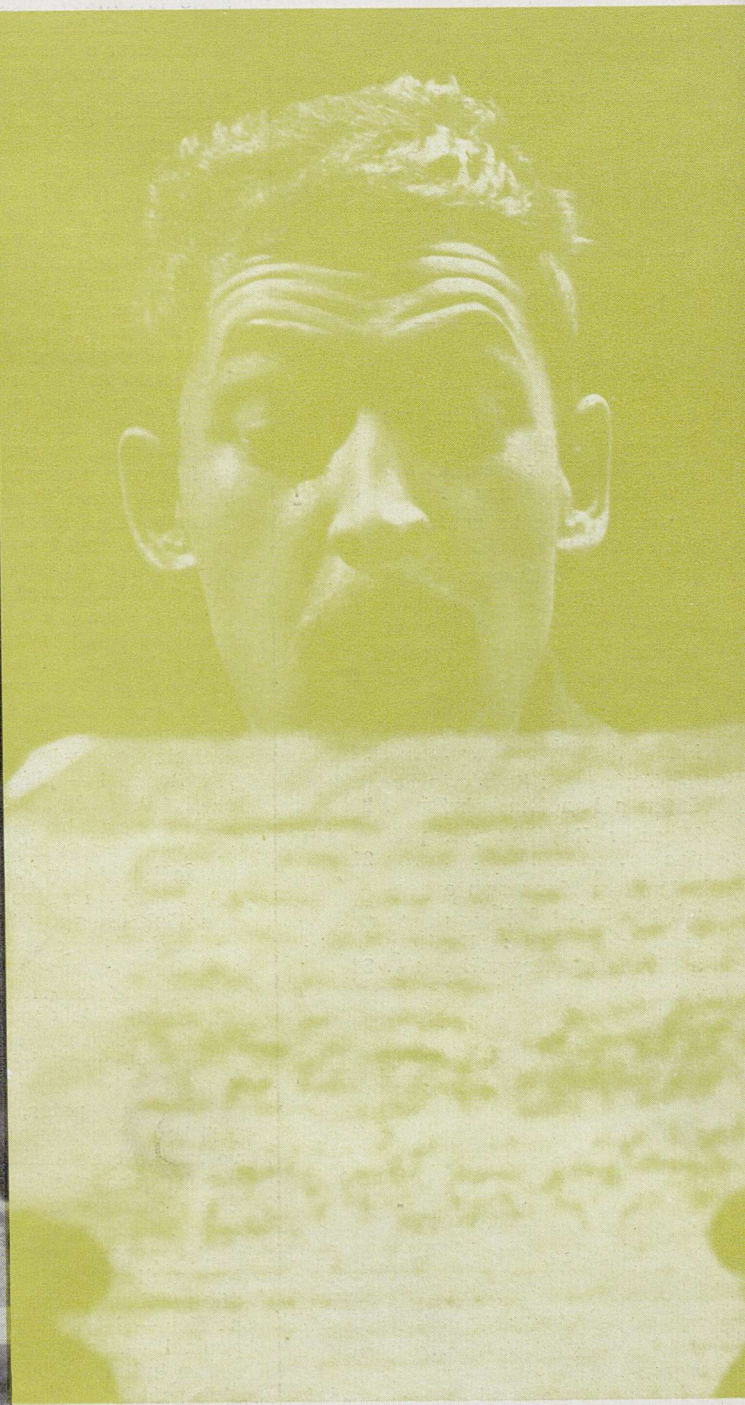
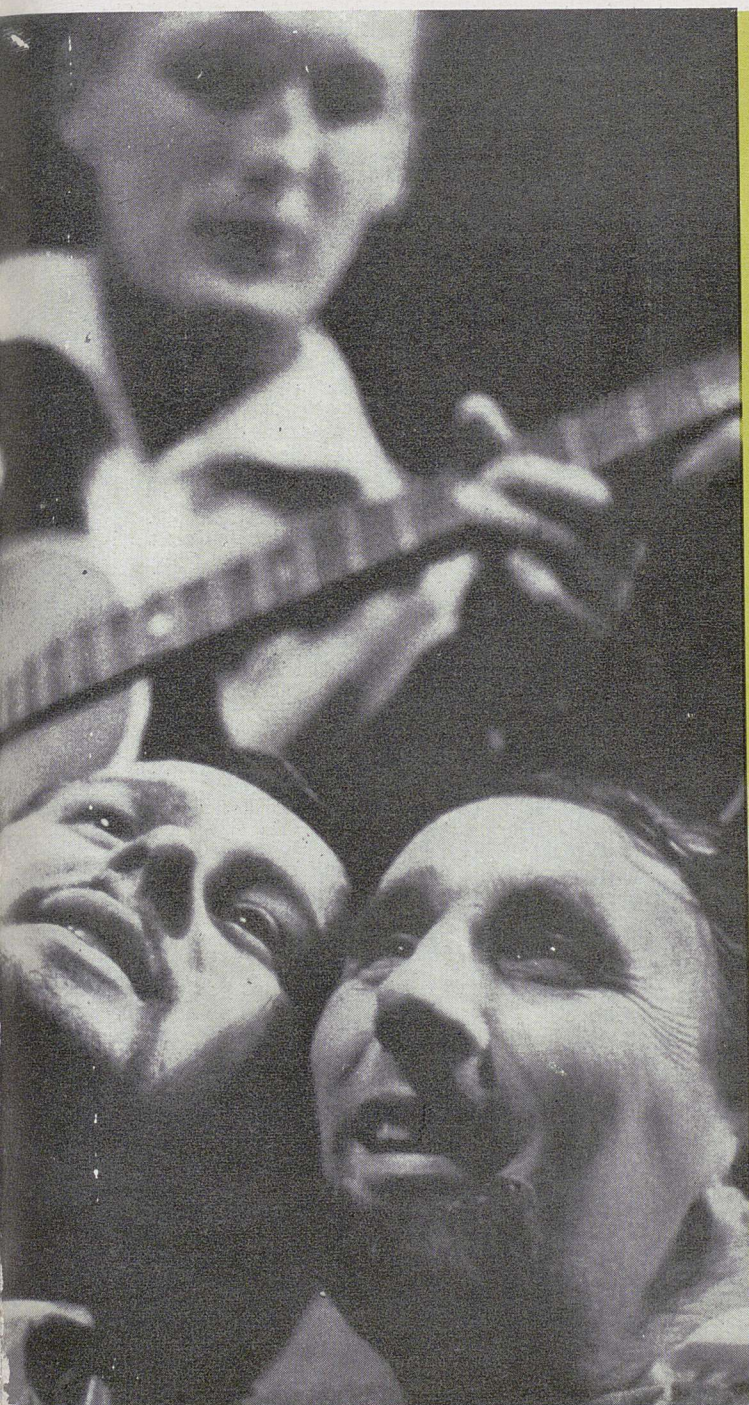


amatérská scéna





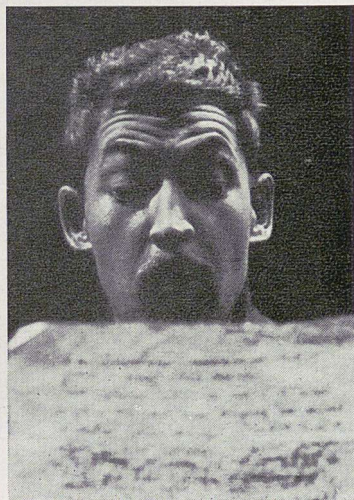
Shakespeareův Večer tříkrálový v provedení brněnského Studia J. Skřivana. Foto Miloš Stránský (nahore) a Jiří Pražák (dole)

amatérská scéna

ČÍSLO 12 / 1964

Z OBSAHU

František Smažík: Jak jsme hrávali Shakespeara . . .	2
Jiří Flíček: Jak jsem hledal pro náš soubor hru . . .	6
Dramatik, kterého znáte: Frank Tetauer . . .	7
Jiří Slavíček: Kompas hledá směr . . .	8
Valter Meluzín: Spojování tkanin lepením při výrobě měkké dekorace . . .	9
Jiří Valenta: Mezinárodní anketa končí — práce začíná . . .	14
Vladimír Justl: Začalo to Redutou a končíme rubriku . . .	20
Miroslav Kovářik: Jak prošel noc . . .	21
S Ludkem Munzarem o poezii, ale nejen o ní . . .	22
Jaromír Svoboda: Kapitoly o divadelní fotografii . . .	24



NOVINKY V DIVADELNÍ LITERATUŘE

Na závěr roku vychází v nakladatelství Orbis několik zajímavých divadelních knížek, které by neměly ujít pozornosti amatérských divadelníků.

Nejvýznamnější z chystaných novinek je bezesporu práce anglického divadelního vědce J. L. Styanu nazvaná *Prvky dramatu*. Kniha, která bývá považována za nejlepší teoretické dílo o dramatu a divadle posledních let, není zdaleka jen suchým teoretizováním. Už proto ne, že Styan bohatě používá konkrétního dramatického materiálu a jeho rozbory dramatického dialogu a dramatických scén vynikají věcností a přesností. Nebylo ani jinak možno, protože kniha nevznikala v samotě teoretikovy pracovny, ale rodila se v neustálém styku s živým divadlem. Autor o tom sám vypráví v předmluvě ke svému dílu: „... Ještě starším dluhem jsem však zavázán hnutí divadelních ochotníků, zejména všem těm vyspělým zájemcům o drama, které pokládám za divácký předvoj a s nimiž jsem měl to potěšení o hrách diskutovat a prověřovat si stanoviska. Kniha je totiž plodem naší živé výměny myšlenek, poctivě sdílených názorů a vzájemné touhy si porozumět.

Na nezaújatého, bystrého a vyspělého zájemce se dá spolehnout, že rozzezná věci podstatné, a o jeho postoji k dramatu to platí určitě. Jeho opravdový zájem o hodnotu divadelního zážitku začíná vzrušením, se kterým si klade otázku, co probíhá při představení hry mezi obrazotvorným jevištěm a inteligentním hledištěm.

Rostoucí počet takových diváků nám může dopomoci k vzniku živoucího divadla, které by naše společnost milovala a které by v ní něco znamenalo.“

Slova Styanova v závěru, a vlastně celá jeho kniha *Prvky dramatu*, v mnohém připomíná nedávno vydanou knihu W. Kerra Jak nepsat hru — která vzbudila mezi divadelní veřejností takový zájem, že se během jednoho roku dočkala dvou vydání. Ovšem — Kerrovi i Styanovi — jde skutečně o to, aby se divadlo stalo živou záležitostí širokých vrstev, aby je lidé potřebovali, aby v něm nacházeli odpovědi na otázky, jež si kládou nebo jež jim klade život. Kerrova práce byla spíše kritikou těch dramát, která jdou špatnou cestou, která se obracejí k nepočetným vrstvám zhýčkaných labužníků, estétů, snobů. Byla to kritika ve jménu dramatu a divadla obecně přístupného a univerzálně působivého. Jméno Shakespeare bylo pro Kerra jedním z vrcholů takového divadla. Styanova kniha má obdobný patos, i když metodou i látkou se s Kerrem rozchází téměř ve všem. Styan hledá v dramatu to, co vytváří jeho působivost, co přitahuje zájem obecnstva, co oživuje dění na jevišti. Řečeno stručně, snaží se poznat a popsat, co dělá drama dramatem a divadlo divadlem. Je to tedy dílo mnohem konstruktivnější, dalo by se říci — když už jsme si Kerra připomněli —, že Styan napsal svým způsobem knihu, jež by se mohla nazývat „Jak psát hru“. A nejen to, jak ji také hrát! Protože celou Styanovou knihu se táhne otázka vztahu dramatu k jevištnímu dílu. Napovídá to už struktura knihy: autor si totiž rozděluje látku na tři části. V první sleduje jed-

notlivé složky dramatu a jejich vzájemné vztahy, ale zároveň už i vztahy těchto složek k jevištním prostředkům — v té kapitole, která se případně nazývá Chování slov na jevišti. Druhá část knihy, nazvaná Orchestrace, sleduje vzájemné spolupůsobení jednotlivých dramatických a jevištních složek při jejich jevištním rozehrání. A konečně třetí, závěrečná část knihy, nazývaná Hodnoty, se soustřeďuje hlavně k inscenaci a k otázkám souvisejícím s působením hry na diváka.

Styan dobře ví, a to ovlivňuje celou jeho práci, že divadlo je jen tehdy divadlem, jestliže v jeho hledišti sedí obecenstvo a svou účastí na výsledku představení velmi vydatně spolupracuje. A právě tento poslední závěr je pro soudobý stav divadla nejzávažnější a nejzávažnější.

„Naše kniha je určena těm návštěvníkům divadla“ — píše Styan — „kteří se zajímají o drama, a těm zájemcům o drama, kteří chodí do divadla. Pokouší se jim ukázat, co mají v divadle i v textu hry hledat, a jak to mají hledat.“ Doplníme-li autorova slova, musíme dodat, že kniha je určena i těm, kteří dostávají do rukou divadelní texty, aby je svou tvořivostí proměnili v živé a působivé divadlo. Každý divadelní ochotník — zkušenosť i začátečník — pochopí už při letmém prolistování, že ve Styanových Prvcích dramatu najde nejednu dobrou radu, která mu pomůže v jeho práci.

★

Vedle Styanovy knihy vyjde na závěr roku několik zajímavých dramatických textů v edici Divadlo. Najdete mezi nimi sborníček dramát anglického dramatika Albeeho, který vedle známé hry Kdo se bojí Virginie Woolfové obsahuje Příběh ze zoo a Pískoviště. Williamsova hra Léto a dým připomene jednu ze starších prací amerického autora. Hemingwayova tvorba je v Divadle zastoupena jeho Pátou kolonou. Z Francie jsme zařadili do edice zajímavou Marceauovu hru Vánoční trh obohatil ještě Topolův překlad Shakespeareovy tragédie Romeo a Julie, která vyšla s vynikajícími ilustracemi národního umělce Jiřího Trnky.

Edice Proměny bude pokračovat několika postavami, které se jistě setkají s živým zájmem čtenářů. Během posledního čtvrtletí dostanou do rukou monografické práce o herectví Valtra Tauba, Júlia Pántika a Ladislava Peška. Poněkud jiný charakter má knížka Jindřicha Černého, která se zabývá dílem Otomara Krejčí. Je to dáno už tím, že autor sleduje nejen Krejčovu hereckou práci, ale zabývá se velice podrobně i jeho dílem režisérským.

Několik knížek najdou v naší produkci i pracovníci divadel pro mládež. Z mládežnických her přinášíme dílo západoněmeckého autora Erwina Sylvana Doktor Korczak a z českých her představíme nového autora, brněnského výtvarníka, jehož moderní pohádka Šašulda a sluníčko je skutečně výjimečně poetickým dílkem, které bude vítaným příspěvkem do repertoáru všech souborů, pamatujících čas od času i na děti.

ob

Všechn náš lid oslaví v příštím roce dvacáté výročí osvobození naší vlasti z nacistické okupace. Toto významné výročí je právem podnětem k široké aktivitě na všech úsecích našeho společenského života. Ústřední poradní sbor pro divadlo jako poradní orgán ředitele Ústředního domu LUT se proto podrobně zabýval stavem amatérského divadla a zapojením celého ochotnického hnutí do oslav 20. výročí osvobození republiky. Došel k závěru, že uplynulých 20 let prokázalo společenský význam amatérské umělecké činnosti. Ochotnické divadlo prošlo složitým vývojem, který není zdaleka ukončen. Tento vývoj přinesl zejména kvalitativní změny v praxi souborů. Vznikla rozsáhlá síť divadelních festivalů a přehlídek, na nichž amatéři předkládají veřejnosti výsledky své práce, bilancují zde svoji činnost, uskutečňují setkání souborů, rozebírají se zde podrobně jednotlivé inscenace, a tak se stávají tyto akce jednak společenskou událostí v místě přehlídky a jednak nejlepší školou amatérů.

Ústřední poradní sbor pro divadlo doporučuje proto, aby 20. výročí osvobození naší republiky bylo podnětem všem souborům k aktivní divadelní činnosti tak, aby nová kvalita amatérské divadelní práce byla dokumentována v připravovaných inscenacích. V tomto smyslu doporučuje zapojit všechny přehlídky a festivaly v rámci STMP do oslav 20. výročí osvobození. Tento návrh vychází z faktu, že ama-

VÝZVA

ÚSTŘEDNÍHO PORADNÍHO SBORU PRO DIVADLO

téři po léta tyto přehlídky a festivaly organizují a dosáhli značných úspěchů v této dobrovolné organizační práci. Ústřední poradní sbor pro divadlo doporučuje vytvořit návaznost mezi okresními a krajskými přehlídkami tak, aby nejlepší inscenace okresů postoupily do krajských přehlídek. Přitom se doporučuje, aby vedle krajských přehlídek nejvýspělejších souborů byly organizovány krajské nebo alespoň oblastní přehlídky vesnických souborů. Nejlepší inscenace jednotlivých krajů se pak sejdou na mezikrajských přehlídkách (Krnovský Divadelní máj, Celoslovenská přehládka v Spišskej Novej Vsi, 35. Jiráskův Hronov), kde bude dokumentována dvacetiletá cesta vývoje amatérského divadla v ČSSR. Budou vydány statuty těchto mezikrajských přehlídek se způsobem výběru souborů. — Ústřední poradní sbor pro divadlo sleduje svým doporučením:

1. Využít dobrovolné aktivity v pořádání divadelních přehlídek a festivalů pro zapojení amatérského diva-

delního hnutí do celostátních oslav 20. výročí osvobození ČSSR.

2. Vytvořit návaznost přehlídek v rámci STMP.

3. Metodicky přehlídek využít pro školení a prosazování nového smyslu amatérské divadelní činnosti.

4. Spojit na přehlídkách všechny žánry divadelního umění (celovečerní hry, malé jevištní formy, divadla poezie, divadla pro děti atd.).

Ústřední poradní sbor pro divadlo se obrací proto na všechny divadelní amatéry, poradní sbory všech stupňů, na zřizovatele souborů a metodická zařízení KOS a okresních osvětových domů (domů kultury a vzdělávání) s výzvou, aby zvýšenou aktivitou a dramaturgickou průbojností přispěli k průběhu oslav 20. výročí osvobození naší republiky; aby v tomto smyslu pomohli organizovat okresní, krajské a mezikrajské přehlídky a tak spojili svoje úsilí s úsilím všech pracujících důstojně oslavit významné výročí osvobození ČSSR.

V Praze v září 1964

NÁVRH NA USPOŘÁDÁNÍ 35. JIRÁSKOVA HRONOVA

Pořadatelem jubilejního 35. Jiráskova Hronova bude krajská soutěžní komise STMP ve spolupráci s ústředním poradním sborem pro divadlo při ÚDLUT, okresním národním výborem v Náchodě a místním národním výborem v Hronově. Organizátorem bude ZK Mistra Al. Jirásky v Hronově, festival se uskuteční od soboty 8. srpna do neděle 15. srpna 1965.

Pokud jde o výběr souborů, projevila většina krajů souhlas vyslat na 35. Jiráskův Hronov jeden soubor, lhotejno zda v oboru divadla, malých jevištních forem či divadla poezie. Soubor navrhně krajský poradní sbor, výběr provedou členové ústředního poradního sboru pro divadlo při ÚDLUT.

Pracovní náplň 35. Jiráskova Hronova má sledovat zvýšení odborné úrovně vedoucích pracovníků divadelních souborů, zvláště pak lektorů divadelního školení v jednotlivých okresech. Jednotlivým krajům bude doporučeno, aby do Hronova vyslaly početné delegace, které by vytvořily vlastní diskusní a pracovní kroužky, event. i pod vedením vlastního lektora a hlavně s vlastní koncepcí obsahu práce kroužku. Členy kroužku mohou být podle uvážení lektori, režiséři, předsedové okresních porot, členové krajských porot apod. Doporučuje se určit každému krajskému kroužku určité základní téma (např. dramaturgicko-režijní koncepce inscenace), které by ovlivnilo práci kroužku a omezilo řešení po-

družných otázek. Veřejné diskuse budou uspořádány pro širší okruh hronovských návštěvníků, kteří se nezúčastní práce v kroužcích; předem pro ně budou určeny některé základní problémy hronovských inscenací. Aby nerušily tyto diskuse práci v kroužcích, budou jen dvě a budou na práci kroužků časově navazovat.

