív, než se setkali se svým pádem, logicky nutným, protože oni zůstali až do konce — přes své *lidské* probuzení ve chvíli své smrti — tragicky vinni. Tragická vina v dramatu nestřípá polovičatosti: buď padne jeden, nebo druhý. Tragickou nutností je, že padnou ti, kteří se provinili a nemohou vykoupit vinu ničím jiným než fyzickou smrtí. Tak je tomu i s Helenou, o níž Gall, mluvčí o robotce Heleně, říká: „...Není k ničemu. Chodí jako ve snu, rozviklaná, neživá —...“ A dále: „Dívám se na ni a hrozím se, jako bych mrzáka stvořil. Ach, Heleno...“

Všimněte si, že nejednou říká „Ach, Heleno...“ a pak „zprěšňuje“ na: „...Robotko Heleno, nikdy tedy tvé tělo neoživne, nebudeš milenkou, nebudeš matkou, tyhle dokonalé ruce si nebudou hrát se zrozeňátkem, nevidíš svou krásu v kráse svého dítěte...“

Helena si zcela odůvodněně *zakrývá* tvář a říká: „Mlčte!“ Vztahuje to na sebe a oprávněně. Říká-li dále Helena jako by o Robotce Heleně „Nešťastná Heleno“, pak myslí na sebe. Gall cynicky glosuje: „Co chcete? Není k ničemu.“ U Čapka to převrácení významu z jedné roviny do druhé je důležité. Často je řeč jakoby o jednom jediném a zatím se to převrací v současný a jediný *jiný* význam. To platí nejen o této scéně, ale i o Čapkových retrospektivních dialogích i. dějství, kdy se idylka obratem repliky mění v hlubokou krizi (viz scény s desetiletím bytí Heleny na ostrově a nebezpečím, které vyvstalo!).

Helena přijíždí na ostrov jako členka Ligy humanity, chce příměť výrobce robotů, aby s nimi zacházeli lidsky. Helena přijíždí jako naivní presidentské děvčátko, trochu připomínající delegátku Armády spásy. Vychází veseloheřný akt je důležitý nejen pro uvěření diváka v Čapkovu utopii, ale i pro celé další drama. V tomto aktu se právě očima Heleny *otvírá* rozpor mezi těmi, kteří roboty stvořili, a kteří opravdu jimi jsou. Helena nevidí rozdíl mezi roboty a jejími tvůrci. To je další fakt, který mě přiměl k tvrzení, že tvůrci dali robotům své vlastnosti uniformního davu. Ve výchozím aktu RUR jsou dále dány i vztahy mezi Dominem a ostatními podřízenými pracovníky. Domin svým postavením jako vyvýšená osobnost získává Helenu jako svou ženu. Rozpor mezi Dominem a ostatními jsou tu lehce načrtnuty, ale s přibývajícím tíhou krize v dalších jednáních by se měly stále více zveřejňovat, až do scény, v níž Gall přiznává svou žádost, inspirovanou Heleniným chřením, aby roboti měli lidské vlastnosti. V této scéně, kdy dojde k odhalení Heleniných milostných vztahů k ostatním mužům, je zřejmá hluboká propast mezi Dominem, který doslova

ukořistil Helenu, a těmi, kteří se stali jejími buď platonickými nebo skutečnými milenci.

Helena je spoluúčastnicí na tragické vině. Čím? Především tím, že ve své naivnosti svolila zůstat na ostrově, domnívající se — kromě toho, že bude obdivována —, že pomůže robotům. Její idealismus se obrací v pravý opak. Je směšná ve své naivnosti a vzbuzuje — nikoliv sentimentální!!! — soucit, když uvízla ve vlastních sítích. „Kdybys procitla, Heleno, jen na okamžik“, říká Gall v jedné už citované scéně o robotce Heleně. „Kdybys procitla!“ Ale Helena se zmáhá jen na sobecký odpor, zachraňujíc sebe sama, a o to víc se blíží zkáze. Pálí rukopisy o výrobě robotů a pomáhá neřešitelné situaci k jejímu definitivnímu konci. Je obětí sama sebe, marně hledá pomoc u Nány, oné tisícileté moudrosti lidu, jak viděl K. Čapek v době, kdy společnost nebyla s to vytvořit nic kloudnějšího *lidského*, reprezentanta lidového světa. Nána je obdařena mnoha moudrostmi, popírá, aby utvrzovala zdravý lidský rozum, ale její výchozí pozice nejsou vskutku progresivní, ale patriarchální. Je to Čapkem víc pojatá mlukyně osudovost než tragičnost. Helena se stává — drážděna právě Nánou — zoufale se bránícím živočichem, který „není k ničemu“. Teprve robotka Helena v sobě zrodí to, co její předobraz postrádal. Kdyby tomu bylo jinak, nechal by autor Helenu naživu společně s Alquistem. Ale autor to neudělal a dokonce to udělat nemohl. Vždyť i Helena se stala hluchým květem, který musel opadat, protože žila v nečinnosti.

Zůstal tedy jediný Alquist, člověk práce, na němž společně s vůlí robotů, kteří si začali být v hodině dvánácté vědomi své lidskosti, závisí oživení lidského v člověku. Karel Čapek to v době technického rozmachu, kdy přichází zkrátka cit, vidí ve všeobrazující lásce. Zcela v duchu s touhou lidí přeměnit anorganickou hmotu v organickou, předal hypotézu a umělecky ji vyjádřil jako skutečnou. V tu chvíli, kdy svedl s Alquistem zápas o *zrození nového* člověka, ztratil starý svět, který vytvořil šedivý a nemyslicí dav. Jeho podoběnství o zrodu nového člověka je zřejmě to nejvážnější, co v RUR dráždí dodnes.