Bylo doporučeno, aby porota byla pouze pětičlenná a aby se práce v ní zúčastnili vedle profesionálních kritiků a divadelních teoretiků i pracovníci amatérského divadla. Ústřední soutěžní komisi STMP a ministerstvu školství a kultury bude po dohodě s ústředním poradním sborem doporučeno uspořádání celostátního semináře na téma vývoj amatérského divadla za posledních dvacet let. Seminář by se konal v neděli 9. srpna 1965. Dále bylo

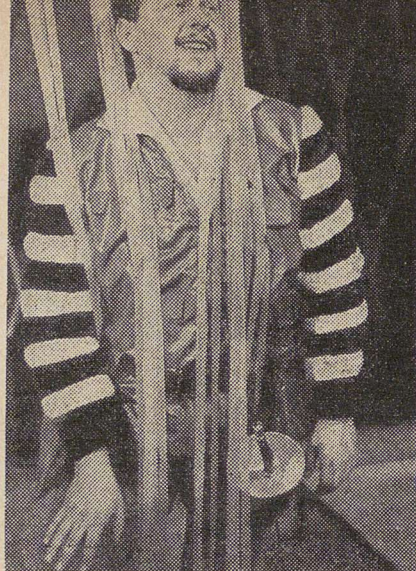
doporučeno ukončit 35. Jiráskův Hronov v neděli 15. srpna dnem lidové tvořivosti Východočeského kraje s celodenním pořadem různých oborů lidové umělecké tvořivosti. — Účastníci 35. Jiráskova Hronova mají být hodnoceni dle ideově umělecké působivosti svých programů; nejuspěšnější soubor má být eventuálně odměněn zvláštní cenou, podobně jako výjimečné individuální výkony.

Krajský pracovní sbor pro divadlo Východočeského kraje i ústřední poradní sbor pro divadlo v Praze doporučují, aby jubilejní Jiráskův Hronov byl organizován na zásadě co největší dobrovolnosti, aby po vzoru jiných festivalů mohly být finanční výdaje sníženy na nejmenší míru. S ohledem na tyto zásady byl ZK MAJ v Hronově požádán o vypracování rozpočtu.

V 10. čísle našeho druhého časopisu, Repertoáru malé scény, najdete mj. aktovku Ilse Aichingerové Belvedere, program Reduty, který Ivan Vyskočil se svými přáteli nazval Poslední den, verše Zbyňka Hejdy, povídky a další scénky. V 11. čísle téhož časopisu tvoří hlavní náplň komedie Jerzyho Afanasjewa Olaf Bařtipán z repertoáru Studentského divadla rozhovorů v Gdaňsku a dramolet Miodraga Pavloviče Bdění.



Večer tříkrálový (Brno — Vejražka, M. Zlatohlávek), foto Baptista



Večer tříkrálový (Studio J. Skřivana, Brno — Říhal, L. Walletzký), foto Váňa



Večer tříkrálový (Brno — Trásořítka, E. Vinohradský), foto Pražák

JAK JSME HRÁVALI

Když listujeme ve starých ochotnických časopisech, dovídáme se i z neúplných záznamů, že 24. II. 1905 kroužek ochotníků sehrál ve smíchovské Aréně Othella, stejně jako o měsíc později dramatický odbor Sokola ve Valašském Meziříčí, který by byl jistě pokračoval v započaté řadě Shakespeareových dramát (Hamlet — 1907, Kupec benátský — 1908), kdyby nebyla sokolovna shořela. Z ostatních her se objevuje v roce 1907 v Benešově Večer tříkrálový a v r. 1921 v Prostějově Sen noci svatojánské. Největší počet Shakespeareových her měl na svém repertoáru rakovnický „Tyl“, kde režisér Sláva Cón postupně nastudoval Sen noci svatojánské, Zkrocení zlé ženy, Othella, Kupce benátského, Veselé paničky windsorské, Večer tříkrálový aj. I v Čelákovících, Jaroměři, Kyjově, Libochovicích, Mělníku, Nové Pace, Olomouci, Revnicích a Tá-

boře (jmenuji jen ta města, o nichž jsem našel v časopisech zmínky) se podle zpráv ochotnického tisku přičinily soubory, aby jejich diváci poznali doma slavná dramata a komedie Shakespeareovy.

Sám se pamatuji na Kupce benátského, kterého sehráli v r. 1922 studenti vinohradského gymnasia v režii Václava Sojky-Sokolova v Národním domě vinohradském, na Othella, kterého uvedla beseda „F. F. Šamberk“ v Košířích, na Hamleta v Sedlčanech (1932), Kupce benátského v Modřanech (1937) a konečně Sen noci svatojánské ve Štěchovicích (1955), které proběhly bez zvláštních dramaturgických úprav, sice v nehonosné, ale účelně stavěné dekoraci a v normálním hracím čase. Herecké výkony se samozřejmě nevyrovnaly kvapilovským a hilarovským postavám z Národního a Vinohradského divadla, ale

nebyly tak neumělé, aby se od nich divák odvracel s hrůzou nebo posměchem.

Nebyla dosud správně zhodnocena dramaturgická iniciativa režiséra a divadelního historika Vojtěcha Kristiána Blahníka, který po úspěšném Večeru tříkrálovém v Náchodě (1920) poprvé na českém jevišti vůbec nastudoval podnes málo uváděnou hru Konec vše napraví se souborem besedy „Dalibor“ na Hradčanech a premiéru provedl 1. října 1923 na malém jevištiatku Malostranské besedy.

Jako ochotník měl jsem od prvopůlky štěstí i v tom, že kamkoliv jsem vstoupil jako člen souboru, všude jsem se setkal na jevišti se Shakespearem. Ve Studentské scéně na Vinohradech jsem hrál ve dvou inscenacích Zkrocení zlé ženy (1924 a 1926), v Saji-cově divadle na Strahově v Othellu (1927) a v Zkrocení zlé ženy (1928)

Le

Le

nošení

I kdyby měl náš měsíčník dvojnásobný rozsah, nemohl by psát o všech souborech, kterých je stále několik tisíc, nemůže zdaleka psát ani o všech okresech. Může se jen pokoušet hledat celkové tendence vývoje amatérského hnutí a opírat se přitom o příklady více či méně typické. Ale tisk má být také zcela konkrétním kritikem jednotlivých inscenací a organizátorem ochotnického nadšení ve všech okresech a jejich nejrůznějších podmínkách. Tady musí nastoupit nutně jiné formy tisku než je měsíčník. V mnoha okresech je máme — jsou to ony více méně periodicky vycházející cyklostylované zpravodaje nejrůznějších jmen, které by měly ideálně být prodlouženou rukou ústředního měsíčníku až k tomu poslednímu souboru. Potřze,

které brání důslednější realizaci takového ideálu, jsou obecně známé. Tím víc se zaraduju, když dostanu do rukou tak zdařilou rozmnoženinu, jako jsou INFORMACE rozmnožované Osvětovým domem v Uherském Hradišti. Jejich redakce má dobrý kontakt s hnutím, jeho život nejen registruje, ale i podněcuje a organizuje. A tak mi napadá: což takhle vypsát soutěž o nejlepší okresní časopis tohoto druhu? Našel by se vyhlášvatel?

★

Kdo se zúčastnil poslední diskuse letošního Hronova — po brněnském Večeru tříkrálovém — má asi dosud v živé paměti nejen vystoupení A. M. Brousila, ale také rozhorlenou řeč Miroslava Houšťka, jejímž leitmotivem

bylo tvrzení, že „v Hronově Shakespeare přítomen nebyl“. Tím více jsme byli zvědaví na představení Náchodské divadelní scény, kde Divadelní studio mladých v režii M. Houšťka uvádělo komedii W. Shakespeara Sen noci svatojánské. Naštěstí se po představení nehovořilo o účasti anebo absenci jubilujícího alžbětinského dramatika; ono totiž o to ani tak nešlo. Mluvílo se spíše o tom, že je v Náchodě spousta mladých lidí, kteří by rádi dělali dobré divadlo; někteří z nich už mají za sebou prvé zkušenosti, někteří je teprve sbírají. V případě Snu nešlo také ani tak o konečný výsledek, Shakespeareova komedie tu poslouzila především jako studijní záležitost, která dala mladým adeptům dostatek příležitostí prokázat, nakolik



Večer tříkrálový (Studio J. Skřivana, Brno — Marie, E. Mašková), foto Pražák



Veselé windsorské paničky (Bezručovo divadlo, Olomouc), foto Pernica



Večer tříkrálový (Studio J. Skřivana, Brno — Olivie, P. Váňová), foto Pražák

SHAKESPEARA

a v Malostranské besedě jsem dvakrát režíroval Zkrocení zlé ženy (1938 a 1954). Nejkrásnější vzpomínky mám na své první dva Shakespearovy ve Studentské scéně. Abiturienti vinohradského gymnasia v Hálkově třídě se po úspěšném představení Kupce benátského, kterého sehráli ještě jako septimáni (1922), rozhodli, že 28. února 1924 předvedou ve prospěch Ústřední Matice Školské opět ve vinohradském Národním domě Shakespearovu veselohru Zkrocení zlé ženy a že požádají o pohostinskou režii Hilarova asistenta Gabriela Harta z Městského divadla na Vinohradech. Tamější abiturient a můj dobrý kamarád Jiří Verner, pozdější dramatik, přivedl mne na role Trania a Biondella, abych rozmnožil prořídle herecké řady. Odborným tiskem prošla zpráva, že v roce 1923 v Birminghamu v Anglii provedli Shakespearova Cymbelina v moderních

úborech, a proto jsme se ani moc nepodivili, když nás režisér na první zkoušce překvapil návrhem sehrát Zkrocení jako groteskní divokou frašku z amerického prostředí. Příležitost k tomu byla opravdu lákavá: prudký a nezkrotný Petrucchio, cválající v cárech a unášející nevěstu z kruhu svatebčanů v náručí, nemůže být kovbojem z divokého západu? Také děj s přestrojenými nápadníky, únosem, ranami karabáčem, divokými jízdami, trochu milostné sentimentality — nemůže to být filmový scénář, napsaný pro Toma Mixe? Tím byl dán také celý ráz režie: americká siláckost a groteskní řešení hrdinských a humorových situací. Ze starého Baptisty se stal bohatý farmář, z Petrucchiovy čeledi černoši. Petrucchio přijel ze svého rodiště v autu, pro Katušku si pak šel v rozedraném kostýmu trampa a odnášel si ji přehozenou přes rameno,

zatímco věrný Grumio přiměl poděšené svatební hosty dvěma revolvry, aby stáli „hands up“.

Toto pojetí vyžadovalo částečnou úpravu textu. Režisér však chtěl zachovat původní text beze změny a přece provést svou. Děj zůstal tedy lokalizován v Itálii, i jména zůstala italská, ale hráli jsme v moderních groteskních kostýmech, vypůjčených z vinohradské inscenace Země mnoha jmen a tento „civil“ nutil i nás k civilní hře. Cítili jsme se a vypadali jsme v tom přirozeněji než v renesančních kostýmech.

Před kritikou a obecnstvem jsme si umyli ruce prologem Vaška Sojky, z něhož vyjímám konec:

„A vy, když hlavou zakroutíte
možná,
nás nekárejte: mládež prabezbožná,
že hanobí zde génia snad prostě,
radš myslíte si, že jak v masopustě

Ze

už na prknech zdomácněli, aby byli schopni oprostít se od projevu více nebo méně civilního a pokusit se o určitou jevištní stylizaci. Jak už je takřka údělem Shakespearova Snu na amatérských scénách, dařilo se poměrně nejlépe představitelům řemeslníků, zatímco ostatní vesměs zůstávali svým postavám dlužni trochu víc, i když mezi nimi tu a tam zablesklo (jako kupř. v roli Oberona) opravdovým talentem. Aby se tento talent mohl projevit ještě výrazněji, bude hodně záležet na tom, jakou cestou půjde náhodně Štúdio dál. Jistě by nemělo slevovat ze svých náročných cílů, ale možná by stálo za úvahu postupovat k nim cestou poněkud schůdnější.

★

drů

Každoročně s nástupem nováčků se pořádají různé semináře, školení a besedy s budoucími vedoucími estrádních souborů (pod kterýžto pojem se zahrnují soubory od kabaretu až k divadlu poezie). Nic proti tomu. Je to činnost záslužná. A přesto, jak se již mnohokrát prokázalo, lze i záslužné činnosti dělat s uvážením. Tyto akce se pořádají řadu let a stejný počet roků lektori působící na těchto shromážděních krouží hlavou nad výběrem účastníků. Vedle několika málo nadšenců, kteří si svůj zájem, ač to není napsáno na rubu povolávacího rozkazu, přinesli už z civilu, sedí nebo spíše dřímají na těchto shromážděních řada nezajímavých, kteří pro zájmovou činnost byli určeni. Jak to nejde dohromady — rozkaz a zájmová činnost! Je

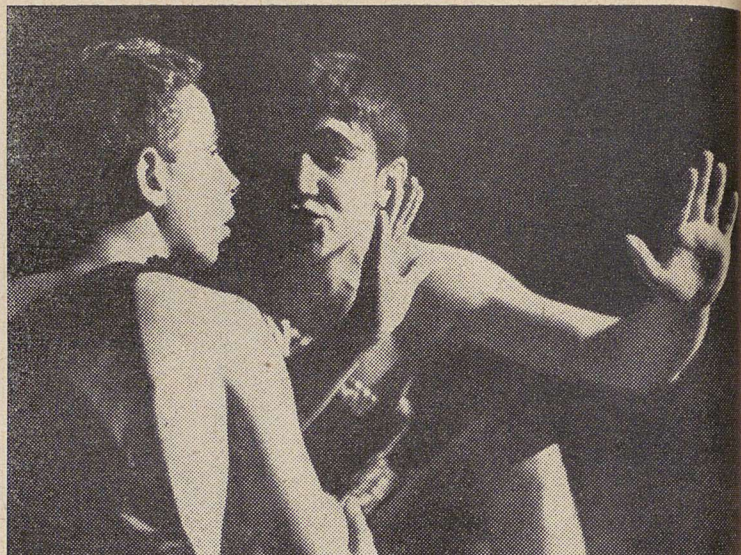
notesu

to patrně tím, že ne ještě všude pochopili, že smyslem lidové umělecké tvorivosti v armádě není uskutečňování nesmyslné teze — v každé rotě soubor. Rada přehlídek LUT, besed a pohovorů na tuto nezdramou skutečnost nesčíslněkrát upozornila. V kultuře patrně přece jen nelze používat metodu rozpočítání na prvého a druhého s tím, že všichni druzí vystoupí a při té příležitosti založí soubor. Opmenout míru talentu zejména u vedoucích souborů přímo směřuje proti rozvoji kvalitních souborů. A těch je i v armádě potřeba. Ať citlivost a poúčenost nahradí „určení k provedení“!

Ze svých notesů vybrali Jiří Beneš, Jaroslav Vedral a Pavel Bošek



Večer tříkrálový (ZK Dukla Hrušov), foto Pernica



Sen noci svatojánské (Studio mladých, Náchod), foto Pražák

svět velikého Shakespeara před vámi v maškarách se rozvírá. A ostatně: vše vtip je režie, ta za nás s kritikou ať v řeži je, jí v sluch ať pochvaly či výtky znějí! —

A po každém aktu tleskejte jí!“

Přesto však nám kritika všem zle nabila — i když přitom ocenila, že se ochotníci, první u nás, nezalekli odvážného experimentu s dosud nedotknutelným Shakespearem.

A tehdy po představení vznikla v nás myšlenka založit divadelní spolek, který by se věnoval modernímu inscenačnímu způsobu a repertoáru, u ostatních amatérských scén neobvyklých. 17. května 1925 jsme založili Studentskou scénu na Vinohradech, do níž jsme získávali nejen abiturienty vinohradského gymnasia, ale vysokoškoláky vůbec. Zásahu o první úspěchy na ochotnickém kolbišti měl jednak velmi dobře sestavený reper-

toár dramaturgem Vaškem Sojkou, předčasně zesnulým básníkem mládí a loutek (1905—26), jednak bezesporu pohostinský režisér Gabriel Hart, který nastudoval první představení Mahenova Chrousta (1924) a antickou veselohru, Plautova Dvojčata (1925). V prvních pěti letech (1924—29) byly uspořádány tři cykly her, které se prolínaly. Zapomenuté hry českých autorů (Mahen: Chroust, Kvapil: Bludička, Přítmi, Bozděch: Dobrodruzi, Šrámek: Soud, Šalda: Dítě), cyklus světového dramatu (Plautus: Dvojčata, Shakespeare: Zkrocení zlé ženy, Lessing: Moudrý Nathan, Maeterlinck: Starosta stilmondský) a nejrozsáhlejší cyklus moderních autorů, který se protáhl nejdéle (Krupička: Vršovci, Jeřábek: Cirkus Maximus, Čapkové: Lásky hra osudná — 1925, Zákrejs: Byt ve výkladní skříni, Šrámek: Červen — 1926, M. V. Kratochvíl: Závět generála Godarda, Molík: Péra posvátného páva,

Sojka: Princ Brokát z pohádky — 1928, Měšťák: Na všem lze vydělat, M. V. Kratochvíl: Se zárukou na tři léta — 1929, M. V. Kratochvíl: Orloj — 1932). Mimo běžný veseloherní repertoár byla hlavně pro studentskou mládež prováděna recitační matiné (Homérova Ilias, Poesie Fráni Šrámka, Verše a próza Vaška Sojky, Homérova Odyssea, Poesie Jaroslava Vrchlického, Poesie Jaroslava Kvapila).

Kromě hereckých počátků Evy Svobodové a Marie Vášové a absolventek dramatické konservatoře Madrany Slámové a Máši Knitlové má Studentská scéna na svědomí i první režijní pokusy Erika Kolára, nynějšího docenta AMU, a Františka Smažíka. Dokonce akad. malíř Ota Bubeníček se svým populárním plnovousem si pohostinsky zahrál stoletého kmeta v epilogu Krupičkových Vršovců. Scénickou hudbu skládal nynější umělecký šéf a dirigent České filharmonie Karel Ančerl.



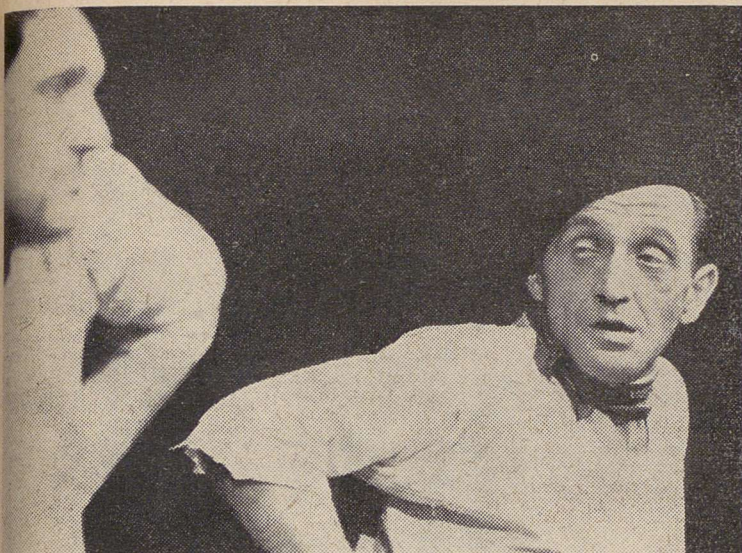
Večer tříkrálový (Dukla, Hrušov — Olivie, A. Gebauerová), foto Pernica



Veselé windsorské paničky (ZK Brandýských strojíren — Vodička, V. Vejražka j. h.)



Večer tříkrálový (studio J. Skřivana, Brno — Olivie, P. Vánová)



Veselé windsorské paničky (Bezručovo divadlo, Olomouc)



Večer tříkrálový (Studio J. Skřivana, Brno), foto Stránský

Na jaře roku 1925 prošla naším tiskem zpráva, že anglická společnost New Morality v Londýně provedla v divadle Kingsway Hamleta ve fracích a moderních róbách. Po novém roce 1926 způsobily opět senzaci přípravu jednoho londýnského divadélka na Kupce benátského v koupacích úborech. Shylock je tu majitelem velké privátní benátské banky, jeho dlužník Antonio ředitelem akciové společnosti, která je před úpadkem. Moudrá Portie studuje práva a je zuřivou automobilistkou. Děj se odehrává na Lidu, na pláži. Lorenzo unese Jessiku aeroplánem, zklamaný Shylock běduje v nočním baru, obklopen mondénní společností, která v plavkách tančí při džezu shimmy. Autoři této úpravy ujišťovali, že valná část Shakespearovu textu zůstane nezměněna.

Když i Legie mladých (volné sdružení posluchačů státní dramatické konservatoře) v holešovickém divadelním sále sehrála podobným způsobem (ovšem ne v plavkách!) klasikou Molièrovu komedii Šibalství Skapinova (režie Josef Schetina, hudba Iša Krejčí, 1925) a v sále Vzdělávacího sboru vyšehradského na Slupi Molièrova Jiřího Dandína (Chudák manžel) pod názvem Cirkus Dandín (režie Jiří Frejka, scéna Antonín Heythum, 1925), právě tak jako Divadlo mladých již v Divadle na Slupi antickou Aristofanovu komedii Ženy o Thesmoforiích (režie Jiří Frejka, scéna Antonín Heythum, 1926), nestálo nic v cestě, aby Studentská scéna obnovila svůj první experiment se Shakespearovou veselohrou Zkrocení zlé ženy 1924.

A tak 1. května 1926 za velkého zájmu veřejnosti i oficiální kritiky jsme podruhé uvedli v Národním domě vinohradském Zkrocení zlé ženy, upravené a inscenované podle vzoru Hartova Vaškem Sojkou, Jiřím Vernerem a Karlem Rónem jako americkou filmovou komedii o šesti dílech. Místo Padovy Chicago, bohatý šlechtic Baptista se změnil v bankéře Dollarsona, veronský šlechtic Petrucchio vystřídán arizonským farmářem Harwardem Bilem, ze školometa stal se opilý tramp Bret Mix, sloužící na Petrucchiově statku nahrazení opět černochoy na arizonské farmě atd. Scéna setkání

Petrucchia s Vincentiem přeložena ze silnice do kupé expresního rychlíku, Kitty Dollarsonová, moderní dědička zlé Kateřiny, vystupovala v jezdeckých kalhotách s načechraným mikádem a s cigaretou v ústech, Petrucchio-Bill vedl ji k oltáři v kovbojských šatech a jeho odjezd v autu od svatební hostiny chránil proti protestujícím svatebčanům ve fracích Grumio-Fredy dvěma kolty. Do textu byly vloženy časové narážky, např. srovnává-li Lucentio krásu Blanky s lepostí Agenorovy dcery, nemohl Jack Roosevelt nalézt pro Bethsy vyššího stupně chvály, než když ji postavil nad filmovou světovou hvězdu Mary Pickfordovou atd.

Upravovateli se podařilo několik vtipných nápadů, kromě jiných filmové titulky před každým vytažením opony, ale zásadně pochybili v tom, že ponechali původní překlad J. V. Sládka a své verše jemu připodobnili. A právě toto zastavení na půli cesty bylo Achillovou patou jejich úpravy.

Shakespearův příběh je takového rázu, že je možno jej přeložit do kterékoliv země a doby. I nositelé děje jsou co do charakterů takoví, že je lze obléci stejně podle nejnovější módy pařížských salónů, jako do krojů středověké aristokracie. Ale ve verších, přeložených Sládkem, mohly mluvit jen renesanční postavy Shakespearovy. Vyznání lásky, dlouhé opisy a básnické příměry, dvojsmyslné poznámky sluhů a všelijak nakrucované slovní hříčky v ústech amerických bankéřů, farmářů a trampů — notabene v Sládkově překladu — ztratily svůj půvab, význam a vtip.

Ovšem tyto základní chyby a omyly vidíme až dnes, kdy s dlouholetou divadelní zkušeností promýšlíme své jevištní „hříčky mládí“, ale tehdy ve svých dvaadvaceti letech jsme mysleli, že jsme hnuli světem, nebo alespoň konvenčním, „paďourským“ divadlem.

FRANTIŠEK SMAŽÍK



Sen noci svatojánské (Studio mladých, Náchod), foto Pražák

Jak jsem hledal pro náš soubor hru

FIKTIVNÍ KAPITOLKY Z PRAKTICKÉ DRAMATURGIE 11
JIŘÍ FLÍČEK

Člověk mně vyprávěl svoji hru do rána. Bylo to hned několik her najednou, tolik chtěl říci, snad všechno za svůj dosavadní život. V materiálu se bylo třeba orientovat. Tuto orientaci mohou poskytnout druhé oči, jestliže vidí, kam by mohla hra dorůst. Dramaturg tyto oči musí mít, protože jinak se podobá redaktorovi, který si tiskne ve svém časopise jen svoje věci a pro ostatní už nemá trpělivost. Dramaturg nesoudí rodící se hru jako kritik, který vidí z maximalistického hlediska jen dobré a špatné. Dramaturg zjednodušeně řečeno vidí jen to dobré, k čemu by se počáteční chaos každé rodící se hry mohl dostat: k řádu. Ale tím je kompozice, kterou buduje konflikt, jehož nositeli jsou charaktery, které se vyjadřují samy za sebe dialekticky. Jak je to jednoduché, stačí na to vlastně jedna jediná věta, ale praxe je těžší a každé pravidlo je tu na zábranu, jestliže se nerespektuje osobitost autora a jeho vidění světa. Neseď-li posuzovateli to či ono, nevejde-li se do hlavy tomu druhému, jak je to často víc než pravidlem, zaniká mnoho dobrých věcí dřív, než se mohly narodit. Dramaturg se tak dostává do podivuhodné situace člověka s mnoha názory, nevyniká ortodoxností jako příslušník redaktor, spíše se snaží pochopit sebe sama v tom druhém, čili toho druhého v sobě. Dramaturg se stává chť nechtě „světoběžníkem“, který při stavbě díla vrstvá do toho druhého, a stane-li se, že objeví perlu, tak je to jenom proto, že se věnoval nejen perlorodkám. Protože, jak jsem vyvo-
díl z Goetha v Rozhovorech s Eckermannem, divadlo potřebuje kromě gigantických děl i hry typu Kotzebua, frašky, slzavé komedie, protože mluví k množství, které je tak rozličné jako autoři sami; protože divadlo nemůže myslet na věčnost, ale na ten a ten konkrétní večer a na to a na to obecně-

stvo, které věčnost nepřežije. Ale jsou tu zákony, které nelze obcházet, ať už se rodí jakákoli hra. Druhé oči musejí zákony ovládat. Vypsal jsem je stručně do jediné věty, ale při zrodu nové hry jsem je nedokázal uplatňovat. Autor chřádl; předal jsem ho i s námětem profesionálnímu dramaturgovi a rozhodl jsem se znova obeznámit se daleko podrobněji s tím, z čeho se — kromě života — dělá hra.

Douška na závěr.

Prošli jsme během roku zhruba tím, čím se asi trápí každý, kdo se setkal s živou tkání amatérského divadla a jeho problémů s výběrem hry, jejím pochopením a výkladem a konečnou i tím, co asi dramaturgie je. Šlo nám o hledání hry, a to nikoli proto, abychom ji našli, ale abychom si uvědomili, že předpokladem souznění při divadelní tvorbě je prvotní impuls výběru nejdůležitější a že předpokládá v celém souboru souznění myšlenkové i estetické. Dramaturg v amatérském divadle vlastně v pravém slova smyslu neexistuje; znám několik takových snaživců, ale vím, že chtějí-li nakonec prosadit to, pro co planou, musejí se nutně stát režiséry, protože bez praktické obhajoby nedochází namnoze k uskutečnění toho, k čemu se ve výběru přiklonili. Domnívám se, že ono sloučení dramaturgické a režisérské není na škodu. Vždyt vývoj našeho fiktivního dramaturga šel zcela logicky k tomuto závěru. Jestliže se rozešel se souborem, s kterým si nerozuměl, udělal správně; jestliže našel soubor, kde by se mohl vyjadřovat stejně jako ostatní, bylo to pro něho štěstí. Ale o tom zatím nic nevíme. Snad jen toto:

ON: Tak jsem toho nechal; včera jsem byl na Zahradní slavnosti ve Farmakonu.

JÁ: A co? Líbilo se vám to?

ON: Líbilo? To je málo. Byl jsem nešťastný.

JÁ: Proč?

ON: Protože jsem celý rok věnoval něčemu, co nemělo smysl.

JÁ: Myslíte, že to nemělo smysl? Objevil jste autora. Hra roste, a jestli budou příznivé podmínky, bude se i hrát.

ON: Já vím, ale mohla se hrát v našem souboru...

JÁ: Tam by se, milý příteli, asi nikdy nehrála. S tím musíte počítat, že v hlavě lidí není hodinkový stroj, který se dá natáhnout, jak si usmyslíte. Něco je třeba nechat dožít, s něčím je potřeba se pustit do rvačky, když objevíte jiskřičky nadějí, že by se to jaksi mohlo obrátit v lepší, a na něco je třeba se vykašlat. Ale hledat musíte dál. Bez toho, jak jsem vás poznal, byste se neobešel.

ON: Ale těch rozborů, těch zbytečných slov...!

JÁ: Pro koho? Pro vás? Copak jste se nesnažil pochopit Havla, Šrámka, Uhda, Čapka a já nevím, co všechno jste chtěl a o co se snažil. Vezměte třeba ten nápad s „Bílým komínkem“, to nebylo marné, z toho by mohl být opravdu kabaret.

ON: Ale s kým? S kým by se to dalo uskutečnit?

JÁ: To už je na vás, milý příteli, protože životní partnery hledáme celý život.

ON: A často se setkáváme jen s nepochopením.

JÁ: Musíte si ale uvědomit, z čeho nepochopení plyne.

ON: Já myslím, že lidi jsou zlí.

JÁ: Ale proč? Proto, že chtějí být zlí?

ON: Asi ne. Vůbec ne. Dokazují jen svoji důležitost nebo neschopnost. A taky mají z čehosi strach. Strach z nového.

JÁ: Jste na dobré cestě začít znova, protože dramaturgii nepodmiňují ideály, ale schopnost vyznat se v docela obyčejných, běžných, záhadných a často surových vztazích mezi těmi, kteří z jeviště hlásají svaté věci o životě. Zlomte vaz, příteli, a jestli to všechno mělo smysl nebo ne, nechte na těch, kteří vydrželi tenhle seriál čist do konce.

Konec

Vinohradská Partie ve čtyřech

Deset let práce má za sebou vinohradský soubor MÁJ. Jeho činnost zvlášť v oblasti her pro děti a mládež je téměř příkladná. Řada zkušených herců, dobří režiséři i mnoho mladých tváří v souboru, vlastní divadlo, to všechno není špatný základ pro dobrou divadelní práci. A Májovci se o ni skutečně poctivě snaží. Dokladem je i jejich říjnová premiéra komedie italského autora Nicola Manzariho *Partie ve čtyřech*.

Nejde rozhodně o dílo, které by si kladlo zvlášť vysoké nároky jak na obsah děje, tak formu a náročnost dialogu. Jde o vtipně a zručně napsanou komedii s výtečně charakterizovanými čtyřmi postavami dvou generací, otcyn a matka-dcera. Autor ví, co divák

chce, a s profesionální jistotou mu dává dvě hodiny, které nekladou zvláštní nároky ani na jeho rozum, ani na cit, ale které rozhodně nenudí. — Role Barbary je jistě velkou příležitostí pro zkušenou herečku, jakou je T. Traxlerová, příležitostí, které také plně využila. Zřejmá herecká rutina J. Humla nebyla vždy vyvážena jistotou společenského chování člověka této společenské třídy. Jako by mu nebylo dobře v prostředí hry ani v — oblečení. Rozhodně nebyl chováním ani exteriérem v rovině s partnerkou a celým prostředím komedie. Oba mladí, zřejmě ještě nepřilíží zkušení herci dokázali přes všechnu svoji snahu i nesporný talent, jak nebezpečná jsou některá úskalí konverzační hry. Chy-

běla někdy nenucenost jednání, samozřejmost i lehkost dialogu.

Premiéra měla u obecnosti značný a oprávněný úspěch. Je ovšem otázka — i když chápu ekonomické důvody souboru i problémy návštěvnosti pražských souborů — zda kolektiv takových kvalit a možností má zůstávat jen u toho druhu her, jako jsou detektivky a konverzačky. Rozhodně nic proti nim, naopak, i na nich se ukáže herecká a režijní potence souboru. Nebylo by ale správné a zdravé ověřit si alespoň jednou za čas svoje síly na textu silnějším, více provokujícím režiséra, herce i diváka? O něco se poprat? Manzari, i když divácky úspěšný, rozhodně tímto typem není.

Sin

dra ma tik

KTERÉHO ZNÁTE

Nedávno napsal pařížský zástupce našeho Divadelního a literárního jednotelství: „Takový Tetauerův Veřejný nepřítel má světový formát. Kdyby byl jako autor uveden G. B. Shaw — nemuselo by to být jinak napsáno — mělo by to úspěch ve všech zemích a bylo by to jistě i zfilmováno.“ Není to poprvé, kdy k nám z ciziny zaznívá uznání našich autorů a tvůrců, jejichž význam si sami málo uvědomujeme. Přitom jen opravdu zřídka umíme využít tohoto uznání i zájmu především pro sebe a necháváme ležet ladem celá díla, která teprve čekají na svého objevitele. To je případ i díla Franka Tetauera, které dnes znají většinou již pouze jeho souvěkovci; z mladšího pokolení jen nemnozí mají ponětí o jménu a díle autora, který v období mezi dvěma světovými válkami byl v popředí tvůrců nového českého divadla.

Frank Tetauer, dlouholetý a průbojný dramaturg někdejších Městských divadel pražských v letech 1930—45, byl zároveň objevným a moderním tlumočnickem i průkopníkem téměř celého (i filosofického) díla G. B. Shawa. Nejen překlady her a satirických komedií G. B. Shawa, ale také překlady ještě neznámého tehdy pokrokového amerického dramatika Eugena O'Neillů pomáhal dr. Tetauer výrazně a významně rozvoji naší divadelní kultury a k nejvýznamnějším představením Národního divadla a dalších scén, od největších až k nejmenším. Na těchto scénách stál oslávě dr. Frank Tetauer také jako autor vlastních her

převážně společenského charakteru: Nedůstojné povolání (poprvé Komorní divadlo), Veřejný nepřítel (Národní divadlo), Diagnosa (Komorní), Svět, který stvořil, Ztracená tvář (Nár. div.), Milostná mámení, Člověk nemá jen sebe, Život není sen (Komorní). Spolu s nimi také historické hry Teauerovy — Zpovědník (Nár. div.), Zápas draků (Komorní), Znamení býka (Hradec Král.), Úsměvy a kordy (Měst. div. pražské, Vinohrady) aj. — upoutávaly dramatickým dějem a vzrušujícími zápasy protilehlých sil, jimiž promlouvala vášnivá horoucnost a pravdivost vzdělaného myslitele jako dramatického básníka. Více než čtyřicet původních prací dramatických, beletristických i teoretických a na šedesát překladů ze soudobé i klasické tvorby vydává svědectví o nevšedním obsahu i rozsahu díla, které dr. Tetauer zanechal sotva jednapadesátiletý.

V tomto díle, které doplňuje ještě mnohé a neznámé rukopisy her i románů připravené k zveřejnění, je všechno upřímné a poctivé Teauerovo úsilí o nový, pokrokový řád světa, který měl na zřeteli již tehdy, když psal své mravolichné hry, často bezprostředně prožité v prostředí, jemuž pak nastavoval kritické zrcadlo. Ovšem nejsou to vždy hry přesně i přísně vyhraněné, často pouze jen ukazují nepravosti a nespravedlnosti sociálního řádu bez ideového uzávery a revolučního výhledu. Nicméně i tak měl Tetauer bojovnou odvahu k odhalování mocensky silných kariéristů a typických představitelů buržoazní morálky, tak jako historickými dramaty z našich i světových dějin ukazoval výstražně jejich smysl a poučení z hlediska dnešního člověka. Přiblížil nám tím také velkou, historickou postavu ruského bojovníka ve své hře Maršál Kutuzov, jakož i revoluční zápasy lidu dramatem Vlajky v plamenech, jež je první a naší hrou o vzpouře kotorských námořníků.

Tetauerovo dramatické dílo je poměrně málo známé, ačkoli jeho kniha o teorii dramatu, Drama i jeho svět, vyšla nedávno již po čtvrté a zůstává doposud ojedinělou naší studií toho druhu v soudobém pojetí dramatické tvorby a společenské funkce divadla. Tím naléhavější je potřeba také Tetauerovým dramatickým dílem ukázat a dokázat trvalou sílu ducha české dramatiky a využít všech nepomíjivých hodnot, které doposud představuje. A to nejen ovládnutím základních norem a forem dramatické skladby, ale také zkušenostmi, které Tetauer získával dědictvím od Viktora Dyky, G. B. Shawa aj., pokud jde o stručný a účinně verní dialog, bojovný rys a dramatické napětí děje, jímž Tetauer vytvářel silné divadlo pro diváky i herce, divadlo vzrušující silou zápasu o vyšší ideje a zájmy člověka i celé naší společnosti. Dodnes se přitom můžeme obdivovat nejen Tetauerově sevřené a současně dynamické i strhující scénické zkratce, ale zároveň také jeho neobyčejně bystrému a kritickému postřehu a úsudku. V rozsáhlé Tetauerově překladatelské práci oceníme nejen soubor vystižení originálu, ale zejména jeho sdělnost a jevištní účinnost při zachování ryzosti a ušlechtilosti našeho jazyka.

To vše je pouhý a stručný výčet to-

ho, čím dílo Franka Tetauera zůstává dodnes živé jak z hledisek ideových, tak i praktických, aby i nadále pomáhalo uměleckými a tvůrčími zkušenostmi i výsledky k dalšímu rozvoji naší divadelní kultury.

Současná výstava v pražském Komorním divadle připomíná nejen počátky tvůrčí práce dr. Franka Tetauera i na této scéně, ale zároveň letos po desáté vrací se na mysl smutný prosincový den našeho posledního rozloučení s tímto výrazným představitel nového českého divadla, který 15. prosince 1954 náhle a předčasně zemřel. Ve smyslu jeho života a díla vracíme se k zamyšlení nad ním, abychom si s ním připomněli, že ve znamení dramatika, v síle vlastní, domácí tvorby je podstata a smysl celého českého divadla.