BIBLIOGRAFIE K JIŘÍMU MAHENOVÍ

Knižní dílo J. M., soupis, vydala Krajská lidová knihovna Jiřího Mahena v Brně, 1959. Sebrané spisy J. M., Družstevní práce 1928—1934. Divadelní hry J. M., Družstevní práce 1930—1938. Dílo J. M., Čs. spisovatel, od roku 1953, dosud neukončeno; u každého svazku doslov. J. M., Za oponou umění a života, Otázky a názory, Čs. spisovatel 1961. Adresář J. M., SNKLU (vyjde 1964; korespondence). Mahenovi — sborník k padesátinám, Družstevní práce 1933. Jiří Cejpek, J. M., jeho knihovnický odkaz; tam částečný soupis prací o J. M., SPN 1961. Kromě toho: O. Fischer, K dramatu, 1919. St. Vlašín, Co M. nenapsal, Host do domu 1957, č. 12. Vl. Justl, O. J. M., předmluva k Rybářské knížce, SČ, SNKLU 1959. Vl. Justl, Jedna z tváří J. M., aneb Husa na provázku, Divadlo 1959, č. 6. R. Pylík, M. vývoj k dramatu, Slovenská literatura 1961, č. 1. E. Charous, J. M. a Slovensko, Slovenské pohľady 1962, č. 12.

ŘEŠENÍ SOUTĚŽNÍCH ÚKOLŮ

1

1. Romeo a Julie
2. Romeovi
3. Josef Topol

2

1. Co v detektivce nebylo - Artur Watkyn
2. Billy lhář - Keith Waterhouse — Willis Hall
3. Na dně - Maxim Gorkij
4. Mordová rokle - Miloslav Stehlík
5. Nerovný boj - Viktor Rozov
6. Kořeny - Arnold Wesker
7. Kameny v cestě - Helmut Sakowski
8. Modrá obloha - Jelena Uspenská — Lev Ošanin
9. Daleká ozvěna - Savva Holovanivskij
10. Strach - Alexej Nikolajevič Afinoginov
11. Ve slepé uličce - Jaroslav Pour
12. Za pět minut bude půlnoc - Ján Solovič
13. Policajti - Sławomir Mrożek
14. Šach-mat - Antonín Hodek
15. Žena ve svizelné situaci - Marek Domański
16. Korzár - Ludvík Kundera
17. Kateřina - Vojtěch Cach
18. Příliš počestná žena - Armand Salacrou
19. Dobráčkové - Leonid Zorin
20. Treperendy - Carlo Goldoni
21. Každý podzimní večer - Ivan Pejčev
22. Host - Ludvík Aškenazy
23. Idiotka - Marcel Achard
24. Josefina - Vladislav Vančura
25. Nehoda - Jaroslav Dietl
26. Dábelská komedie - Hans Lucke
27. Měsíc na vsi - Ivan Sergejevič Turgeněv
28. Morčata - Yves Jamiaque
29. Fotbal - Pol Quentin — Georges Bellak
30. Přijde čas - Roland
31. Před večerí - Viktor Rozov
32. Pěstní právo - Gert Ledig
33. Jonáš a blázen - Jerzy Broszkiewicz
34. Tululum - George Feydeau
35. Jizva - Peter Karvaš
36. Království boží - Milan Jariš
37. Jak jsem byl zavražděn - Jiří Robert Pick
38. Člověk pro každé počasí - Robert Bolt
39. Sprcha - Vladimír Majakovskij
40. Don Juan - Jean Baptiste Molière; Bertolt Brecht
41. Odvety - Leon Kruczkowski
42. Dva-

- náct - Pavel Kohout
43. Láska za lásku - William Congreve
44. Člověk by nevěřil svým očím - Miloš Mačourek — Josef Henke
45. Daleká cesta - Alexej Arbuzov
46. Past - Robert Thomas
47. Nebezpečná křižovatka - John Boyton Priestley
48. Křišťálová noc - František Hrubín
49. Tichý dům - Jan Pakosta — Jaroslav Křička (podle Jana Nerudy)
50. Pevný bod - Samuil Aljošin
51. Ztracené kroky - Pierre Gascar
52. Na hlavní silnici - Anton Pavlovič Čechov
53. Šťastnou cestu - Viktor Rozov
54. Drahý lhář - Jerome Kilty

Řešení některých soutěžících ukázala, že se nám do textu skrylo her ještě víc, jako např. **Lhář** (Carlo Goldoni), **Láska** (Lajos Báta: — hru s týmž názvem napsalo ještě několik autorů) atd. až po „N“ (Arnold Bronnen); samozřejmě jsme jim tyto odpovědi — pokud byly správné — zahrnuli do celkového součtu.

3

1. Karel Čapek
2. Výňatek ze sloupku

Jde o sloupek Čistá práce, otištěný v Lidových novinách (1925), pojatý do výběru O nejbližších věcech, naposledy knižně vydaný ve Sloupkovém ambitu (Dílo bratří Čapků, Čs. spisovatel, 1957, str. 45)

3. Loupežník

4

1. DIVADLO — edice divadelních her: vycházejí v ní hry současných autorů i klasiků, našich i zahraničních, ve směs s edičním komentářem; PROMĚNY — edice monografií: přináší portréty představitelů českého jevištního umění.
2. V edici Divadlo vyšly v poslední době mj. tyto hry: Člověk pro každé počasí (Robert Bolt), Nehoda (Jaroslav Dietl), Tetonaná růže (Tennessee Williams), Jizva (Peter Karvaš), Léto sedmnácté panenky (Ray Lawler).
3. Edice Proměny zahájila těmito svazky:

5

1. Pramínek vlasů
2. Semafor (Člověk z půdy)
3. Autorem melodie i textu je Jiří Suchý

6

(Příspěvek do časopisu)

7

Z mnoha možností uvádíme aspoň tři nejtypičtější:

1. Filosofská historie (Alois Jirásek)
2. Chudák manžel (Jean Baptiste Molière)
3. Noc na Karlštejně (Jaroslav Vrchlický)

8

1. Miroslav Holub
2. Např. Zcela nesoustavná zoologie
3. (individuální charakteristika)

9

Angelo — Komedie plná omylů — Shakespeare; Anita — West Side Story — Bernstein; Bertonová — Past — Thomas; Franci — Periférie — Langet; Galén — Bilá nemoc — Čapek; Hugo — Zahradní slavnost — Havel; Jindřich — Konec masopustu — Topol; Liběna — Drak je drak — Skála—Fux—Pantůček; Magis — Vajíčko — Marceau; Slávka — Měsíc nad řekou — Šrámek; Struna — Křišťálová noc — Hrubín; Teiresias — Hrdinové v Thébách nebydlí — Hubalek; Tekla — Ženitba — Gogol; Vágnerová — Faust, Markéta, služka a já — Vyskočil—Suchý; Zahndová — Fyzikové — Dürrenmatt

10

(Anketa o Amatérské scéně)

Výňatky z vašich dopisů otiskneme v příštím čísle, kdy se ještě k soutěži vrátíme, a v č. 7, kdy zveřejníme seznam výherců.