EMANUEL JANSKÝ

• Minulý ročník STMP na Strakonicku odhalil v oboru recitace řadu nedostatků, nad nimiž se zamýšlela okresní porota a navrhla některá opatření k zlepšení nežádoucí situace. Jednou z neúčinnějších forem pomoci se ukázalo včasné poskytnutí metodické pomoci těm, kteří mohou nejvíce ovlivnit úroveň recitace již v době příprav na základní soutěžní kola. Proto uspořádalo Okresní pedagogické středisko spolu s Okresním osvětovým domem v Strakonickách již v polovině září dvoudenní seminář o uměleckém přednesu. Jeho náplň byla zaměřena na metodiku práce se školní mládeží v solové a kolektivní recitaci s praktickou ukázkou nácviku básní s dětmi. Rovněž naléhavým otázkám dramaturgickým a interpretačním, správným formám práce porot a organizace průběhu vlastní soutěže v oboru recitace byla věnována velká pozornost. Přednášky Vratislava Kubálka, redaktora Zrcadla kultury Čs. rozhlasu v Praze, který se opíral o své dlouholeté zkušenosti z práce v Dismanově rozhlasovém dětském souboru, sledovalo s živým zájmem 30 učitelů z různých škol strakonického okresu. Re

• Okresní osvětový dům Praha-východ zavádí jako první ve Středočeském kraji pevnou organizaci souborů. Pro všechny divadelní soubory vydal členské legitimace a evidenční karty členů, které zajišťují v budoucnu stálou organizační základnu souborů amatérské umělecké tvorby.

• Okresní osvětový dům Praha-západ ve spolupráci se ZK ROH Šroubáren v Libčicích nad Vltavou uspořádal Libčický divadelní podzim jako okresní přehlídku nejlepších inscenací. Během října a listopadu sehrály soubory na libčickém jevišti 4 představení pro dospělé a 3 představení pro děti.

• V 10. (decembrovom) čísle časopisu Umelecké slovo upozorňujeme na článok Ruda Thruna, ktorý sa zaoberá pohľadom na súčasný stav v dramaturgii z hľadiska kvalitatívnej premeny obrazu dramaturgie a spoločnosti. Jirí Šer hodnotí celoslovenskú prehliadku amatérskych a Vladimír Predmerský profesionálnych bábkaršských súborov. O prednese prózy na jubilejnom Hviezdoslavovom Kubine píše Ján Beňo. Vladimír Štefko prináša štyri pohľady na súčasné problémy amatérskoho divadla v cudzine a Jirí Valenta uvádza nad tým, čo chýba amatérskemu hnutiu a v čom sú korene nedostatkov. — Umelecké slovo si možno objednať prostredníctvom PNS alebo prostredníctvom redakcie: Bratislava, Gorkého 17. —č—

N. Manzari, Partie ve čtyřech (Máj, Praha), foto Minc





Kompas, soubor SVVŠ Turnov, uvádí pořad Písničky bez premiéry



Autorkou snímků z programu turnovských studentů je Naďa Soldátová

Dnes už to není ani okresní město. Na první pohled nevyhlíží nijak významně, tváří se klidně, skoro ospale. Ale první dojem klame, přece jen není jen tak obyčejné. V ateliéru houslaře Františka Drozda tu vznikly Oistrachovy housle, vyrábějí se tu safírové jehly, brousí tu známé české granáty, pracuje tu výzkumný ústav monokrystalů. Zkuste ho najít na mapě. Leží přesně na 50° 35' severní šířky a 50° 09' východní délky.

A jak se tam dostanete? No přece podle kompasu. Ale protože to není obyčejné město, nebude to ani obyčejný kompas. KOMPAS je totiž název souboru malých forem, který působí při střední všeobecně vzdělávací škole v Turnově.

Pracuje už sedm let a má za sebou, jak už to bývá, hodně úspěchů i neúspěchů. O jeho představeních jsme v našem časopise psali už několikrát, často o něm byla slyšet pochvalná slova i v ústředních kolech STM. Pro orientaci zopakujeme názvy několika minulých premiér — Plnou parou, Píseň o mladé vichřici, Modrá chryzantéma, Orbis Pictus (s tímto programem hostovali i v Paravanu), program pro děti Tlustý pradědeček, Dům z píska a předposlední Objevy. Repertoár i obsazení souboru se během let pochoptitelně měnilo. Ze začátku to byly estrády, kde k množství představení patřilo i množství kilometrů zájezdů do družstev, malé agitky, a dnes je to divadlo poezie i malé formy. Na scéně přicházelí noví studenti, ale divte se, ani ti starší na soubor nezapomněli, ale rádi se sem vracejí a znovu si zahrají. Vždyť také z jeho práce nezbyly jen staré plakáty, programy, fotografie a pamětní knihy; dnes v Turnově stojí svépomocí vybudovaný klub a pěkně upravené divadélko. Je to

KOMPAS HLEDÁ SMĚR



možná tím, že v souboru byla dobrá parta, nescházeli se jen na zkouškách, jezdili společně na zájezdy, slavili společně silvestra, dovedli si i pomáhat.

Ani 97 mladých matematiků, kteří se zdokonalují v téhle exaktní vědě v kroužcích turnovské dvanáctiletky, by nespočetalo, kolik chuti a nadšení bylo třeba k 430 vystoupením, které má soubor za sebou. Někdy se nacvičovaly i tři programy najednou. Jen malý odraz z toho najdete v pěti pamětních knihách, které už popsali hosté a diváci. Při tak dlouhé tradici se práce a vytrvalost souboru neměří jen úspěchy, ale hlavně tím, jak se kolektiv dokáže vyrovnat a překousnout případný neúspěch. A ten potkal turnovský soubor na letošním Wolkrově Prostějově, kterého se zúčastnil s experimentálním pásmem poezie těch nejmladších (15—16 let) s názvem Objevy. Experiment tentokrát nevyšel; v mnoha souborech to někdy znamená dlouhou krizi, někdy i rozpad. Co k tomu říká jeho zakladatel a patron, ředitel školy Jaromír Horáček:

„V žádném případě se nechceme vzdát hledání nových cest. Jako v kaž-

dém školském souboru, máme i u nás těžkosti s herci, členové souboru se každý rok mění. Chceme se postarat o to, aby mladí v souboru pracovali už od deváté třídy. Aby to bylo reálné, musíme neustále znovu a znovu hledat a přibližovat se řeči mladých lidí. Teď jsme se rozhodli pro dvojí cestu. Jednak budeme hrát kratší, nenáročnější studentské programy, veselé a přitažlivé pro studentský temperament, kde se uplatní i vlastní tvorba, a zároveň s tím se bude připravovat závažnější celovečerní program.“

První z těchto cvičných studentských programů už je na světě, jmenuje se *Písničky bez premiéry*. Plnému hledišti se poprvé představil letos v říjnu. Pořad písniček, hudby a povídek připravil jeden ze starších členů souboru, Vladimír Burjánec (dnes studuje na Institutu osvěty a novinářství v Praze), který sám napsal většinu textů, hudbu složil další člen souboru Pavel Dvořák a hrála vlastní kytarová skupina. Pořad večera doplňují povídky známějších a osvědčených autorů — J. Suchého, I. Vyskočila, S. Mrožka, D. Pokorného a J. R. Picka. Upřímný potlesk mladých diváků potvrzuje slova Jaromíra Horáčka, že si herci na nezávažnějším programu ověří své síly a získají sebedůvěru pro práci na obtížnějším, jednolitém celovečerním programu. Většina se totiž na scéně objevila poprvé, jsou to noví žáci deváté třídy.

Celé představení není příliš náročné, písničky jsou docela pěkné, mladí na scéně sice občas škobrtnou a na jejich projevu je trochu znát vliv televizní obrazovky, ale úkol cvičného představení splňuje s úspěchem. Teď jde jen o to, kam bude ukazovat střelka turnovského Kompassu při příští premiéře.

—sk—

Aplikovanými dekoracemi, prospekty, šitími, oponami atd. rozumíme takové dekorace, kde základní tvar je zhotoven zpravidla z materiálu průhledného nebo poloprůhledného, na který vhodným způsobem upevňujeme materiál další, zpravidla neprůhledný nebo barevně odlišný od základu (kontrastní). Bývá to černý samet, dytýn, flanel atd., které aplikujeme na bílý tyl, molino, šitýnk apod. Vlastní „aplikování“ (správněji: nasívání) se provádí tak, že určitý tvar, vystřižený např. z černého sametu, položíme na základní plochu, např. bílý tyl, a kontury vystřižených tvarů ručně obšíváme. Větší plochy musíme navíc prošívát ve švech k základnímu materiálu, abychom zamezili shrnování našitého materiálu. Vzhledem k tomu, že podobné práce se provádějí vesměs ve velkých plochách, musí být materiály upevněny na podlaze a šití se provádí v poloze. Pro délku švů a množství (délku) obšívání kontur i nezvyklou pracovní polohu je tato práce velmi namáhavá.

Jiný způsob „aplikování“, který má vyloučit některé nedostatky výše uvedeného pracovního postupu (vyloučení fyzické námahy), je nalepování jedné vrstvy materiálu na druhou pomocí lepidla. Tento způsob však není v divadlech rozšířen pro nedostatek vhodných lepidel a některé nevhodné úkazy, které tento způsob „aplikování“ přináší. Jednak to jsou obtíže při nanášení tekutého lepidla a jeho prosakování tkaninou, které je zvláště patrné u bílých nebo světlých materiálů, jednak nesnadná dostupnost kvalitních lepidel, dovážených vesměs z dolarové oblasti.

Bylo proto zvoleno jiné vhodné lepidlo, v ČSSR dostupné, připravené na bázi polyvinylbutyralu, které vyrábí družstvo Rohoplast pod firemním označením LBK. Vlastnosti uvedeného lepidla odstraňují nebezpečí prosakování tkaninou a umožňují práci s lepidlovým filmem v položeném stavu. Použitím lepidla LBK dochází k pozoruhodným úsporám času i materiálu a odpadá nežádoucí fyzická námaha při práci na podlaze. Velkou předností lepidla LBK je skutečnost, že je tuzemským výrobkem, snadno dostupným a za nízkou cenu. Lepidlo LBK patří do skupiny termoplastických lepidel a reaguje na tlak a teplotu. K práci však postačí běžné pracovní pomůcky.

Technologii spojování tkanin pomocí lepidla LBK nelze samozřejmě použít všude a za všech okolností. Jiné budou požadavky na měkké dekorace krátkodobého charakteru (prospekty), jiné na dekorace dlouhodobé (opony atd.). V každém případě bude nutno vhodnost použití předem uvážit a vždy vycházet z vlastností použitého lepidla. Mluvíme-li o měkké dekoraci, je nutno zdůraznit, že

NOVÉ MATERIÁLY, TECHNIKY A TECHNOLOGIE VE SCÉNOGRAFII

zde nejde jen o měkké dekorace ve smyslu zhotovování „kulis“. Tuto technologii lze stejně úspěšně použít při zhotovování nebo úpravě scénického nábytku, jmenovitě nábytkových potahů, paravánových výplní, dveří, oken, skříní apod. Novou technologií a vlastností lepidla LBK lze se zdarem využít také při imitování kožených intarsí, a to prostým přelepováním materiálů různé barvy nebo kvality. Obdobně použít bude i v loutkářství při zhotovování dekorací, loutek a drobných rekvizit.

Termoplastické lepidlo LBK

Termoplastické lepidlo LBK bylo vyvinuto Výzkumným pracovištěm oděvního průmyslu v Prostějově, vyrábí a dodává je družstvo Rohoplast v Praze-Hostivaři, Nádražní ul. Je to světlehnědý, syropovitě tekutý roztok, který lze fedit denaturovaným lihem nebo prostým vložením nádoby s lepidlem do horké vody. Nanášení lepidla se nejlépe provádí kovovou nebo gumovou stěrkou, v jedné nebo dvou vrstvách v tloušťce filmu cca 0,1–0,2 mm. Po zaschnutí maneseného lepidla je film nelepivý a lze jej znovu aktivovat (obnovit lepidlost) pomocí teploty nebo rozvláčením denaturovaným lihem. Spojení tkanin pomocí lepidla LBK je okamžité a po vychladnutí nebo odpaření lihu odolné ve studené (dešťové) vodě. Spoje provedené lepidlem LBK nejsou odolné v trichloretylenu a v teplé vodě, nelze tedy aplikované části scénické výpravy chemicky čistit nebo práť. Pevnost řádně provedeného spoje (slepu) je 5,65 kg/cm². Cena lepidla LBK je 6,80 Kčs za 1 kg.

Nanášení lepidla LBK na tkaniny

V divadelní práci se omezíme pouze na použití stěrky, výjimečně štětce, tj. použití rukodělné, které vyhoví nejlépe v podmínkách, v nichž pracují naše soubory. Proti lepidlům obecně známým – tekutým, se kterými pracujeme známým způsobem slepováním za mokra, je práce při použití lepidla LBK poněkud odlišná. Lepidlo LBK nenášíme na vystřiže-

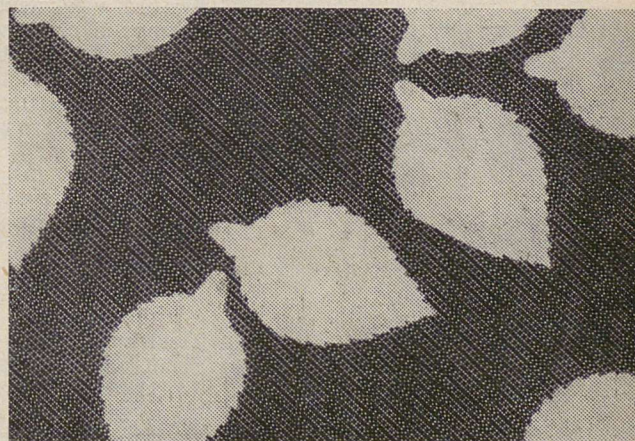
mé části materiálů až v okamžiku potřeby, ale nános provádíme v páscech (metráži), kterou teprve později zpracováváme. Výhodou tohoto postupu je, že pracujeme s tkaninami nebo materiály s nelepivým povrchem, který aktivujeme teprve působením tepla a tlaku, např. elektrickou žehličkou nebo lihem. Výhoda technologie spočívá v tom, že lepivý nános můžeme na textil nanášet do zásoby „na sklad“, tj. práci můžeme provést již dříve, než vznikne skutečná potřeba, v době volna apod. Ze zkušeností je známo, že řada materiálů, jako jsou černý samet, dytýn, klot a další, se neustále opakují a k aplikování používají. Důležité je skladování tkanin opatřených nánosem lepidla LBK. Nejlepší je prostředí suché s teplotou cca 20° C, bez alkoholových výparů, při čemž tkaniny uskladňujeme tak, aby nebyly kladeny strany opatřené lepidlem k sobě (klademe střídavě rub a líc).

Vlastní pracovní postup při nanášení lepidla: Připravíme rovný pracovní stůl beze spár (nebo např. praktikáblouvu desku) vhodné šířky a délky. Důležité je, aby se do jejích plochy a hran daly zatlouci čalounické hřebíčky. Nehodí se proto jako podložka sololit, překližka a jiné vláknité desky, které mají povrch tvrdý nebo z materiálu, který se vlivem vody bortí a deformuje. Šířka stolu má být taková, jaká bude šíře textilu určeného k nanášení lepidla. Provádí-li nanášení lepidla jedna osoba, postačí šíře v délce natažené ruky, pro širší tkaniny nutno pořídit stůl (podložku) širší a práci musí provádět dva pracovníci proti sobě. Délka stolu (podložky) může být libovolná – čím delší stůl, tím rychlejší a kvalitnější výsledek práce. Povrch stolu (podložky) potáhneme lněným malířským plátnem (nebo materiálem, který dobře saje vodu). Nehodí se však krytina PVC, igelit atp. Lněné plátno v krajích zahneme přes hranu a upevníme hřebíčky. Na takto připravenou podložku napneme textil, určený k nanášení lepidla. Je-li textil užší než stůl (podložka), zakryjeme část stolu nepokrytou textílem balícím papírem, abychom zabránili znečištění povrchu stolu. Jednu z delších stran textilu užšího než stůl napínáme hřebíčky do horní plochy stolu, zbývající strany zahneme. Povrch

Obr. 1



Obr. 2



napnutého textilu vydatně postříkáme vodou, až lněná podložka zajistí rovnoměrné promočení napnutého textilu. Na napnuté ploše textilu nesmí být nadbytek vody, který by tvořil loužičky, což by bylo na závadu při následujícím nanášení lepidla. K smočení textilu je vhodná štětka nebo ruční tlaková stříkačka, používaná malíři pokojů. Při této příležitosti je nutno si uvědomit, že některé tkaniny se při namočení srážejí, jiné opět natahují. Rámcově lze říci, že tkaniny nové, nepřepřané, se namočením srazí. Výjimku činí např. satény. Na smočenou plochu textilu menší nádobou nalejeme lepidlo LBK, které pro snazší rozetření mírně ohřejeme v horké vodní lázni (nikoli na ohni — hořlavina!). Není dobře lepidlo ředit denaturovaným lihem. Hustota lepidla je výrobce upravena k použití a zajišťuje, že lepidlo neprostoupí mokřým textilem na lícovou stranu. Rozředíme-li lepidlo lihem, budeme mít snazší práci při jeho rozírání, je však nebezpečí, že lepidlo prostoupí na lící stranu a textil znehodnotí. Lepidlo na plochu textilu rozléváme klikatě (serpentinovitě) a křížově rozíráme pomocí široké stěrky (šířka stěrky 10–15 cm). Při rozírání postupujeme od jednoho konce napnutého textilu ke druhému, přičemž se snažíme o co nejrovnoměrnější nanášení lepidlového filmu. K dobrému upevnění textilu postačí množství 160–170 g/m² zaschlého filmu lepidla LBK. Rozírání provádíme pečlivě a pokud možno se nevracíme na stejné místo. Vracení stěrkou a opravování nanášených míst může totiž způsobit nežádoucí zdrsnění nanášeného lepidlového filmu, zvláště v místech vodou více smočených. Správný nános lepidla při práci kontrolujeme vizuálně. Správně nanášená vrstva lepidla dává lesklý zrcadlový film. Matné plochy jsou dokladem slabé vrstvy lepidla a po zažehlení by taková

místa špatně držela. Při rozírání lepidla je také důležitý sklon stěrky. Nejlépe se pracuje stěrkou skloněnou pod úhlem 45° ve vztahu k pracovní ploše. Při sklonu menším je nebezpečí shrnování napnutého textilu a vrstvy lepidla, při skloněním větším (pod 45°) je nebezpečí protlačení lepidla na lící stranu textilu. Nanášený lepidlový film po krátké době vlivem vody zbledí (zvláště je to patrné na tmavém textilu) a lze snadno znakem zkontrolovat nanášenou vrstvu lepidla, příp. nutnost opravy plochy bez lepidla. Napnutý textil s nánosem lepidla ponecháme schnout na podložce nejméně po dobu tří hodin (za předpokladu teploty pracovního prostředí 20° C). Po této době textil z podložky odepneme a uložíme nejlépe na vodorovnou savou podložku (postačí staré noviny) a ponecháme jej schnout dalších 24 hodin. Uschnutí nastává odpařením vody a lihu obsaženého v lepidle a projeví se zmizelým mléčným zákalu. Sušení nanášeného lepidla neprovádíme pomocí zvýšené teploty, přehozením textilu přes topné těleso apod. Vlivem tepla by došlo k samovolnému tečení lepidla, k vytvoření závojitých stoků a k znehodnocení textilního materiálu. Stejně tak je nutno při manipulaci s textilem opatřeným lepivým filmem dbát opatrnosti. Při snímání a přenášení z podložky je nebezpečí shrnutí nebo slepení ploch opatřených lepidlem a dochází často k roztržení textilu nebo utržení filmu od textilního podkladu. Naproti tomu film dobře proschlý je nelepivý a reaguje jen na teplo a alkohol. Při pozdější manipulaci s textilem opatřeným lepivým filmem (byť zaschlým) je nutno postupovat tak, aby plochy opatřené lepidlem zásadně nebyly pokládány na sebe. Došlo by k jejich spojení.