ZNÁTE UMELECKÉ SLOVO?

Umelecké slovo je slovenský časopis věnovaný ochotnickému divadlu, loutkovému divadlu, uměleckému přednesu a malým jevištním formám; vychází jednou měsíčně v rozsahu 20 stran za 2 Kčs. Prolistovali jsme první tři čísla letošního ročníku, z nichž vás upozorňujeme na nejpodstatnější články. V úvodníku 1. č. píše Ján Zborovský o dalších perspektivách rozvoje amatérského divadla a o užším spojení a spolupráci s divadlem profesionálním. Podnětná je v témž čísle úvaha Jozefa Holického, který se zamýšlí nad tím, co způsobilo snížení aktivity ochotnických souborů; navrhuje zvýšit odpovědnost samotných ochotníků a v amatérském divadle vytvořit obdobný svaz jako v profesionálním. Na základě usnesení ÚV KSČ a ÚV KSS o ideologic-

kých otázkách napsal do 2. č. Michal Masaryk článek nadepsaný Proti živelnosti a praktikizmu. Rudo Thrun v tomto čísle píše o současném stavu v dramaturgii amatérských souborů a o výsledcích autorských soutěží. Staré starne, mladé rastie nazvala Oľga Lichardová svou úvahu nad usnesením Školské a kulturní komise SNR o současném stavu a dalších úlohách ochotnického divadla, otištěnou ve 3. č. Umeleckého slova, které dále mj. přináší vzorový Organizační poriadok Stálej ochotnickej divadelnej scény a články Ivana Vernera o přípravách X. Hviezdoslavova Kubína a Jána Lukášika o stavbách a adaptacích kulturních domů. V každém čísle Umeleckého slova můžete ještě najít ukázky z nových divadelních her a básnických sbírek, informace o divadelní literatuře, zprávy ze života souborů a jazykový koutek.

● Zďarské kulturní léto má ne právě dlouhou, ale zato dobrou tradici. Také letošní V. ročník se může pochlubit vysokou hodnotou kulturních programů: Smetanova Má vlast, Verdiho Traviata, Shakespearův Kupec benátský, výstavy obrazů národního umělce Vincence Benese a laureáta státní ceny Jana Blažka — to vše uspokojí jistě i ty největší kulturní nároky obyvatelů Zďaru nad Sázvou a blízkého okolí. Za nejcennější pokládáme skutečnost, že velkou část programů si zajišťují sami obyvatelé Zďaru — aktivisté závodního klubu. Nejvíce úkolů leží na členech divadelní scény — a nedivme se tomu — vždyť letos oslaví celé město už 100. výročí založení ochotnického divadla ve Zďáře nad Sázvou. K tomuto významnému jubileu se ještě časopis vrátí.

dra ma tik

KTERÉHO ZNÁTE

Je to pokus o novou rubriku. Nepravdělnou, tedy příležitostnou. Jubilejní a aktuální. Prakticky to znamená: důležité výročí dramatika, jehož dílo není mrtvou literaturou (nebo jí je ke škodě), mimořádný současný ohlas některé nové nebo nově připomenuté hry, zrození dramatického autora (vyklubavšího se třeba z básníka) — to všechno budou důvody hovořit o dramatikovi, kterého nějak znáte. Hovořit o něm jinak než literární příručky, nestarat se tedy příliš o biografii a bibliografii (od toho bude v čísle odkazová poznámka — v dřevším čísle viz str. 20), ale především o osobitý a charakteristický rys, o něco, co vám jej přiblíží jinak, co dovoří poodhalit rytmus jeho díla. A co stojí za připomenutí právě dnes — pro svou naléhavost, inspirativnost. Prvním takovým pokusem je několik poznámek o Jiřím Mahenovi. Důvod? Výročí — 22. května 25 let od smrti — a pak stálý příklad pro nás, právě pro tuto chvíli, která tak často hovoří (a často právě je n hovoří) o aktuálnosti, současnosti, časovosti. O službě dni.

MAHENOVA SLUŽBA DNI

Jiří Mahen celým svým životem i dílem vědomě sloužil. Jak jinak charakterizovat jeho práci v redakcích novin a časopisů, v divadle, v knihovně, oněch téměř čtyřicet let široké kulturní aktivity brněnské, která zasahovala celou Moravu a ovlivňovala silně český kulturní život vůbec. U Mahena však nikdy nezůstalo u „normální“ denní služby, tedy u výkonu povolání, vždycky u něho šlo o poslání. Nejlépe je to vidět na jeho vztahu k divadlu a ke knihovnictví. Nejenže pro divadlo psal — pilná tvorba dramatická po roce 1918 vyplynula právě ze snahy zmnožit současný český repertoár o díla, která jsou časová, jež mají schopnost řešit denní problematiku —, nejenže formoval tvář brněnské činohry jako její dramaturg, že školil divadelní dorost na konzervatoři. Šel dál a po svém. Hledal nové cesty pro popularizaci divadelního umění — krásným dokladem toho jsou jeho proslovy Před oponou. Stal se i písčím teoretikem divadla — jeho Režisérův zápisník (abych připomenul příklad nejtypičtější a stále živý) je nejen ojedinělou knihou svým podáním, nýbrž i jednou z nejlepších univerzálních knih divadelního praktika vůbec. Divadlo bylo pro Mahena — a zvláště