Děbá-li se při zhotovování lepivého nánosu uvedených pokynů, lze zaručit dob-

rý výsledek. Zkoušky naproti tomu ukázaly, že v některých divadlech při různém „vylepšování“ technologického postupu došlo k výsledkům nedobrym a znehodnocení textilního materiálu. Malý význam např. bývá přikládán vlhčení textilu vodou. Není-li textil před nanášením lepidla řádně navlhčen (textilní vlákna řádně zbobtnalá), je nebezpečí prostupování lepidla na lící stranu nebo jeho vsáknutí, zvláště u silnějších tkanin, do jeho vrstvy a následující ztuhnutí. Prostoupení lepidla na lící stranu, zvláště u bílých tkanin, se projeví žlutavými skvrnami, u barevných materiálů má lepidlo charakter mastných skvrn. Další obtíže vznikají při zažehlování takového textilu. Špatně vyrobená textilie (nános lepidla) se přilepuje na žehličku. K upevňování tkanin zažehlováním a rozvláčováním se vrátíme ještě v příštím ročníku Amatérské scény, kde bude naše scénografická rubrika pokračovat.

Příklady použití

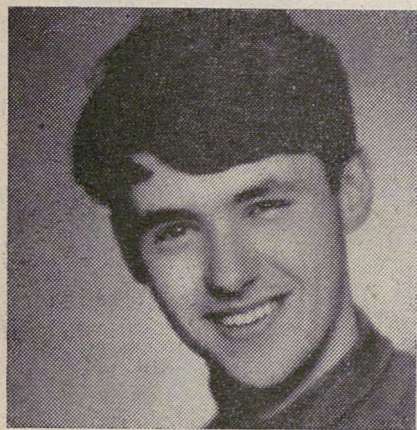
Na obr. 1 je příklad aplikování metody spojování tkanin pomocí termoplastického lepidla LBK za použití bílého šitinku, na který byla nažehlením upevněna aplikace vystřižená z černého sametu, opatřeného na rubové straně nánosem lepidla LBK. Zažehlování bylo provedeno přes hadřík, aby se zabránilo vzniku lesků. Celá plocha je měkká a prospekt lze svímat. Uvedený příklad je vhodný pro využití v loutkářství nebo u menších rozměrových ploch. Na obr. 2 je ukázka „aplikování“ listů vysekaných pomocí tvarového razidla z bílého molina a upevněných zažehlením na bílém tylu; listy je ještě nutno doplnit nažehlením „větviček“. VALTER MELUZÍN

Fotografie z archivu
Scénografického ústavu

77 a ještě jeden

V sedmém a osmém čísle našeho časopisu jste si přečetli sedmdesát sedm odpovědí mladých lidí na otázku Proč to dělám. Na redakčním stole nám zůstal na závěr ankety podrobnější rozhovor s jedním z těch mladých, kteří chtějí brát divadlo vážně. Na anketní otázku odpovídal dr. Zdeňku Koktovi Petr Novotný z Olomouce.

„Ve čtyřech letech jsem dostal od rodičů loutkové divadlo, byla to ohromná zábava. Když jsem začal chodit do školy, vymýšlel jsem si hry.



Pak mi rodiče divadlo zabavili, protože jsem si hrál místo učení.

Později, asi v roce 1957 jsem se dostal do dramatického kroužku při pionýrském domě v Olomouci. Na jednu z repríz přišel tehdejší režisér Divadla Oldřicha Stibora Karel Novák (dnes působí v divadle E. F. Buriana v Praze) a hledal mezi námi dětské herce pro Casonovu Jiřtní paní. Bylo to deset dnů před premiérou; chlapec, s kterým Karel Novák hru zkoušel, onemocněl. Tak jsem se poprvé dostal do divadelního ovzduší. Dodnes se divím, že se mnou měl Karel Novák takovou trpělivost. Pod jeho vedením jsem hrál ještě jednou ve Snu noci svatojánské. Když nebyly v divadle dětské role, přihlásil jsem se do divadelního studia Mrštíka, kde jsem si zahrál v Irutské historii. Spolu s Helenou Maciuchovou a dalšími jsem byl potom vybrán do Studia LUT při domě osvěty a Divadle Oldřicha Stibora. Tady jsem poznal několik profesionálních umělců. Vratislav Spilka s námi studoval Fripiri Saši Lichého, z jeho režijního stylu jsem se hodně naučil. Byl delší dobu ve Francii a přinesl si odtud takový zvláštní způsob, uplatňoval na jevišti různé obrazy, čtverce a trojúhelníky, měl dobrý smysl pro rytmus, dbal, aby jeviště bylo neustále v pohybu. Druhý rok pak s námi pracoval herec Rudolf Máhrla. Pro divadlo měl ohromné nadšení, hru na zkouškách úplně prožíval, ale sám si myslím, že jsem se od něho moc nového nenaučil. Nejvýraznější postavou ve

Studiu byl Kamil Marek, s kterým jsme pracovali v závěrečné etapě práce na Fripiri a při přípravě Toma Sawyera od řeky Mississippi. Myslím, že byl nejlepší režisér-pedagog.

Jako většina mladých lidí, dostal se i Petr k malým formám a ke kabaretu.

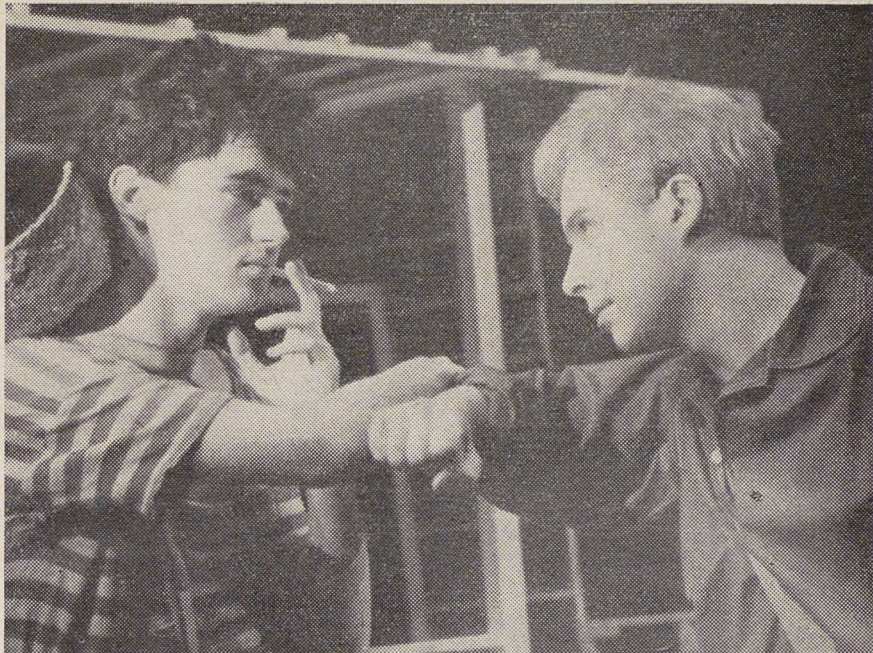
„Poprvé jsem viděl kabaret v Olomouci na představení Skumafky Kaleidoskop 1961. O prázdninách jsme byli na chmelu, kde byla skupina kytaristů a zpěváků. Začal jsem konferovat. Ale po příchodu na dvanáctiletou jsme měli jiné starosti, začalo na nás chodit ČSM, že bychom měli něco dělat. Tak jsem si vymyslel, že budu dělat kabaret. To už jsem byl členem Skumafky a měl malou roli ve Čtyřech kartách ve hře. Začal jsem s kamarády psát scénky a vznikl pořad Hejčínský večerník. Byly tam vesměs převzaté věci. Poslední pořad, který jsme hráli v našem divadelku Hejrup, byl už původní, jmenoval se Komu hra na vyzvání.“

A teď naposled — proč to děláš?

„Práce ve Studiu má význam pro mne i pro mladého diváka. Pokud jde o kabaret Hejrup, tak tam to má spíš smysl pro členy divadélka, kde jsme vytvořili výborný kolektiv lidí, kteří se dřív mimo školu nudili. Divadlo bych chtěl dělat profesionálně, studovat herectví nebo režii, jenže nevím, jestli se tam dostanu. Byl jsem se dvakrát podívat na pohovorech na AMU a mé dojmy jsou hrozné. Talentové zkoušky a pohovory jsou rok od roku těžší.“

Tohle tedy je poslední příspěvek. Vysvětluje tak trochu náladu a pocity většiny mladých lidí z naší ankety.

Objevila se tu celá škála odpovědí — od těch trochu naivních „A já bych klidně byla zkažená, hlavně kdybych mohla zpívat“ — přes ty ctižádostivé „Chtěl bych se dostat na AMU“ — až po to prosté „Abych něco dělal“. Pro někoho je divadlo náhražkou skutečnosti, jiného přivedl zájem o literaturu, touha zapomenout na starosti, potřeba kolektivu, ale většina odpovědí má společný podtext — našťastí už to není to staré — ukázat se sousedům, ale přání vyjádřit se, ozřejmit sobě i divákům vlastním vědomím tvořenou skutečnost. Při srovnávání odpovědí najdeme určitý rozpor. Většina se na amatérské jeviště dostala náhodou, ale pokud tuto náhodu doprovázel opravdový zájem, vydrželi — a kolektivní divadlo se tak částečně stalo místem, kde se dotváří charakter mladého člověka. Jeviště je učí sebevědomí, rozhodnosti, i poctivosti. Ze 77 odpovědí se jistě nedá zevšeobecňovat, ale přece jen potvrzují to, že dobrý kolektiv, který je základem tohoto druhu divadla, je účinným prostředkem proti apatii, nudě, nezájmu i výsměchu. Ti, co stojí na jevišti, to berou vážně, a nutí i ostatní, aby to, co říkají, vážně brali. Tato situace pochopitelně není jen u nás, v různých



Petr Novotný v roli Hucka Finna v Renčově dramatizaci Twainova románu

ných obměnách se opakuje i v jiných zemích.

Takže tahle anketa vlastně nemá žádný závěr — plně platí to, co řekl

Wladyslaw Karbowicz z Gliwic — „Hrajeme proto, že máme co říci. Až nebudeme mít co říkat, nebudou diváci.“

Na pět minut s Vítem Olmerem

Kdy a kde jsi poprvé hrál divadlo?

Veřejně jsem začal vystupovat asi v deseti letech, bylo to v Městské loutkové scéně v Českém Brodě. Mou první rolí byl Brouček z dramatizace známé Karafiátovy knížky. „Studium“ úlohy mi šlo velmi špatně, navíc jsem byl paličatý a vztekly. Několik dní před premiérou, když situace začínala být vážná, můj otec, současně režisér představení, mi vrazil pohledek. Způsobil tím rapidní obrát k lepšímu. Tak jsem zahájil hereckou dráhu.

S přibývajícími léty jsem hrál nejrozličnější úlohy, jako hajné, ševce, ježibaby, zlé prince, duchy, škrholy a dědy Mráze. V mutačním období jsem si u hlasivek málem přivodil nedomykavost. Hrál jsem na nejrozličnějších ochotnických scénách, někdy i na několika najednou. Dokonce jsem kvůli tomu chodil za taneční. Důsledky toho

pociťuji dodnes, kdykoliv jen vstoupím na taneční parket.

Teď studuješ na FAMU režii. To znamená, že jsi dal divadlu vale?

Ne tak docela. Teď například budu hostovat na Národním divadle v Macháckově inscenaci Ze života hmyzu.

Mnoho herců ve svém životě nedostalo roli, po které nejvíce toužili. Jak to vypadá s tebou? Máš takovou „vyvolenou“ roli?

Stydím se za to, ale nemám. Větší ctižádost bych měl na poli filmovém, kde mám jisté představy o „vyvolené“ roli, ale situace v našem filmu je pro herce zatím tak špatná, že se po dobrých rolích dá opravdu jen toužit.

Jak se díváš na ochotnické scény?

Prošel jsem mnoha ochotnickými divadly a většinou mám na ně hezké vzpomínky. Vždycky tam byli jeden nebo dva lidé, kteří se divadlu doslova upsali krví a dovedli strhnout ostatní. Myslím si, že dobří ochotníci mají proti některým profesionálům jednu záviděníhodnou přednost — nadšení. Pro herce je totiž nejhorší, když se usadí v divadle a začne pravidelně vykonávat své zaměstnání, stane se zaměstnancem, více či méně placeným, s pocitem, že v podstatě žádná konkurence nemůže otrást jeho pozici, že je „pod penzí“. To směřuje k průměrnosti a pohodlnosti. Bohužel, počátky toho jsou již na divadelní škole... V. T.



• Okresní poradní sbor v Nymburce vybral 10 vesnických souborů, kterým poskytne v letošním roce soustavnou metodickou péči formou základního divadelního školení. Jednotliví lektori budou spojuvat přednášky o základech divadelní práce přímo se studiem hry.



Záběr z kabaretního pořadu německého souboru „Rote Funken“

Kabaret německých odborářů

První navrhuje za odborového důvěrníka soudruha X.

„Nein, nein,“ pohoršují se druhý a třetí. „X nemá patřičný morální profil.“

Druhý navrhuje Ypsilonu.

„Ne, ne,“ protestují první a třetí — vždyť Y stál před nějakou nepříjemnou komisí. — Ani návrh třetího neprojde, protože ostatní zase něco vědí na manželku kandidáta, a tak předpoda vážne.

Někdo si vzpomene na jistého Q. Nikdy se neprojevoval. Nic o něm nevědí, a proto neznají ani žádnou kádrovou závalu. Oddechnou si a navrhuji jednomyslně plenáře Q.

Tak asi vypadají scénky (tato byla nejsvižněji hrána) kabaretu nejvyšší odborářské školy NDR „Rote Funken“ (Rudé jiskry). Soubor u nás hostoval ve dnech 15. výročí založení NDR, oplatil návštěvu našemu Kladivadu.

Citovaná scénka ukazuje správnou cestu: nekonstatuje jen formalismus ve veřejném životě, ale snaží se odhalovat alespoň jednu z příčin kritizovaného jevu.

Program německých přátel není monotematický, chce za jediný večer obsáhnout co největší počet různých problémů. To je metoda v NDR velice oblíbená. Má to různé důvody, mj. i vliv tradice (v NDR se pěstovaly malé formy a konkrétně satirický kabaret i v době, kdy to u nás bylo pokládáno za přečin proti realismu). Tento kompoziční princip má však, jak zkušenost ukazuje, zpravidla řadu úskalí, jimž se všude nevyhnul ani německý

soubor (je nositelem národní ceny za LUT). V některých číslech přivedla „skládačka“ soubor k tomu, co my nazýváme komunální satirou, která není problematická proto, že míří jen na „malé“ nedostatky, ale proto, že jen konstatuje jevy bez objevování příčin. Mnohému bychom se však mohli od

německého souboru také naučit, například interpretaci songů.

Řadu point i celých čísel se pro pohostinské vystoupení naučili naši přátelé česky. Ale můžeme bez zdvořilostní nadsázky říci, že i tam, kde mluvili německy, našli s českými diváky společnou řeč.

JAN MARTINEC

• V říjnu se sešli metodici pro divadlo z krajských osvětových středisek s pracovníky divadelního oddělení ÚDLUT. Byl to vlastně začátek vzájemných setkání, které bude ÚDLUT uskutečňovat jednou za dva měsíce, v případě potřeby a finančních možností i častěji. Chybou bylo, že se vzalo napoprve trochu veliké sousto: jednotná soustava vzdělávání, ediční činnost, STMP 63—64, její příprava na jubilejní rok 1965, evidence souborů, otázky výzkumu v krajích a ještě výměna zkušeností! Přesto byla schůzka užitečná. V diskusi o jednotné soustavě vzdělávání se např. ukázalo, jak by šlo daleko lépe a úspěšněji pracovat při vzájemné výměně skript a materiálů vydávaných jednotlivými kraji, potvrdilo se, že problém na tomto úseku je v nepřípravenosti lektorů a v nedostatečném přehledu o lektorských kádrech v okresech a krajích. Praxe dokázala, že základní kursy v okresech se příliš neosvědčily pro všeobecnost, většinou nahodilý výběr frekventantů a jejich nedostačující samostatné studium. Výběrovost účastníků chybí na všech stupních školení. Zajímavý je podnět Jihočeského kraje, který ve spolupráci s filozofickou fakultou připravuje tříletý kurs pro metodiky, jehož absolvování by mělo metodikům dávat uznávanou kvalifikaci. Ukázalo se, že na ústřední semináře a

kursy musí provádět výběr krajská osvětová střediska, nikoliv jednotlivé okresy, jak je to ještě důsledkem někdejší reorganizace a zrušení krajských osvětových domů. — Dále byly na poradě zhodnoceny výsledky i zkušenosti z letošního STMP, všechny ústřední přehlídky v oboru mluveného slova v tomto roce a zastupcům krajů přečtena výzva Ústředního poradního sboru pro divadlo k 20. výročí osvobození. — Bylo dohodnuto, že Východočeský kraj seznámí ostatní kraje s návrhem na uspořádání 35. Jiráskova Hronova a stejným způsobem budou kraje informovány o návrhu MěNV Krnova na uspořádání Krnovského divadelního máje. Na poradě byla dohodnuta i spolupráce při vypracování evidence souborů v oboru divadla, malých forem, loutek, divadel poezie a dětských souborů. Materiály a formuláře připraví ÚDLUT, o vypracování seznamů budou požádány okresní národní výbory. Celá akce má sloužit nejen jako podklad pro ústřední evidenci (dosud není, stejně jako není ani krajská), ale i jako cenný materiál pro jednotlivá krajská osvětová střediska. V závěru byla dohodnuta i potřeba daleko širší výměny informací a vzájemné pomoci mezi krajskými osvětovými středisky a ÚDLUT o výsledcích různých průzkumů.

MEZINÁRODNÍ ANKETA

RSFSR

ANATOLIJ LJUTER, vedoucí oddělení umělecké tvorivosti, zástupce vedoucího správy klubovních zařízení Ministerstva kultury RSFSR, Moskva:

1. Hlavní určení a smysl ochotnického divadla vidím v tom, že napomáhá k pozvednutí kultury lidu, probouzí lidi k tvůrčí práci, pomáhá vytvářet všestranně rozvinutého člověka — aktivního budovatele komunistické společnosti.

Dávno již bylo řečeno, že člověk lépe chápe umění (a skrze ně i život), jestliže se pouze nedívá na ty či ony umělecké výtvořby nebo je pouze neposlouchá, nýbrž jestliže on sám, podle svých sil, schopností a talentu se bezprostředně zúčastňuje na vytváření umění.

Leninské myšlenky o tom, že umění patří lidu, že umění má v každém člověku probouzet umělce, docházejí svého praktického uskutečnění právě i v činnosti lidových ochotnických divadel.

Vzpomínám si, jak herec Kinelsko-Čerkasského rolnického ochotnického divadla Kujbyševské oblasti, traktorista Mironov, jednou řekl: „Mám rád své povolání, mám rád svůj traktor a nehodlám jej opustit. Ale nyní nemohu žít také bez ochotnického divadla. Ono je mým druhým domovem. Cítím, jak se sám obohacuji, vidím, jak za tato léta vyrostli moji druhové v kolektivu a s radostí si uvědomují, že naše představení přináší lidem radost, pomáhají jim žít, pracovat a tvořit.“

Životnost, svéráznost a síla lidového divadla spočívá podle mého názoru také v tom, že toto divadlo a ti, kteří

se na něm podílejí, jsou zpravidla těsnými svazky spjatí s pracovním kolektivem svého závodu nebo kolchozu, školního ústavu, s obyvateli své oblasti, vesnice nebo města.

Lidové divadlo — to je pravá škola společenské tvořivé činnosti.

2. Jen těžko mohu vybrat kterékoliv jedno ochotnické divadlo, které by mělo největší úspěch v naší zemi.

Velice známý je kolektiv Kinelsko-Čerkasského divadla. V jeho repertoáru je sovětská klasika — Lavreněvův Přelom, Višněvského Optimistická tragédie — a hry současných autorů. Představení Optimistické tragédie bylo s velkým úspěchem uvedeno na Divadelním jaru roku 1964 v městě Kujbyševu, přičemž stojí za poznámku, že kolektiv lidového ochotnického divadla se tohoto festivalu zúčastnil zároveň s divadly profesionálními.