v prvních poválečných letech — předním a hlavním úkolem. Roku 1935 znovu a jaksí s resumující platností opakoval: „Divadlo znamená vždycky duševní pohotovost, poněvadž odráží přítomnost i budoucnost.“ Tato poslední slova jsou zvláště důležitá: přítomnost i budoucnost. Je to v souladu s Mahenovou službou dni, této chvíli — což zároveň znamená zítřku i budoucnosti. A co jiného byla dvacetiletá služba knihovně — nebo ještě lépe moravskému knihovnictví. Uvědomíme-li si, že hlavním osvětovým zařízením po první světové válce (především v menších městech a na venkově) byly nově zakládané nebo reorganizované lidové knihovny, pochopíme, jak ryze aktuální problém řešil Mahen ve své funkci brněnského knihovníka a později i starosty Spolku veřejných obecných knihovníků. A zase jako v činnosti divadelní: Mahen se nespokojil vykonáváním běžných knihovnických povinností. Knihovna mu nebyla pouhou půjčovnou knih, nýbrž osvětovým, tj. výchovným ústavem v co nejširším významu slova. Proto tak často přednášel, organizoval besedy, proto radil čtenářům při výběru knih, proto také řešil knihovnické a vůbec čtenářské otázky v pracích teoretických. Naléhavost a tehdy aktuální význam takové Knížky o čtení praktickém je zřejmý ještě dnes. Stejnou důležitostí — pro odborné knihy — měla brožura Nutnosti a možnosti veřejných knihoven a knižně publikovaná anketa Knihovna jako instituce národní. To jsou hmatatelné důkazy Mahenovy iniciativnosti, jeho vůle sloužit, pracovat tak, aby společenský dosah této činnosti byl co největší.

Stejně jako o poslání divadla měl Mahen vysoké mínění o knize. Nechápal její funkci jako introvertní vklad čtenáři. Šel dál: „Knihy jsou mrtvým materiálem, dokud v nás nezasíjí něco, co v nás vzkličá a přinese určitý užitek našemu okolí.“ Proto razil termín tvořivé čtení (obdobně jako tvůrčí ticho): „Tvořivým čtením boříme starý, shnilý svět, založený na špatné vyčtené kultuře, a tvoříme nový, lepší svět.“

To jsou jen dva příklady Mahenova sepětí s potřebami dne: snahy posloužit tam, kde je toho v dané chvíli nejvíce třeba, a tak, aby to byla *tvořivá služba*. Dva z důkazů Mahenovy — možno tak říci — osvětové, kulturní, tedy mimoumělecké činnosti. A co pak tvorba básnická, prozaická, dramatická? Platí i pro ni tato charakteristika, lze ji rovněž nazvat službou dni?

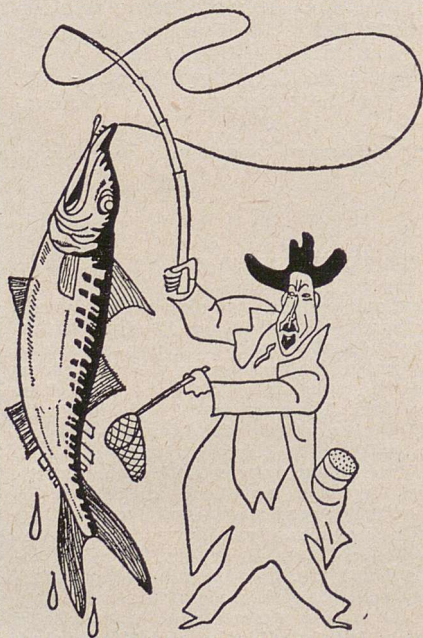
Myslím, že v mnohem větší míře, než u kteréhokoliv jiného spisovatele. Pro začátek případ nejtypičtější: časovost, modernost a inspirativnost Husy na provázku. Vezmeme-li si Mahenovu předmluvu k této knize, vidíme, z jak aktuálního vznikla popudu. Byla určena mladým nadšencům, sdruženým v brněnském divadelním Českém studiu. A zaujala Devětsil, tedy pokrokovou avantgardu, která dovedla využít dvou z šesti libret pro své aktuální jevištní cíle.

Podívejme se však v tomto smyslu na celé Mahenovo dílo.

Mahen-básník. To je pět sbírek lyriky, dvě knihy lyrickoepické, svazček epigramů a leták Černovská masakra. Nejakutálnější je právě tento básnický leták, reagující na střelení do slovenského lidu v Černové u Ružombero-

ku 27. října 1907. Je to konkrétní, adresný útok. Podobná charakteristika patří k nejedné Mahenově básni z jeho lyrických sbírek. Impulsy pro zpověď veršem čerpal Mahen právě z konkrétních denních událostí, odtud u něho silná nota sociální a odbojná (jeden příklad za jiné: „Dnes zase v ústech zhořkl mi chléb, ... vzpomněl jsem na lačná, žízňivá ústa.“). Verš mu nebyl něčím pravidelným a systematickým, daleko spíš jen jednou z možností vyjádřit se umělecky. Důvody pro zvolení této formy byly u Mahena různé, často však to byl právě konkrétní impuls, odrážející společenskou a politickou realitu (hojně např. v Rozloučení s jihem). Jindy tato realita byla podnětem k alegorické skladbě — mám na mysli Požár Tater —, která zazněla do období hospodářské krize a prvních přímých hrozeb fašismu. Mahen ji věnoval svému synovci Vladislavu Vančurovi. V dedikaci napsal: „... posílám Ti něco, při čem jsem myslel na národ a lidstvo celé.“ Ta věta nevystihuje jen tvůrčí atmosféru Požáru Tater, nýbrž je příznačná pro Jiřího Mahena vůbec.