Velice zajímavé je mládežnické lidové divadlo Balaševova klubu ve městě Ivanovu. V jeho souboru nejsou lidé starší třiceti let. V repertoáru tohoto kolektivu jsou Dva květy od A. Zaka a I. Kuzněcova, hry Rozovovy, velké koncertní programy z děl Majakovského a konečně i zájezdové představení Sprchy, které se setkalo se širokým uznáním ve veřejnosti a s mnoha kladnými ohlasy v tisku.

Široké popularitě se těší lidové divadlo Paláce kultury Lensovětu v Leningradě, Lidové divadlo mladého diváka v městě Permu, Oněžské rolnické divadlo v Archangelské oblasti, lidové divadlo v Archangelské oblasti, lidové divadlo Gorkovského automobilového závodu a jiná.

Koncem roku 1964 se ve všech oblastech a krajích Ruské federace budou konat přehlídky lidových divadel.

Nejllepší z nich postoupí do Týdne lidových divadel v Moskvě (v březnu 1965).

3. Hlavní pro rozvoj lidových divadel je zvýšení jejich umělecké úrovně. Proto se snažíme řešit především problém vedoucích kádřů — režisérů lidových divadel. O jejich přípravu se nyní starají vyšší školní ústavy — instituty kultury. Velikou pomoc při zvyšování kvalifikace pracujících režisérů lidových divadel poskytují naše profesionální divadla celým systémem kursů a seminářů, pořádaných v domech lidové tvorivosti.

Vážný úkol stojí před námi také pokud jde o posílení rolnických lidových divadel. Kromě toho se v poslední době věnuje velká pozornost zřizování lidových ochotnických divadel mladého diváka a divadel loutkových. Těch je nyní v Ruské federaci kolem padesáti.

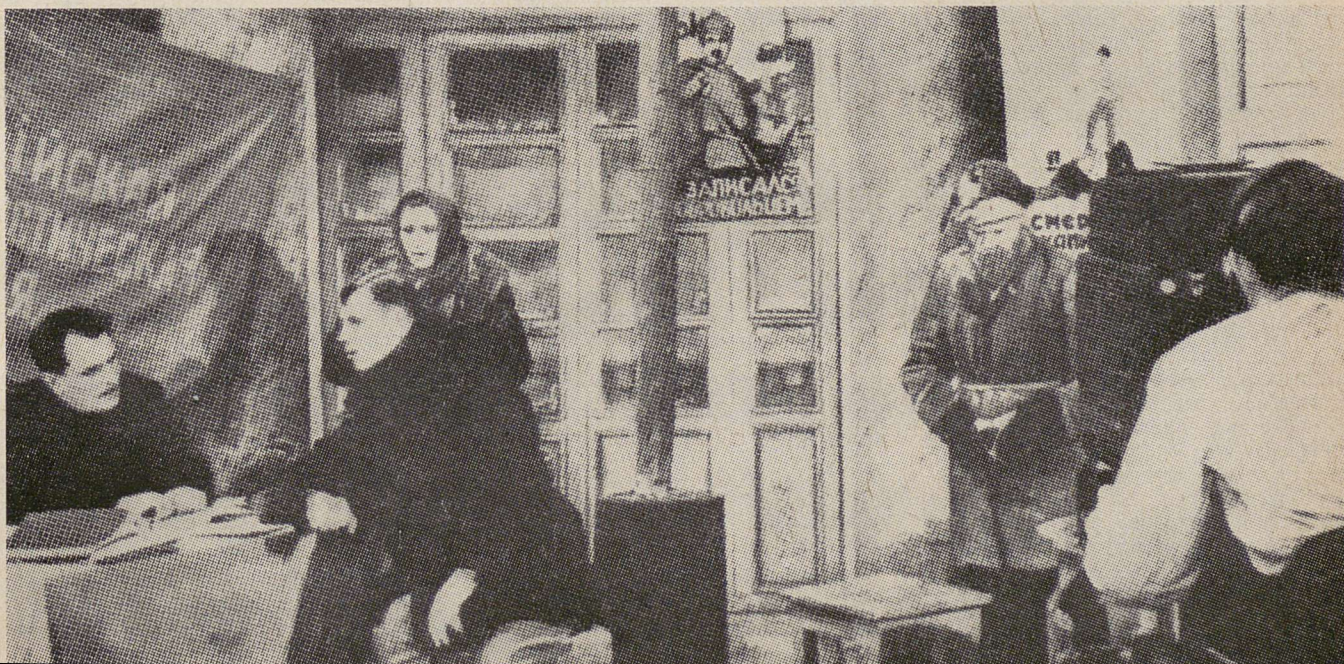
Před lidovými ochotnickými divadly je veliká budoucnost. V naší zemi se budou rozvíjet spolu s profesionálním divadelním uměním a navzájem se budou obohacovat.

AUSTRÁLIE

E. M. TILDESLEYOVÁ, čestná ředitelka australské „British Drama League“ (Liga britského divadla), Potts Point (Nový jižní Wales):

1. Jelikož divadlo je především uměním pospolitým, lze v amatérském divadle hledat kořeny divadelního života. Zejména v oblastech mimo hlavní města šesti našich států udržují amatéři divadelní život a zajišťují tak přímou reakci obecnosti, kterou me-

V. Bill-Bělocerkovskij: Bouře. Dělnické divadlo Gorbunova domu kultury v Moskvě



chanizované divadlo ve filmu, rozhlasu a televizi poskytnout nemůže.

2. Největším úspěchem amatérského divadla podle mého názoru bylo, že se ochotnické soubory usídlily ve vlastních budovách, čehož pozoruhodnými příklady z roku 1963 jsou města Adelaide a Wagga.

3. V Austrálii „dodávají“ profesionální divadlo divadelní agentury — nejstarší a největší z nich jsou J. C. Williamson a spol. a Australian Elisabethan Theatre Trust (Australský trust alžbětinského divadla). Amatérské skupiny vznikly především proto, aby vyplnily divadelní vakuum, patrně zvláště v „divadle idejí“. Společná tendence, kterou lze sledovat u původně amatérských skupin: když už se jim jednou podaří získat a udržovat zájem platícího publika, využívají příležitostného vystupování profesionálních herců. Činí tak v dohodě s hereckým sdružením Actors' Equity, které vyžaduje pro herce plat, ne-li za normální sazby, tedy alespoň symbolického významu. Takové soubory, jako



Kabaret „Die Meininger“ z Frankfurtu



Z divadélka „Kommödchen“ v Düsseldorfu

je Nezávislé divadlo v Sydney, Divadlo Union, Divadlo sv. Martina v Melbourne a Národní divadlo v Perthu,

usilují o profesionální úroveň práce a jsou různě daleko na cestě stát se profesionálními divadly.

MEZINÁRODNÍ ANKETA KONČÍ - PRÁCE ZAČÍNÁ

Usmyslíli jsme si seznámit čtenáře Amatérské scény s nejrůznějšími názory na poslání amatérského divadla ve všech kontinentech. Pustili jsme se do akce, která — upřímně řečeno — je malou náplastí na neutěšený stav osobního poznávání výsledků práce amatérů na mezinárodních festivalech a kongresech, náplastí na promarněné příležitosti ve světě ukázat a uměleckým činem přispět do polemik o smyslu a vývoji amatérského divadla. Je snad i důkazem toho, jak prospěšné by bylo vyměňovat si zkušenosti bez námahy soukromě organizovaných dopisových akcí přímou účastí v mezinárodní organizaci ochotníků AITA, jejíž hlavní úkol konečně spočívá právě ve výměně materiálů.

Ale v této chvíli nenaříkejme. Proberme se raději řadou pětaticeti odpovědí, které se slétly do Prahy z dvou set adres svazů a pracovníků, o nichž jsme se dověděli z adresářů UNESCO, ze seznamu členských svazů mezinárodní organizace AITA, od zahraničních přátel i od zastupitelských úřadů — pokud vůbec o existenci amatérského divadelnictví ve své zemi něco věděli. Po roce bohatém na zahraniční korespondenci by se věru akce snadněji opakovala podle nového adresáře, který dokazuje, že myšlenka amatérského divadla kvete doslova na celém světě.

V několika cyklech odpovědí jsme vás mohli seznámit jen s částí materiálů, které se troušily a trouší z jednotlivých zemí. Vedle odpovědí na naše tři otázky zahraniční přátelé totiž posílají i své časopisy, články, fotografie, letáky, programy, které se zdaleka ještě nepodařilo v úplnosti zpracovat, a které přímo provokují k dalšímu podrobnějšímu zkoumání. Není však všech dnů ještě konec!

Od května jste se mohli v časopise

zamýšlet nad národními zvláštnostmi, nad problémy a nad úspěchy našich zahraničních přátel. Pro jeden názor jste možná zapomněli na druhý. Nebude snad škodit, když si dnes provedeme malá srovnání. Je pochopitelné, že smysl amatérského divadla je v různých zemích, v různých svazech, v různých skupinách a v různých souborech podstatně rozdílný. Připomeňme si, jakou významnou roli zde hraje úroveň a hustota profesionální divadelní sítě.

„Hlavní smysl amerického ochotnického divadla je přinést divadlo do celé obrovské a rozsáhlé naší země. Máme hrstku profesionálních divadel

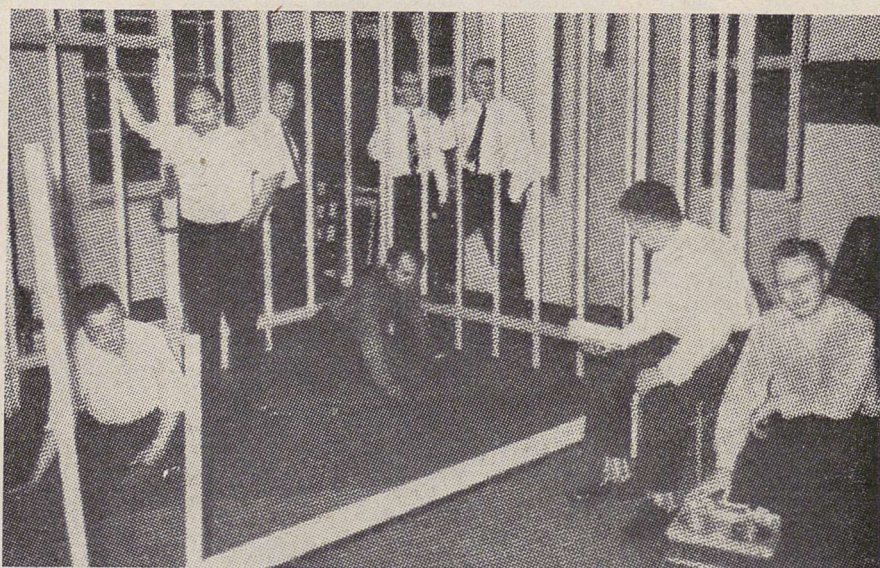
v New Yorku a téměř žádné cestující společnosti... Na rozloze 3000 mil od pobřeží k pobřeží jsou lidé, kteří nemají žádné živé divadlo než místní amatérské divadlo.“ (R. Telford, USA)

„V mnohých departementech, kde nejsou profesionální společnosti, divadlo žije zásluhou úsilí vyvíjeného amatérskými skupinami.“ (J. Ducrot, Francie)

„Ochotníci přinášejí živé divadlo tam, kde by jinak vůbec žádné nebylo.“ (W. March, Skotsko)

„Nemáme žádné profesionální divadlo, takže ochotníci mají výchovný a umělecký úkol předvádět široký výběr her.“ (A. Lewis, Severní Rhodesie)

„U nás je asi 500 profesionálních divadel. Ale člověk žijící v nevelkém městě nebo v dělnické osadě netáhne k umění nikterak méně než obyvatel velkého města... Proto se nejlepší,



Ze zkoušky belgického výběrového souboru svazu National Vlaams Kristelijk Tooneel-verbond na hru Barrabas od Michela de Chelderode

nejzkušenější a nejlépe připravené ochotnické soubory začaly přetvářet v lidová divadla.“ (M. Berljajt, SSSR)

A to jsme již u spojení, které zajímá všechny amatérské divadelní pracovníky. Aby totiž vzhledem k mimořádnému významu amatérského divadla pro společnost byla jeho umělecká úroveň přímo úměrná jeho postavení. Není tedy náhodou, že většina účastníků ankety vidí v kvalitě amatérské práce klíč k jeho dalšímu vývoji.

„Je nezbytné zkvalitnění tvůrčí divadelní práce, abychom rozšířili svůj vliv na širokou veřejnost.“ (S. Kurozawa, Japonsko)

„Ovládnout profesionální mistrovství, to je jeden z vážných úkolů, před kterým stojí členové lidových divadel.“ (S. Jevkin a D. Rasinská, SSSR)

„Hlavní tendence ochotnického divadla směřuje ke kvalitním dílům s literární nebo scénickou hodnotou.“ (G. van Wayenberge, Belgie)

„Hlavní vývoj směřuje ke kvalitě.“ (R. Telford, USA)

Podávají-li si ruce účastníci ankety v otázkách boje o kvalitu, začínají se jen nesměle přibližovat v názorech na řešení otázky společenského uplatnění amatérského divadla. Nenajdeme tady žádnou dělicí čáru mezi autory ze zemí různých systémů.

„Přihlížíme vždy k tomu, aby současné hry se zabývaly nejzávažnějšími otázkami naší doby a aby staré hry nebyly oživovány jako muzeální kusy, nýbrž proto, že mají co říci dnešnímu obecenstvu.“ (J. Dawson, Anglie)

„Ochotnická divadla mají specifickými uměleckými prostředky své diváky nejenom bavit, nýbrž současně ovlivňovat jejich myšlení a citění.“ (W. Friedrich, NDR)

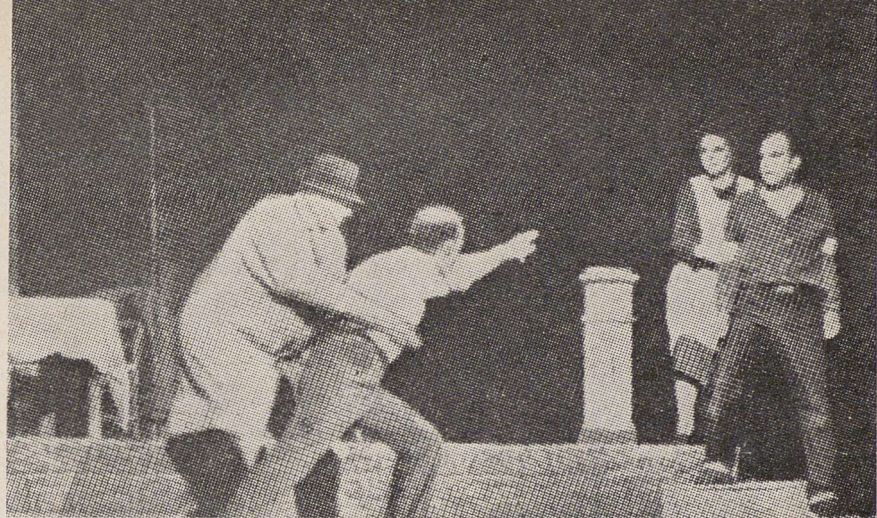
„Divadlo může být pokládáno za určitou formu bojové činnosti.“ (J. Ducrot, Francie)

„Hlavním smyslem práce našeho svazu bylo a je správně poznávat význam a dosah jednotlivých společenských problémů a volit správné prostředky pro jejich řešení.“ (A. Fuck, NSR)

„Ne, nehrajeme jen proto, že se nám líbí hrát. Nezajímáme se jen o techniku bez vztahu k obsahu.“ (S. Kurozawa, Japonsko)

„Vycházíme z toho, aby byla v souborech vychovávána socialistická osobnost, schopná přijímat a vnímat krásu života.“ (M. Hohl, NDR)

Nepochybujeme však o tom, že i ostatní vyjádření smyslu amatérského divadla jsou významná a správná. H. Lelarge z Francie např. považuje amatérské divadlo za „odrazový můstek“ mladých autorů. Je také zajisté pravda, že amatérské divadlo „umožňuje šťastné využití volného času“, že je „rekreací, která je zároveň kulturní činností“. Jen další názor M. Federicchiho z Itálie se nám zdá dosti nekromný, tvrdí-li, že „ochotnické divadlo představuje nejdůležitější a nej-



Milleruv Pohled z mostu. Soubor Grand Island Players z Buffala

významnější prostředek pro šíření kultury mezi lidem“. Radu důkazů o smyslu ochotnického divadla zmnožuje E. H. Bergvin ze Švédska: „umožňuje lidem přístup k dramatickému umění“, „uspokojuje potřebu osobnosti vyjádřit se uměleckou formou“, „je pro mladé lidi výchovnou cestou ke kulturním hodnotám všeho druhu“, „je nejlepší zárukou dobře informovaného a pozorného divadelního obecenstva zítřka“. Tento výčet zajímavě doplňuje formulace M. Deflandra z Belgie: „Hlavní smysl ochotnického divadla v současné době je v tom, aby doplňovalo omezené působení profesionálního divadla, aby všestranně podporovalo lidové vzdělání, zvláště pak, aby živě informovalo o národním i zahraničním repertoáru masy; aby do organizování volného času vlévalo stále a mocně krev, jejímiž červenými krvinkami budou originalita a talent.“

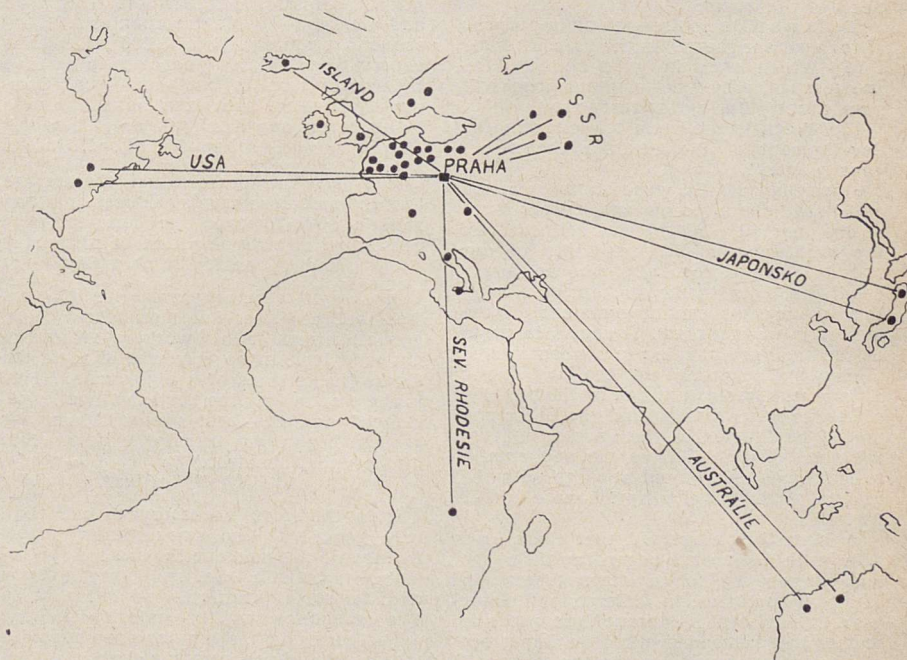
Ovšem nelze zapomenout, že posláni ochotnického divadla je přímo závislé na situaci, ve které se vyvíjí. Výrazně to připomíná hlas P. G. Burmestera: „Hlavní smysl ochotnického

divadla v NSR vidím v tom, aby na scéně byly uváděny hry, které profesionální divadla kvůli politickým předpokladům nebo ze strachu před hospodářskými represáliemi neuvádějí. Ochotnické divadlo musí být avantgardní a musí obecenstvu předvádět také díla »zavrhaných« autorů.“

Srovnáme to s míněním K. Hoeringa z druhého německého státu: „Smysl ochotnického divadla v NDR vidím v tom, že tvůrčí uměleckou činností v divadelních skupinách na jedné straně účinkující obohacují svůj život a svou osobnost, vzdělávají se a nacházejí těsnější vztahy k umění vůbec, a na druhé straně mnoha lidem jako divákům k jiným uměleckým dojmům prostředkují navíc divadelní zážitky a tím emocionálně zvláště cenným způsobem další poznání.“

A je snad malým úkolem při hledání smyslu ochotnické práce, prolašuje-li A. Fuck z NSR, že jeho organizace jde neúhybně cestou zasazování se o mír?