Mahen-prozaik. Už Artuš Drtil, autor první mahenovské studie, ve svém fragmentárním nárysu ideovým a estetickým z roku 1910 poznal, že Mahen je především lyrik. Existuje tedy vůbec Mahen-prozaik? Podle obvyklých norem jistě — je přece autorem dvou románů a řady knih povídek a docela i pohádek. Jaká ale je ta próza? Není to epika v běžném významu slova, Mahen je i v próze lyrikem. Nejpoulnější jeho prozaický soubor, Rybářská knížka, je záležitost povýtce lyrická, dojmová — a silně subjektivní. Podobně Hercegovina — i přes onen charakter cestopisné črty a společensky angažovaný tenor plédující pro hercegovské komity a hajduky. Stejně tak drobné prózy Díže, ale konec konců i oba romány — první, Kamarádi svobody, vlastně autobiografická kronika studentských let, druhý, Nejlepší dobrodružství, oslavná píseň o moravské metropoli. Málo prací Mahena prozaika je nesené dynamikou děje, tedy



Mahenova karikatura od Fr. Bidla

epickým impulsem — daleko víc jich prostupuje smyslový vjem, na němž je vybudována pointa záznamu, který jen někdy může být nazván skutečným příběhem. Jindy je to Mahen filosof, řešící tu metafysické problémy, víc meditujiící než vyprávějící. Sám si byl vědom tohoto charakteru svých próz, když v předmluvě k 5. svazku spisů (Povídky a kresby) napsal: „Črty, které jsou tu shrnuty pod název Povídek a kreseb, vidí člověka hlavně před branou smrti, před branou velkolepého života jenom snad jediná. Nemohli jsme za to. Život jsme hledali v dramatech.“ V takové situaci je zřejmé, že těžšíž Mahenovy tvorby nebylo a tedy ani nikdy nebude v jeho díle prozaickým — sám přístup, umělecká metoda determinovala autorovy možnosti a uzavírala mu nejednou cestu k řešení aktuální problematiky v té době, jak jsme na to zvyklí z ostatní části jeho díla. Proto i ona typicky mahenovská služba dni je tu překryta a zasuta, nezní tu zdaleka v té intenzitě jako např. v dramatech. Najdeš ji v několika črtách Díže a Měsíce (tam však méně a v jiné poloze), v Hercegovině především, jinde jí je poskrovnu. Jak jinak: „Život jsme hledali v dramatech,“ napsal přece sám autor. Tedy:

Mahen-dramatik. Pravda, i v dramatech nezapřel Mahen lyrika. Byl však natolik zkušeným divadelníkem, že neprohrával svá lyrická střetnutí s jevištěm — Ulička odvahy, nejlyričtější jeho komedie, je dokladem mimo diskusi. Ale neprohrál ani tehdy, když se dal okouzlit poezií poetismu — Nasreddin je (vedle Husy na provázku) z mála poetistických výher na divadle v české dramatuice vůbec. A tak Mahen lyrik nesházal ruce Mahenovi dramatikovi ani v jeho snaze řešit na jevišti (tedy před očima diváků a s možností pozorovat jejich přímé reakce) aktuální

problémy nebo, jak už jsme řekli, sloužit dni.

Z necelé třicátky Mahenových her připomeňme ve zkratce ty, kde jsou tehdejší denní problémy nejzřetelnější. Daleko jim není hra V pasti. Ještě blíž aktovka Klíč — první česká reakce na ruskou revoluci 1905. Stejně pozdější skeč Josef se vrátil. Ale je to i v Janoškově, v Mrtvém moři, v Uličce odvahy — tedy ve třech nejlepších Mahenových divadelních pracích. Janoškovská tematika nebyla pro autora náhodnou volbou — vyplývala z dobové atmosféry konce prvního desetiletí našeho věku, odboj Janoškův byl provokativním apelem do ospalé letargie měšťáckého klidu. Odtud také pramenila i část kritiky na toto drama. Mrtvé moře je také historická hra — do jisté míry historičtější než Janošík —, a přece i ta byla ve své době vysoce aktuální, i ona řešila časový problém. Vědomě, jak potvrzuje sám autor v Kapitole o předválečné generaci: „1914 v květnu psal jsem na Novoměstsku své Mrtvé moře, v němž jsem chtěl zachytit českého člověka, který koná svou povinnost vůči sobě a svým dětem tím, že drží poznanou pravdu. Ctili jsme, že celý svět je v nebezpečí, a fakt sám, že se psala válečná hra ještě před válkou ukazuje, že jsme nebyli kořenům národa tak vzdáleni, jak jsme si často sami mysleli.“ Ulička odvahy (stejně jako později Chroust) je hra reminiscence. Ale jak i v ní (a opět stejně v Chroustovi) dere se na povrch aktuální problematika. V Uličce odvahy optimistická víra předjímající konec války, v Chroustovi pak silná sociální a politická nota roku 1905, tak živá v politicky zjištěném roce 1921.

Z ostatních poválečných her přiléhá charakteristika dobové aktuality nej-

více Generaci, není však příliš vzdálena ani dvěma hrám s tematikou válečnou, tragédií slepce Nebe, peklo, ráj a Dezertérovi, jehož konkrétní problematika je lehece aplikovatelná i na obecnější problém společného odboje, který vyvěrá ze zklamání prvního pětiletí v nové republice. O aktuálnosti dvojdramatu Rodina 1933 svědčí už letopočet v názvu — i tu, stejně jako v poslední Mahenově hře Mezi dvěma bouřkami, jde o víc, než o problematiku dané dějové osnovy? Zvláště patrné je to u hry Mezi dvěma bouřkami, tj. v druhém plánu mezi první a druhou světovou válkou. V ní předjímá Mahen budoucí politický vývoj. Jasně to říká v předmluvě z listopadu 1937: „Svět je v poslední době pln konferencí, které snad nebudou mít ani konce. Jde na těch schůzkách většinou o mír světa či lépe řečeno o válku, která jednou přijde, poněvadž starý svět nějak žalostně dodělává a hrozně těžko se přerouzuje.“

To je jenom několik poznámek o Mahenově činnosti dramatické, viděných ze zorného úhlu dobové aktuality, tedy z oné služby dni. Mohlo by se zdát, že zvláště v dramatech přinese tato tendence neblahé důsledky, pokud máme na mysli životnost, budoucí jevištní osudy takových prací. Praxe ukazuje, že umělecky nejlepší z uvedených her neztratily nic ze své společenské naléhavosti, že nezemřely s dnem, kdy byly napsány. Opak je pravdou: Mahenovy hry, které neměly toto konkrétní zázemí a aktuální cíl, zapadly. Svědčí to nejen pro Mahena, nýbrž i pro aktuální tematiku vůbec. Mahenova umělecká činnost je dalším dokladem, že tvůrčí sepětí s denní společenskou problematikou neoslabuje působení uměleckého díla. Že služba dni velmi často znamená službu budoucnosti. VLADIMÍR JUSTL

Paradoxy

Kolem souboru malých forem ZK Vozovny Pankrác bylo v Praze hodně hluku. Snad o žádném amatérském souboru se v poslední době nepopsalo tolik papíru jako o Paradoxu. Nejvíce se o to přičinila Večerní Praha velkým kritickým článkem H. Šimkové a S. Mikšoviče „Když odejde skromnost z prken“.

A jak vlastně vypadají dvě představení Paradoxu, která vzbudila takový negativní rozruch?

V prvním, s názvem *V proužkové vestě* od člena souboru Ladislava Pavlíka (s hudbou J. Madara a J. Kovářka), se objevují pro soubor nemilé paradoxy. Z celého představení je vidět, že soubor odkoukal od profesionálů určitou rutinu, ale zřejmě jen v tom špatném slova smyslu, protože k textu zůstává poloprázdné hlediště téměř hluché.

Dnes je jasné, že se neudrží žádné malé amatérské divadlo, které nám na jevišti nepředstaví nějakou vlastní neotřelou myšlenku, za kterou se dokáže svým projevem postavit. A tady se ta myšlenka někde schovává, někdy máme dojem, že právě včera opsali poslední vtíp z Dikobrazu nebo z ještě starších lidových zábavníků. A přitom si v programu píší: A někdo, tentokrát adresně my, chceme, v životě říci to své k dnešku již dnes a ne až zítra.

Vůli tedy mají dobrou, ale podle výsledku tohoto představení je ten jejich dnešek už pořádně starý, a to by u diva-

v Paradoxu

dělka, které se chce programově hlásit k mládí, nemělo být.

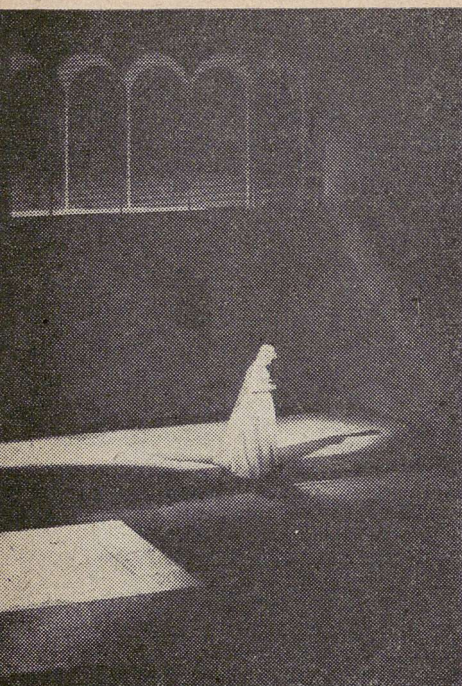
Druhý program — *Paramix* — od Míly Štorkána a Ladislava Pavlíka, s hudbou tří autorů (Z. Madara, K. L. Petrů a J.



Hokynářův snímek z vystoupení Paradoxu

Kovářka), který se hraje před plným a často i vyprodaným hledištěm — to je nepoměrně větší problém. Celý pořad je stavěn na písničkách v moderním rytmu a horší herecké ilustraci, které doplňuje bez nároku na souvislost několik scének a vtípů. Právě v tomto programu se soubor dostává přímo do rozporu s charakterem malého amatérského divadla. Kdyby v sále nestály židle v řadách, připomínal by *Paramix* spíše předměstskou taneční zábavu, na které se náhodně vyskytl konferenciér. V textu se objevují banality, jinde je zase neúnosně přetažena pointa scénky. A po obsahové stránce by se písničky opravdu vyjímaly lépe na taneční zábavě, kde zpěváci není slyšet, než na jevišti. V hledišti sedí především mládí, kteří se sem přišli pobavit bez velkých nároků. Ale celý charakter večera je podbízivý — připomíná spíš nechvalné známé slepenečky, kterých se chceme zbavit.

A nakonec poslední paradox této scény. Členové souboru jsou při zkouškách nesmírně poctiví a vytrvalí. I když jim to na scéně někdy nevyjde, mají chuť do práce, ale text, který interpretují (zejména dialogy), je přímo nutí k přehrávání. Tím ztrácí bezprostřednost a nakonec i kontakt s hledištěm. Téměř hmatatelně je cítit, že kromě poctivější a fundovanější práce režisérské chybí na pankrácké scéně nejcitelnější osobnost autorská — člověk, který by dokázal napsat takové pásmo, na němž by si tolikrát už kritizovaný soubor mohl získat zpátky jistotu a hlavně — právo na existenci pro diváka. JIŘÍ SLAVÍČEK



1



2

KAPITOLY O DIVADELNÍ FOTOGRAFII 5.

TECHNIKA SNÍMÁNÍ

Celek divadelního představení vzniká v umělecké dílně režiséra jako mozaika. Z kamínek představ, záměrů, vztahů vzniká pomalu celkový obraz velkého dramatu, komedie či jen lehce nahozeného estrádního večera. Kdybychom představení nafilmovali, rozloží se nám do tisíce snímků, tj. malých kamínek rozložené mozaiky. Fotograf si z těchto tisíců kamínek vybírá jen některé. Některé předem určené, některé podařené shodou okolností. Jeho myšlení se ubírá při snímání opačnou cestou než myšlení režiséra při tvorbě — fotograf složené rozkládá a hledá. Nalézá kaménky celků, polocelků, detailů a z nich pak opět vytváří komplet snímků, které vydávají svědectví o inscenaci. Někdy jen ve svém celku, někdy některé samy o sobě vytvářejí vynikající unikáty.