Ale pokračujme ještě s našimi zahraničními přáteli v hledání dalších



Odkud se scházely příspěvky do naší ankety

smyslů: „Mladiství se učí zařazovat se do pracovního společenství, učí se dobře mluvit, jistě vystupovat, ztrácejí zábrany.“ (P. Rautenberg, NSR) Také G. van Wayenberge z Belgie vidí přínos ochotnického divadla v tom, že „učí každého jednotlivce chodit s lehkostí, posadit se bez strnulosti, překonávat nesmělost a ostýchavost“.

Ano, to všechno jsou významy a smysly naší práce. Jsou proto tak mnohoznačné, že „vytvoření amatérské skupiny předpokládá ze strany jejích příslušníků určité společenství citů nebo myšlenek“. (J. Ducrot, Francie) Těžko předpokládat, že myšlenky všech lidí na světě mají jeden cíl, že jsou seřazeny podle představ některé ze skupin. Těžké je docílit, aby podmínky a předpoklady amatérského divadla byly stejné v Japonsku jako v Maďarsku nebo v Severní Rhodesii. Vidíme tedy, že v určité společenské situaci má amatérské divadlo určitou podobu. Je ovšem pravda, že netečné k světodějným událostem být nemůže, a že vlastně tím, je-li zaměřeno jen na stránku řemesla nebo jen na stránku zábavy, zavírá oči před společenskou situací a nevědomky posluhuje pasivitě, místo aby sloužilo rozvoji myšlení.

Těžko lze srovnávat vývojové tendence souborů. Odpovídají opět společenské a historické situaci v jednotlivých zemích a programu organizací. Vidí-li P. Rautenberg z NSR cestu v tom, „že více souborů se věnuje malým, lehce experimentálním hrám, jednoaktovkám“, odpovídá to pravděpodobně právě tak potřebám ochotnictva jeho země, jako když M. Fede-

rici z Itálie vidí úkol „hrát hry současných autorů“, nebo když A. Fuck z NSR vidí vývojovou tendenci „v zaměření na nejvyšší straně činnosti“ nebo když C. van Lanckerse z Belgie se přiznává, že „hlavní snahou je, aby soubory předváděly hry uměleckým způsobem, hodným divadla“.

Nedělejme si naděje, že by pětáctičet dopisů, které se slétly do srdce Evropy, postihlo tak složitý proces, jako je vývoj amatérského divadla v různých zemích všech kontinentů. Odpovědi a soustředěné materiály jen napovídají, že máme co dohánět v poznávání metod práce souborů, jejich problémů, jejich úmyslů a jejich cílů. Každý od každého se máme čemu naučit. To anketa dokázala nezvratně. Pokusme se tedy nyní zpracovat soustředěné materiály, pokračovat v jejich výměně, v ověřování zajímavých stránek práce souborů a jejich svazů, abychom si jednou mohli udělat ještě dokonalejší obrázek o amatérské práci a jejích podmínkách, než mohla dokázat naše mezinárodní anketa.

Italský dramatik Nicola Manzari řekl při návštěvě amatérského souboru v Praze:

„Amatéri jsou lidé, kteří žijí a opatrují ve svých srdcích oheň Thálie. A toho ohně je nám nutně třeba, nemá-li divadlo zhasnout na scéně světa, který tolik potřebuje vzájemné dorozumění a společný jazyk.“

Rozněcujme tedy oheň Thálie. Třeba pod heslem jedné ze skupin ochotníků v NSR: „Volkskunst in Aktion!“ Přeložme si je třeba takto: Ať nastoupí amatérské divadlo do boje!

JIRÍ VALENTA

“It is inevitable to raise the quality of the creative theatre work to let us be able to increase our influence upon the wide public.”

(Sankichi Kurosawa, Japan)

But although the participants in the inquiry are at one what regards the question of fighting for quality, they only with a certain timidity draw nearer in their opinion and their ideas as to the solution of how to assert the social function of the amateur theatre, how to maintain its position in the society. But even here, we do not find any dividing line between the authors of a country of that or the other social system:

“The amateur theatres, by specific artistic means, should not simply entertain their audiences, but in the same time influence their thinking and feeling.”

(Walter Friedrich, German Democratic Republic)

“Theatre can be considered as a form of militant action.”

(J. Ducrot, France)

“The main purpose of our Union's activities is and can only be to recognize correctly the significance and the importance of the different problems and to choose the right means for their solution.”

(A. Fuck, German Federal Republic)

“No, we do not play only because we may like playing. We are not interested in technique without any relation to the content.”

(Sankichi Kurosawa, Japan)

There is no doubt, indeed, about that also the other opinions concerning the sense of the amateur theatre are important and correct. Mr. H. Lelarge, France, for instance, takes the amateur theatre for a “spring-board” for young playwrights. Certainly, it is also true that the amateur theatre “makes it possible for us to enjoy happily our free time”, that it is “a pastime, but in the same time a cultural activity”. Only the opinion of Mr. Mario Federici, Italy, seems to us to be pretty immodest, namely when he says that “the amateur theatre represents the most important and the most significant means for the dissemination of culture among people”. The number of arguments emphasizing the sense of the amateur theatre is increased by Mr. Einar H. Bergvin, Sweden, when he says that the sense of the amateur theatre of to-day is for him “to make it possible for people outside the professional theatre to approach the dramatic art”, “to find a way to satisfy the expression-need of the personality in artistic form”, to be “an educational way for young people to cultural values of all kinds”, to be to-day “the best guarantee for well-informed and alert theatre-public of to-morrow”.

But, of course, we must not forget that the mission of the amateur theatre varies directly with the situation in which it is developing itself. Mr. Paul G. Burmester emphasizes this in an expressive way when he says:

“I see the main sense of the amateur theatre in the German Federal Republic in that there are to be presented plays, which the professional theatres do not bring out because of political prejudices or for fear of economic reprisals. The amateur theatre must be in the vanguard and perform for the public also the works of ‘prohibited’ writers.”

Let us, however, continue together with our friends from abroad the search for the sense of the amateur theatre. Mr. Peter Rautenberg, German Federal Republic, means: “Young people learn how to accommodate themselves in a working collective, they learn to speak well, to act with assurance, they lose their mental restrictions.” Also Mr. George Van Waeyenberge, Belgium, sees a contribution of the amateur theatre in that “it teaches every individual to pronounce perfectly, to pre-

The International Inquiry is closed - the Work begins

A year ago, we put the following three questions to some two hundred leading people of the amateur theatre from all parts of the world:

(1) In what do you see the main purpose of the amateur theatre in the present time?

(2) Which was, in your opinion, the greatest success of the amateur groups of your country during the last year?

(3) Which is the main tendency in the development of the amateur theatre in your country?

Since May of this year up to now, we could read about the national peculiarities of the amateur theatre and reflect upon the problems and the successes of our friends from abroad. Do not be angry about that now, in the moment of closing this inquiry, we cannot comment all the materials we have got. It seems to us to be the most useful thing to concentrate us to-day on summing up the two basic questions, namely that one of the purpose of the amateur theatre and the other one of the tendencies in the development of the same. We shall have the opportunity to make you acquainted at large with the results of the inquiry by means of other ways.

It is easily understood that there is a substantial difference regarding the sense and purpose of the amateur theatre in different countries, in different unions or associations, in different groups and teams. Just remember what an important role is being played here by the level and the density of the professional theatre network.

“The principal ‘sense’ of American amateur theatre is the bringing of theatre to a huge, sprawling country. We have a handful of professional theatres in New York and almost no touring companies... Consequently, the stretch of 3,000 miles from coast to coast finds people with no live theatre to turn to but their local Community Theatre. With exceptions so few as to count on one hand, all are amateur.”

(Robert S. Telford, U.S.A.)

“We have no professional theatre, so that the amateurs have an educational and artistic duty towards the community of presenting a wide selection of plays...”

(Arthur Lewis, Northern Rhodesia)

“In my country, we have some 500 professional theatres. But men who live in a smaller town or in a workers' village do not tend less, in no way whatever, to the art as the citizens of a big town... This is the reason why the best, the most experienced and the best prepared amateur groups began to transform themselves into people's theatres.”

(Mikhail Berlant, U.S.S.R.)

It is therefore necessary to see that, with regard to the extraordinary significance of the amateur theatre for the society, its artistic level may vary directly with its social position. And it is not by a mere chance that the majority of those participating in the inquiry does consider the quality of the amateur theatre activities to be the key to its further development:

sent himself faultlessly, to walk easily, to sit down without hardness, to get over one's fright and timidity".

Yes, all these are the significances and purposes of our work. They are of so many various meanings because "the constitution of a amateur group supposes, on the part of the membres, a certain community of sentiments or ideas" (J. Ducrot, France). It is hard to suppose that the ideas of all people in the world aim to one end, that they are lined up according to the conception of one of the groups. It is difficult to succeed in getting the same conditions and possibilities for the amateur theatre in Japan and in Hungary or in Northern Rhodesia. We realize well that in a definite social situation, the amateur theatre has a certain face. It is true, however, that the amateur theatre cannot rest indolent to the events of world-wide importance and significance, and that, by concentrating itself only to the professional side of its activities and by pretend-

ing to be only an entertainment, it would close the eyes before the real social situation and thus, unconsciously, wait upon passivity, instead of serving the evolution of thinking.

One cannot expect that 35 letters, which arrived here, in the very heart of Europe, could comprehend fully such a complicated process like the development of the amateur theatre in various countries of all continents. The replies and other materials we have collected only hint at what we have to do as to make up for in getting acquainted with the methods of work used by various groups, with their problems, their intentions and their aims. Every one of us can learn something from others. The inquiry has showed it in a irrefutable way. Let us now compile and study all the material we have, let us continue the mutual exchange of such materials, let us get acquainted with the interesting sides of the activities of different groups and their associations and fe-

derations — and all this just for that reason to get a still better picture of the amateur theatre's work and activities, a better picture than was that given to us by one international inquiry.

Italian playwright Nicolo Manzari, visiting an amateur theatre group in Prague, declared:

"The amateurs are people who feed and guard the fire of Thalia in their hearts. And we need very badly this fire if the theatre has not to go out and vanish from the scene in a world, which needs so much mutual understanding and a common language."

Let us, then, inflame the fire of Thalia. And this maybe under the slogan of one of the amateur groups in German Federal Republic, which says: "Popular Art into Action!" We may translate it for us as follows: May the amateur theatre join the fight for mutual understanding and for Peace!

JIRI VALENTA



Mnichovský kabaret „Lach- und Schießgesellschaft“

Die internationale Umfrage geht zu Ende — die Arbeit beginnt

Vor einem Jahr haben wir an 200 führende Leute des Laientheaterwesens aus allen Teilen der Welt folgende drei Fragen gerichtet:

1. Was für einen Hauptsinn hat das Laientheater in dieser Zeit?
2. Welcher war — Ihrer Meinung nach — der größte Erfolg der Laientheatergruppen Ihres Landes im Jahre 1963?
3. Welche sind die wichtigsten Entwicklungstendenzen des Laientheaterwesens in Ihrem Lande?

Seit dem Monat Mai konnten wir über die nationalen Besonderheiten des Laientheaters in verschiedenen Ländern lesen und über die Probleme und Erfolge unserer ausländischen Freunde nachdenken. Nehmen Sie es uns nicht übel, daß wir nun, wenn unsere Umfrage zu Ende geht, nicht alle Materiale, die wir bekommen haben, kommentieren können. Wir meinen, daß es am angebrachtsten ist, uns auf die Zusammenfassung der zwei Grund-

fragen zu konzentrieren, nämlich auf die Frage des Sinnes des Laientheaters und auf die Frage seiner Entwicklungstendenzen. Wir werden noch die Möglichkeit haben, Sie auf einem anderen Wege mit den Ergebnissen unserer Umfrage ausführlicher bekanntzumachen.

Es ist leicht zu verstehen, daß in dem, was den Sinn des Laientheaters anbelangt, in verschiedenen Ländern, in verschiedenen Verbänden und Vereinigungen, in verschiedenen Spielgruppen die Ansichten auch verschieden sind. Man denke nur daran, was für eine wichtige Rolle hier das Niveau und die Dichte des Netzes der professionellen Theater spielt:

„Der Hauptsinn des amerikanischen Laientheaters besteht darin, das Theater in das riesige, ausgestreckt daliegende Land zu bringen. Wir haben eine Handvoll von Berufstheatern in New York und fast keine Wandergesellschaften... Infolgedessen befinden sich auf der Strecke von

3.000 Meilen von einer Küste zu der anderen Menschen, die kein anderes lebendiges Theater haben, dem sie sich zuwenden könnten, als die örtlichen Gemeintheater. Mit wenigen Ausnahmen, die man an den Fingern einer Hand abzählen kann, sind das alles Laientheater.“

(Robert S. Telford, Vereinigte Staaten.)

„Bei uns gibt es kein Berufstheater, so daß die Laienkünstler, der Gemeinschaft gegenüber, die erzieherische und künstlerische Aufgabe haben, eine breite Auswahl von Theaterspielen vorzuführen.“

(Arthur Lewis, Nord-Rhodesien.)

„In meinem Lande haben wir rund 500 Berufstheater. Aber der Mensch, der in einer kleineren Stadt oder in einem Arbeiterdorf wohnt, neigt keineswegs weniger zu der Kunst, als der Bewohner einer Großstadt... Das ist der Grund dafür, daß die besten, die erfahrensten und die am besten vorbereiteten Laiengruppen angefangen haben, sich in Volkstheater zu verwandeln.“

(Michail Berljant, Sowjetunion.)

Es ist daher nötig, dafür zu sorgen, daß — wenn man die außerordentliche Bedeutung des Laientheaters für die Gesellschaft in Betracht nimmt — das künstlerische Niveau des Laientheaters immer in direkter Beziehung zu seiner gesellschaftlichen Stellung steht. Und es ist durchaus kein Zufall, wenn die Mehrheit der Teilnehmer an der Umfrage in der Qualität der Arbeit des Laientheaters den Schlüssel zu seiner Weiterentwicklung sieht:

„Es ist unbedingt nötig, die Qualität der schöpferischen Theaterarbeit zu verbessern, um damit unseren Einfluß in der breiten Öffentlichkeit zu erhöhen.“

(Sankichi Kurosawa, Japan.)

Aber obwohl die Teilnehmer in der Frage des Kampfes um die Qualität einig waren, nur ziemlich kleinlaut näherten sich ihre Ansichten in der Frage, wie die gesellschaftliche Stellung des Laientheaters gesichert werden kann. Jedoch auch hier gab es keine Trennungslinie zwischen den Autoren aus den Ländern des einen oder des anderen gesellschaftlichen Systems:

„Wir sind immer auf das bedacht, daß sich die zeitgenössischen Theaterstücke mit den allerwichtigsten Fragen unserer Zeit befassen und daß die alten Theaterstücke nicht nur als Musealgegenstände lebendig gemacht werden, sondern deswegen, weil sie dem heutigen Publikum etwas zu sagen haben.“

(J. Dawson, Großbritannien.)

„Die Laientheater sollen mit spezifisch künstlerischen Mitteln ihre Zuschauer nicht nur schlechthin unterhalten, son-

дери zugleich auf ihr Denken und Fühlen Einfluß haben.“

(Walter Friedrich, DDR.)

„Das Theater kann als eine Form der kämpferischen Aktivität angesehen werden.“

(J. Ducrot, Frankreich.)

„Der Hauptsinn unserer Verbandsarbeit (des Verbandes für Heimat- und Volksbühnenspiele — die Redaktion) kann nach wie vor nur sein, die Bedeutung und Tragweite der einzelnen Probleme richtig zu erkennen und die rechten Mittel zu ihrer Lösung zu wählen.“

(A. Fuck, Deutsche Bundesrepublik.)

„Nein, wir spielen nicht nur darum, da wir Lust zum Spielen haben. Wir sind nicht an der Technik interessiert, die ohne jeder Beziehung zu dem Inhalt steht.“

(Sankichi Kurosawa, Japan.)

Zweifeln wir aber nicht daran, daß auch die anderen Meinungen über den Sinn des Laientheaters, die zum Ausdruck kamen, wichtig und richtig sind. Zum Beispiel H. Lelarge aus Frankreich hält das Laientheater für ein „Sprungbrett“ für die jungen Autoren. Sicher ist auch wahr, daß das Laientheater „eine glückliche Ausnutzung der Freizeit ermöglicht“, daß es „eine Erholung, aber gleichzeitig auch kulturelle Tätigkeit“ ist. Nur die Ansicht von Mario Federici aus Italien scheint uns, etwas zu unbescheiden zu sein, nämlich in dem, wenn er behauptet, das Laientheater wäre „das wichtigste und bedeutungsvollste Mittel zur Verbreitung der Kultur in dem Volke“. Die Reihe der Beweise über den Sinn des Laientheaters wird von Einar H. Bergvin aus Schweden vermehrt, wenn er sagt, der Sinn des Laientheaters von heute liege für ihn in dem, daß es „den Menschen, die außerhalb des Berufslebens stehen, den Zugang zur Theaterkunst ermöglicht“, daß es „den Weg zur Befriedigung des Bedürfnisses, sich in einer künstlerischen Form auszudrücken, zu finden hilft“, daß es „für junge Leute der Erziehungsweg zu den Kulturwerten aller Art“ ist, daß es heute „die beste Garantie eines gut informierten und aufmerksamen Theaterpublikums der Zukunft“ ist.

Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß die Mission des Laientheaters immer in der direkten Beziehung zu der Lage steht, in der es sich selbst entwickelt. In einer ausdrucksvollen Weise bringt das die Stimme von Paul G. Burmester aus der Deutschen Bundesrepublik in Erinnerung, wenn er sagt:

„Den Hauptsinn des Laientheaters in der Bundesrepublik Deutschland sehe ich darin, daß Stücke zur Aufführung gebracht werden sollen, deren Wiedergabe von den Berufsleuten aus politischen Vorurteilen oder der Angst vor wirtschaftlichen Repressalien unterlassen wird. Das Laientheater muß avantgardistisch sein und dem Publikum auch die Werke ‚verpönte‘ Dichter vorstellen.“

Aber setzen wir fort, zusammen mit unseren ausländischen Freunden, die Suche nach dem weiteren Sinn des Laientheaters:

„Die Jugendlichen lernen, sich in eine Arbeitsgemeinschaft hineinzufinden, sie lernen gutes Sprechen, sicheres Auftreten, sie verlieren Geheimheit.“

(Peter Rautenberg, Deutsche Bundesrepublik.)

Auch George Van Waeyenberge aus Belgien sieht einen Beitrag des Laientheaters in dem, daß es „jeden lehrt, sich eine perfekte Aussprache anzueignen, sich einwandfrei zu präsentieren, mit Leichtigkeit zu gehen, sich ohne Steifheit neiderzusetzen, die Furcht und Schüchternheit zu überwinden“.