Jakým způsobem si fotograf tyto vztahy ujasňuje. Vydeme z toho, co oceňuje divák či povolaný kritik. Velký herecký výkon, důmyslnou režii, promyšlený inscenační princip, způsob svícení, kostýmy, masky atd. atd. To jsou ty základní kameny technického přístupu fotografa k inscenaci. Nechá pracovat svou vlastní představivost, zabírá svou komorou celou scénu, blíží se k polocelku, či až na velký detail, uhýbá horizontálně do stran, hledá příznivější kompozici světelnou atp. Snaží se získat optimální podmínky pro ztvárnění fotografické. Zde nemůžeme doporučit přesný recept jak na to — oko a ruka každého fotografa vidí a vede aparát jinak — samozřejmě v intencích inscenace — ale přece jen si můžeme říci několik technických doporučení, která snad mají platnost všeobecnou.

Vybrané snímky opět nejsou výstavní unikáty. Jsou jen účelově vybrány, aby posloužily našemu výkladu. První dvojice snímků je z inscenace *Romeo a Julie* v ND. Snímek č. 1 — již otištěný — přidávám ze zvláštního důvodu. Jde mi o konfrontaci dvou záběrů Julie, které — i když jeden celek a jeden detail — zobrazují osamělost a smutek Julie. První v řešení po vítce výtvarném — pustý prostor, jen nahoře okno, svatební lože

a postavička nešťastné Julie. Všimněte si, jakou roli hraje její rozšiřující se sukně a stín na zemi. Ze snímku promlouvá režisér, výtvarník scény a kostýmů, rozložení světla, materiál. Trápení Julie je předmětem i dalšího záběru — detailu — kde ovšem převažující emotivní sílu má vnitřní prožitek herečky, hraje i něžné sklonění šíje, rozházené vlasy, ruka bezděčně svírající ozdobu noční košile. Jeden záměr docilovaný naprosto odlišnými postupy. Také snímek z *Krále Oidipa* (č. 3) mluví o opuštěnosti v prostoru. Je ze závěrečné scény — král Oidipus odchází pro svůj trest. Schody svícené jen protisvětlem ztrácejí začátek a konec, vedou snad do nekonečna, a na nich shrbená zlomená postava, která pomalu odchází. Snímky 4, 5 a 6 jsou záměrně vybrány z inscenací Státního zájezdového divadla. Jsou pořízeny ve velmi jednoduchých inscenacích s minimálním osvětlovacím parkem. Na č. 4 vidíte, jak je důležité za všech okolností zachovat ve světle původní atmosféru, využít rekvizit, nenechat pozadí utéct do tmy a vystačit jen se dvěma reflektory a dvěma svíčkami. Na snímku 5 je hlavní světlo na košili mladého muže. Odráží od tmavého pozadí postavu muže v popředí u stolu. Jeho obličej je v polosvětle, takže dobře vyniká herecký výraz, světlo krásně kreslí záhyby látky jeho kabátu, věci na stole a ubrus. Všimněte si opět, jak důležité jsou zde rekvizity, hraje i ruka muže vpředu položená na koleně. Na šestém snímku žena vpředu je opět světelně potlačena a kontrastuje se světlým pozadím a postavou muže. Svou tvarovou důležitost má zde i ruka s hodinkami, která rámuje záběr.

Podobných situací budete jistě fotografovat desítky, snad vám dnešní povídky bude malým vodítkem. V příštím čísle si povíme o práci v divadle malých forem.

DR. JAROMÍR SVOBODA

amatérská scéna

ročník I [Ochotnické divadlo, ročník X], číslo 5, květen 1964

Vydává ministerstvo školství a kultury v nakladatelství Orbis, n. p., Praha 2, Vinohradská 46 — Redakce: Jiří Beneš (vedoucí redaktor), Jaroslav Vedral, Pavel Bošek — Redakční kruh: Jaroslav Černý, Věra Dlouhá, Jiří Flíček, Pavel Hora, dr. Miloslav Jurák, Vladimír Justl, dr. Zdeněk Kokta, Olga Lichardová, Vladimír Semrád, Miloš Smetana, Jaroslav Šindelář, Josef Šrámek, Jiří Valenta, Jan Votruba, Leonard Walleitzký — Grafická úprava: Miloslav Fulín — Adresa redakce: Praha 1, Vinohradská 3; tel. 221054 — Tiskne Knihtisk, národní podnik, provozovna 2, Praha 2, Slezská ulice 13 — Rozšiřuje Poštovní novinová služba, informace o předplatném podává a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel; objednávky do zahraničí vyřizuje PNS, ústřední expedice tisku, oddělení vývoz tisku, Praha 1, Jindřišská 14 — Vychází jednou měsíčně, cena jednotlivého výtisku 3 Kčs — Toto číslo mělo redakční uzávěrku koncem března 1964.

F-09*41956

© Nakladatelství Orbis, n. p., 1964

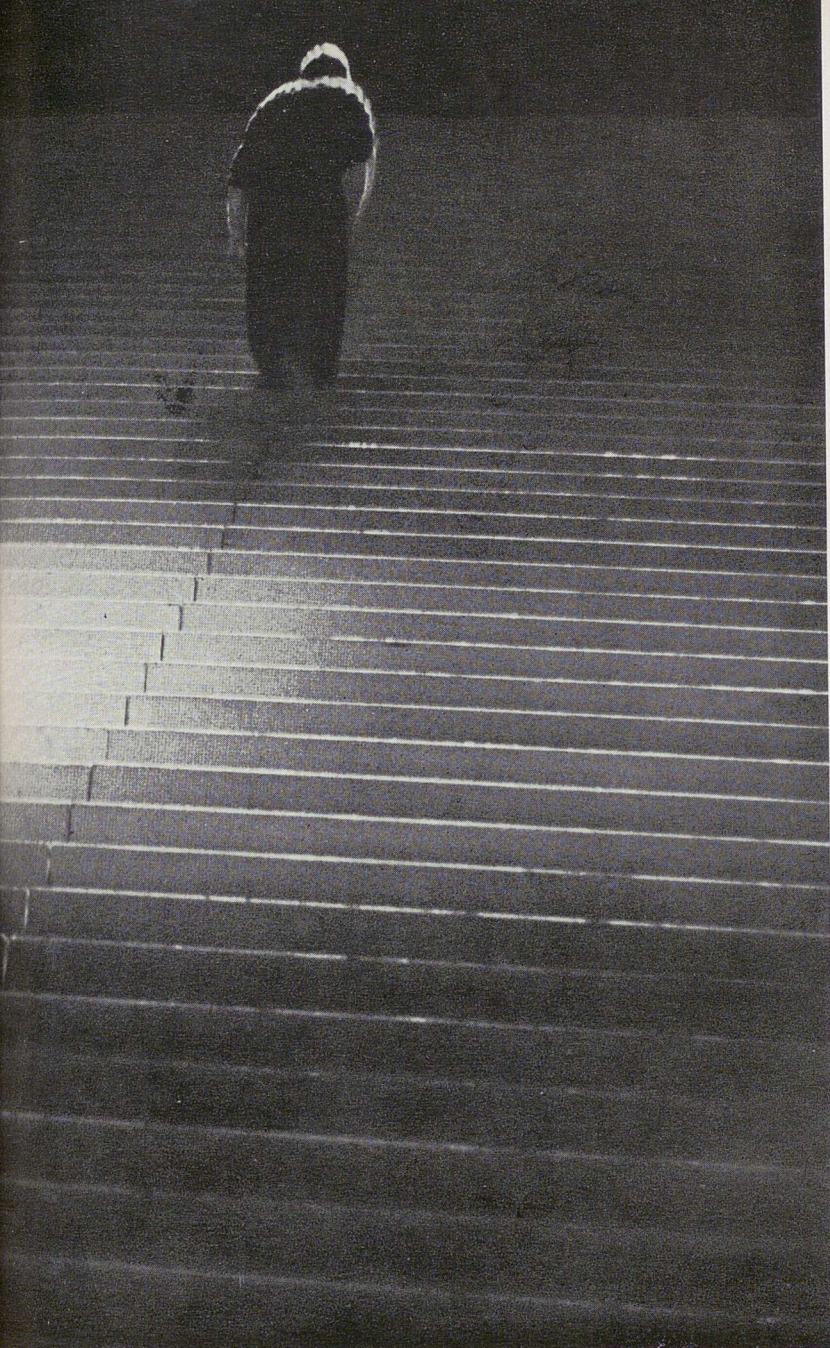
• Skupina malých forem ZK Práce vystoupila v obvodním kole STMP s pásmem **Co nepřišlo do novin**. Soubor má ve svém středu osobnost autorskou: Václav Kořínek není už začátečník, třebaže ho nemůžeme považovat za autora „zavedeného“. V daném případě si ho vážíme více jako autora písňových textů, kterých není v pořadí málo a které v něm mají své oprávnění. Slibnou hudbu po tento pořad složil další člen souboru, František Chlubna, který si navíc i některé písně zazpíval (zde však o žádných příslibech mluvit nebudeme). Režisér Kocourek dal v pořadí možnost (už vzhledem k počtu

a námětové různosti písní) několika zpěvákům a nevystavěl celé představení na zpěvákovi jediném (Dušan Šebestík), který je proti ostatním značně rutinizovanější. Autorovi bychom doporučili, aby příště více vycházel ze situace souboru (deset mladých dívek) a aby ve své budoucí práci přihlížel více k existenci mladých členů.

V. Zeman

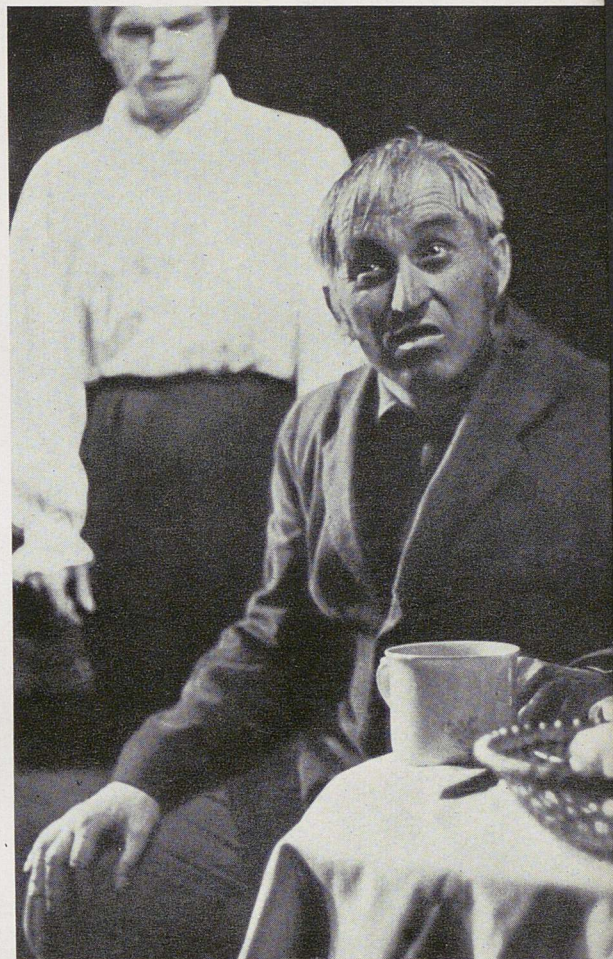
• Josef Traxler, režisér pražského Máje, uvedl po velkém ohlasu *Tři bílé šípů* úspěšně na scénu další Makariovu indiánskou pohádku, nazvanou *Brána slunce*.

KAPITOLY O DIVADELNÍ FOTOGRAFII



3

4



5

6