Ja, alles das ist die Bedeutung und der Sinn unserer Arbeit. Die einzelnen Meinungen sind so unterschiedlich, weil „die Gründung einer Laiengruppe seitens der Mitglieder eine gewisse Gemeinschaft des Fühlens oder des Denkens voraussetzt“ (J. Ducrot, Frankreich). Es ist schwer anzunehmen, daß die Ideen aller Menschen in der Welt einen Ziel haben, daß sie nach den Auffassungen einer der Gruppen geordnet sind. Es ist schwer, das zu erzielen, daß die Bedingungen und Voraussetzungen für das Laientheater in Japan die gleichen sind, wie in Ungarn oder in Nord-Rhodesien. Wir sehen daher, daß in einer bestimmten gesellschaftlichen Lage das Laientheater ein bestimmtes Gesicht hat. Es ist allerdings wahr, daß das Laien-

theater zu den Ereignissen von weltweiter Bedeutung nicht gleichgültig bleiben kann und daß, wenn es lediglich auf das Handwerk oder auf die Unterhaltung gerichtet wäre, es eigentlich die Augen vor der gesellschaftlichen Lage schließen und so unwissentlich der Passivität dienen würde, anstatt der Entfaltung des Denkens zu dienen.

Man kann wohl nicht erwarten, daß die 35 Briefe, die uns im Herzen Europas eintrafen, einen so komplizierten Prozeß, wie die Entwicklung des Laientheaters in verschiedenen Ländern aller Erdteile, erfassen können. Die Antworten und andere Materiale, die wir gesammelt haben, geben uns nur einen Hinweis, daß wir sehr viel nachzuholen haben, um uns mit den Arbeitsmethoden der einzelnen Gruppen, mit ihren Problemen, mit ihren Absichten und mit ihren Zielen bekanntzumachen. Jeder von uns kann etwas von den anderen lernen. Dies hat die Umfrage in einer unbestreitbarer Weise gezeigt. Versuchen wir nun, das gesammelte Material zu bearbeiten, den Austausch von solchen Materialien und die Beglaubigung der interessanten Seiten der Tätigkeit der verschiedenen Gruppen und ihrer Verbände fortzusetzen, damit wir uns einmal über die Arbeit des Laientheaters und über die Bedingungen einer solchen Arbeit eine noch bessere Vorstellung machen können, als die, die uns unsere internationale Umfrage geben konnte.

Der italienische Theaterschriftsteller Nicola Manzari hat anlässlich seines Besuches in einer Laientheatergruppe in Prag erklärt:

„Die Laientkünstler sind Menschen, die in seinen Herzen das Feuer der Thalia nähren und behüten. Und wir brauchen dringlich dieses Feuer, wenn das Theater nicht eingehen und aus der Szene der Welt, die so viel beiderseitige Verständigung und gemeinsame Sprache braucht, verschwinden soll.“

Zünden wir daher das Feuer der Thalia an. Vielleicht unter der Losung einer der Laientheatergruppen aus der Deutschen Bundesrepublik: „Volkskunst in Aktion!“ Diese Losung können wir für uns etwa in folgender Weise übersetzen: Möge das Laientheater in den Kampf um die beiderseitige Verständigung und um den Frieden eintreten!

JIRÍ VALENTA

Международная анкета кончается - работа начинается

Год тому назад мы предложили двумстам передовым деятелям театра всех стран мира три вопроса:

1. В чем вы видите главное назначение самодеятельного театра в наше время?

2. Какой был самый большой успех самодеятельного театра в Вашей стране в 1963 г.?

3. Какова главная тенденция развития самодеятельного театра у вас?

С мая по сегодняшний день мы могли обсуждать национальную специфику проблемы и успехи наших зарубежных друзей. Не сердитесь что сейчас, заканчивая анкету, мы не сможем комментировать все материалы, которые мы получили. Будет интереснее уделить внимание двум основным вопросам — вопросам назначения и тенденции развития самодеятельного театра. У нас будет еще возможность другим образом более детально ознакомить вас с результатом анкеты.

Вполне понятно, что назначение самодеятельного театра в разных странах, разных союзах, разных группах и коллективах не одинаково. Мы должны припомнить тот факт, что слишком значительную роль

играет здесь уровень и количество профессиональных театров.

«Главный смысл американского любительского театра следующий: расширить театр во всей великой и широкой нашей стране. У нас небольшая группа профессиональных театров в Нью Йорке и почти ни одного гастролирующего коллектива... На площади 3000 миль находятся люди, у которых нет никакого живого театра кроме местного самодеятельного театра.» (Р. Телфорд, США.)

«У нас нет никакого профессионального театра, так что только на любителей возлагается задача воспитывать и приобщать людей к искусству показом обширного репертуара.» (А. Левис, Северная Родезия.)

«Если мы взглянем на карту Советского Союза, то обнаружим на ней примерно 500 профессиональных театров. Однако человек, живущий в небольшом городе или рабочем поселке несколько не меньше тянется к искусству, чем житель крупного города... Поэтому и лучшие, наиболее опытные и подготовленные театральные коллективы стали преобразовываться в народные театры.» (М. Берлянт, СССР.)

Поэтому необходимо, чтобы с учетом особого назначения самодеятельного театра для общества, его художественный уровень был прямо пропорциональным его положению. Не случайно, что большинство участников анкеты видят в качестве самодеятельной работы ключ к дальнейшему развитию театра.

«Необходимо повысить качество творческой театральной работы, чтобы расширить свое влияние на все общество.»

(С. Курозава, Япония.)

Если участники анкеты уделяют такое большое внимание вопросам борьбы за качество, тем они только начинают несмело приближать свои взгляды решению вопроса общественного проникновения самодеятельного театра. В этом нет никакой разницы между авторами стран с различным государственным устройством.

«Мы всегда принимаем во внимание то, чтобы современные спектакли занимались актуальными вопросами нашей эпохи и чтобы старые произведения возрождались не как музейные пьесы, а как произведения, которые могут кое-что сказать современной публике.»

(И. Давсон, Великобритания.)

«Самодеятельные театры своим специфическим художественным воздействием должны не только забавлять своих зрителей, но также и влиять на их мысли и чувства.» (В. Фридрих, ГДР.)

...Křehká poezie...

VLADIMÍR JUSTL

ZAČALO TO REDUTOU A KONČÍME RUBRIKU

Malá divadla (vlastně tzv. malá divadla nebo to, co z malých divadel vzniklo) jsou minulostí i přítomností. A jistě také stálou budoucností, neboť jejich úloha není ještě dohrána, jejich společenská funkce není dnes o nic menší, než byla ve chvíli, kdy doba umožnila a vynutila si zároveň jejich zrod. Jsou však minulostí už natolik, že se začínají stávat historií a že o nich tedy vznikají první knihy tohoto „historického“ typu.

Jen stručnou poznámkou budiž zaregistrována knížka Státního hudebního vydavatelství, kterou pro edici *Hudba na každém kroku* napsali Lubomír Dorůžka a Zbyněk Mácha. Jmenuje se trochu demagogicky a tedy prodejně *Od folklóru k Semaforu*, byť se v ní Semaforu (tedy jeho produkci v ónom ohledu, jak jej vymezuje typ této knihy) věnovalo jen o něco víc než desetina textu. Je to knížka dvou fandů a znalců v jedné osobě, je z ní cítit zaujetí stejně jako někde dost nezvládnutá snaha po populárním způsobu výkladu, k němuž se jde způsobem spíš naivním než pozoruhodným. Jsou tu kapitoly objevené a chytré, stejně jako citelné disproporce (např. přílišné podlehnutí bigbeatové vlně) a jako jistá zjednodušení, která se týkají právě semaforové produkce, k níž, zdá se mi, bylo třeba přistupovat gruntovněji a s větším materiálovým zájemem. Leč i tak (a z mnoha dalších důvodů, které umí ocenit především kritik muzikolog) je to knížka velmi užitečná, historizující pokus, dá-li se to tak říci, který je na místě a má svou cenu.

Začalo to Redutou je sborník nakladatelství Orbis. Jak říká nadpis, je v něm o Redutě, Zábradlí, Semaforu a Paravanu. Je to typický „sborník“, který hodlá zabít dvacet much jednou ranou, jenže často jich stěží treť polovinu. Čímž chci říci, že je to především repertoárová všehochuť, která má poskytnout nejružnější amatérským souborům možnost textů. Žel většina těch textů byla už někde uveřejněna — a pokud nejde o texty zvláště cenné, je to skutečně zbytečná duplicita. Jiné jsou v našem sborníku tak okleštěny a pročešány, že z nich zbylo něco mezi čtenářskou ukázkou (proč to?) a satirou na vlastní text, tedy autosatirou. Nejvíce místa je tu věnováno Paravanu, což je disproporce citelná, byť na první pohled vyložitelná tím, že jde o nejadaptabilnější scénky pro amatérská divadélka. Jenže tato pravda by byla úplnou pravdou jen tehdy, kdyby ty texty byly dobré.

A ono je mezi nimi i dost těch, které se nemusely hlásit o světlo boží.

Nejlépe a nejkompaktněji se mi jeví první část knihy, jak to začalo, tedy oddíl o Redutě. Psala se Ivanu Vyskočilovi pochopitelně nejlépe, neboť byl u toho a je od první Reduty (1957 až 1958) už dostatečný odstup. Stejně tak svěže působí i reduťácké textappealové texty, které zdaleka nejsou (ať jde o povídky Vyskočilovy nebo o Suchého písničky) jen historickým dokumentem.

Dobře tu vycházejí i komentáře k Zábradlí. Pořadatelce sborníku Ivě Hercíkové a básníku Zbyňku Hejdovi se zdařilo napsat krátký a výstižný text, který řekl leccos o tendencích tohoto typu divadla, o jeho řekl bych vnitřním smyslu. O podstatě malých scén se v jejich zábradlácké analýze dozvíme víc než v závěrečném doslovu k celému svazku, byť tento byl z pera divadelního teoretika Jana Císaře. Horší je to už s výběrem textů ze Zábradlí — reprezentují je Klárimy a třetí demonstrace Autostopu. Což je — vzhledem ke koncepci sborníku — disproporce víc než citelná.

Ostatní dvě divadla dopadla hůř především v komentářích. Tak Sedmero zastavení v divadle Semafor od Radka Pytlíka působí, zvláště po výborné a divadelně přesné a citlivé stati Aleny Urbanové o pantomimě Ladislava Fialky, jako nedorozumění. Pytlík se snaží o jakýsi literárně divadelní mezitvar, přičemž onen druhý a podstatný aspekt je mu zřejmě dost cizí. Ale i jeho analýzy literárněvědné jsou značně diskusní, už proto, že jeho volba příkladů stejně jako volba témat působí dojmem náhodnosti, nemluvě o tom, že mu uniká podstata a smysl semaforové tvorby a cílů tohoto divadla. To obsáhla stať Zdeňka Heřmana, povzbudivě nazvaná Parametry Paravanu, prozrazuje divadelního nadšence a školeného teoretika, zaníceného obhájce Paravanu, který je zasvěcen do nejružnějších osudů tohoto divadla a který mu už nejednou dělal advokáta. Tentokrát se to advokátsví trochu Heřmanovi vymstilo, a tím klesla i objektivní cena jeho práce: než stať vyšla, ukázalo se leccos z toho, co chtěl hájit, jako nehájitelné, prostě praxe znovu a znovu potvrzovala, že Paravan má ze všech malých divadel v Praze největší problémy, že to všechno není zdaleka tak idylické, a hlavně že skutečná hodnota textů i jevištního tvaru je menší, než se chtělo zdát. Heřman pak v obhajovací teplotuře podléhá i klamným předsta-

vám — tak třeba tam, kde kritikům (jsem jedním z nich) vytýká, že při recenzích paravanských představení vycházeli „z představení jako z izolované jednotky“. Což prý je někdy možné u oficiálních scén, ne u malého divadla nebo u kabaretu. Jenže tady zaměnil autor recenzi, referující o představení, za syntetický pohled na jistý úsek. Chtěl po recenzentech to, co bylo vykonat nyní jemu v této knize.

Celkově jde tedy o knížku silně rozpornou, jak typem, tak charakterem výběru i jednotlivými komentáři. Navíc pak o knihu nevalnou po stránce grafické. Ale zase: i tak, protože není knihy lepší a kompaktnější i jistě hned tak nebude, je to nutný svazek pro všechny, kdo žijí v rytmu této doby, kdo se cítí diváčkou součástí malých divadel. Na téměř tři sta stránek najdou leccos, co potěší, poučí a i to, co vzbudí nesouhlas. Což je také dobré, už kvůli aktivní spolupráci při čtení knihy (není myšleno ironicky).

Mohlo by se zdát, že uzavřít roční pokus, vymezený hlavičkou... že trocha poezie..., zprávou o knihách týkajících se malých scén, má příměrně společného s poezií. Jde však skutečně o zdání, neboť jednou z hlavních zásluh malých scén je zaktivizování diváka vzhledem k jeho senzibilitě. Tedy i vzhledem ke schopnosti vnímat poezii. Stačí však uvést konkrétní příklady: Divadlo Na zábradlí počítá ke svým nejspěšnějším pořadům Vyšínutou hrdličku, tedy tzv. grenóbl z poezie, prostě typ divadla poezie; verše inscenoval i Semafor, texty písní Suchého a Šlitra mají svou poezii, do rodiny malých divadel přibyla Viola, tedy středisko uměleckého přednesu, kde už po druhý rok je denně program poezie. To jsou jen příklady hlavních. Udělala tedy malá divadla mnoho přímo pro vnímání veršů, zároveň pak znovu připomněla, že oblast poezie je široká, že nejde o úzké teritorium verše, že jde také o poezii života. Když Jiří Suchý psal písně, z níž jsme vzali název této rubriky, myslel, pravda, na poezii ve slovech, ve svých písních. Zároveň však to byl právě Semafor, kdo znovu rozšířil tuto oblast. A tak právem mluvíme o tom, že ne jen poezie pro svátek, ne jen do zvonů rozhlasu několik špatných veršů přednesených jedním ze zaběhnutých klíšé (jak jsme to zažívali po celá padesátá léta, a jak to někdy zazní nebezpečnou recidivou), ale poezii do života. Především objevit ji v sobě, ve svých schopnostech vnímat krásu přírody, člověka, světa. A pak už sami budeme toužit po dalším obohacení, pak i my se budeme stávat básníky, neboť, jak říkal František Halas: básníkem je každý, kdo tak cítí — psát verše je už jen výsledek.

Naše rubrika byla převážně věnována poezii psané, především poezii Vladimíra Holana, který rokem 1963 vstoupil znovu do literatury, aby byl pochopen jako největší moderní český básník. Byla psána s ohledem na realizaci přednesem. Ale také s vůlí, aby nebyla poezie citěna jako něco přespříliš výjimečného — spíše jako krásná výjimečnost, kterou lze proměnit za nutnost. A ještě s přesvěd-

čením, že trocha poezie skutečně nikoho nezabije.

Končí rubrika, nebude však v časopisu končit náš zájem o poezii a přednes. Jenže z rubriky pravidelně přejdeme do normálních řádků, abychom se opět stali neviditelnou součástí orga-

nismu. Kéž by jeho tepem! Ale to záleží trochu i na čtenářích. Neboť v příštím ročníku by měli být slyšeni právě oni. Stůněme na nedostatek zpráv ze souborů i od jednotlivců. Zmnožte je dopisy o tom, jaký máte vztah k poezii. A napište, zda čtete

verše uveřejňované v Repertoáru malé scény. Nezapomeňte, že První řádky jsou vaší rubrikou.

Po všech těch mementech zbývá už jen říci: tedy na shledanou. A poděkovat těm, u nichž bylo nalezeno porozumění a kteří pochopili.

JAK PRŠÍ NOC

První poprázdňinová premiéra pražské Violy — pořad z poezie Zuzany Renčové Jak prší noc — je představení špatné. Nelze v něm nevidět, že zámeř se daleko rozchází s výsledkem inscenace veršů mladé básnířky a malířky. Režisér Jiří Martínek, který pásmo sestavil, experimentuje — to není jistě žádná vada, naopak, jenomže jeho experimentální postupy, dá-li se tak nazvat ta snůška schválností a prapodivných rovin programu — jsou nejen nefunkční, ale mnohde naivní a postrádající invenci a vkus, která se u člena souboru působícího ve Viole od počátku musí předpokládat.

Celé představení je pojato jako poeticko-hudební montáž, v níž se mluvené slovo, přednášené dvěma recitátorkami, prolíná s krátkými reprodukovými i hranými spoji (klavír a kytara), je rozděleno do dvou částí poměrně stejné délky, mezi nimiž je uveden jakýsi miniaturní komorní koncert obou uvedených nástrojů. To všechno by samozřejmě bylo docela v pořádku a nijak by nevybočovalo z míry, běžné pro pořady tohoto typu, kdyby si režisér nezamanul uplatnit svá nefunkční kouzla a udělat tak ze sledu celkem dobře vybrané poezie a prózy a hůře vybrané hudby formální monstrum: ve snaze poodhalit jakési „zákulisi“ posílá totiž na scénu inspicienta s nezbytnými papíry v ruce, který dává povely hercům (mezi ně se počítá i osvětlovač, střídavě obsluhující dva hledáčky a vystupující bez jakékoli souvislosti občas mezi dvě ženy na jevišti), ty je plní se špatně hranou mírou naaranžované ležérnosti, takže to vše vyznívá jako bezradné povely špatného velitele neposlušným vojákům. To, jakým způsobem inspicient na scénu proniká, jak mluví a jedná, je samo o sobě trapné, nepočítáme-li ostatní zúčastněné, jejichž stylizace je natolik nepřesvědčivá, že jsem měl pochyby, zda si vůbec uvědomují, oč vlastně běží. Těsně pod jevištěm, ve Viole už beztak miniaturním, nechal pak režisér vztýčit ty dva reflektory a posadil k nim osvětlovače v kožených kalhotách s módním typem černých brýlí. Tento mladík střídavě posunuje jeden nebo dva světelné terče po černém sametu, občas je sklápí a krouží jimi bez hlubší metaforické opodstatněnosti, jen pro efekt „netřelého postupu“. Není pak divu, že obě dvě recitátorky působí často bezradným dojmem, jejich přecházení, scházení a rozcházení, usedání a přesezení má v sobě tolik nezažitého, že se to musí nakonec odrazit i v přednášeném slově — a je to skutečně slyšet. Poezie Zuzany Renčové je opravdu „tichým královstvím“, je to svět víry

i desiluzí, přesvědčování sebe sama, svět mučivě znepokojený i křehký, plný té naivní křehkosti mladého pohledu, ale zároveň očistný a polarizující naše vědomí, žel, je to svět poměrně také dosti abstraktní a jednodolohový, jeho citový účín je hlubší než filosofický, jeho lyrická hrdinka je všudypřítomná a příliš často nám říká totéž — a i když tyto časté návraty k výchozím pocitům nejsou rušivým nebo nivelizujícím elementem, přece jen mělo být ještě před uvedením pořadu zvaženo, do jaké míry je únosné udělat z tohoto poměrně stejnorodého lyrického materiálu účinné představení. Martínková režie si nedala práci hledat v poezii Renčové naléhavost jinak než vnějškovými kulisami (rocknrollová hudba, mořské vlny atd.), způsob recitace byl snesen do jednotvárnosti až unavující a jediné díky poměrně profesionalitě zejména

Drahomíry Fialkové se nestal nežáživným.

Umělecká skupina Violy zřejmě ve snaze o co nejpestřejší repertoár podlehla klamu, že všechno, co se jen otře o jakousi fiktivní modernost prezentace poezie, může být únosné pro sestavení dalšího repertoárového čísla. Pravda, u beatníků, které Viola uvádí ve většině svých pořadů, monotematicky i v montážích s džezem, ani tak o tyto formální otázky nejde. Beatnická poezie — sama svou podstatou naléhavá a povytce určená pro přednes — zbavuje svou jistou atraktivností své interprety přemýšlení nad rámcovou stylovostí do takových krajností, jako je tomu v pořadech z básníků typu Renčové. Ale to ještě neznamená, že by tady režisér neměl uvažovat, jak mluvenému slovu pomoci, a ne ho naopak dělat pouhou výplní svých experimentálních ambicí.

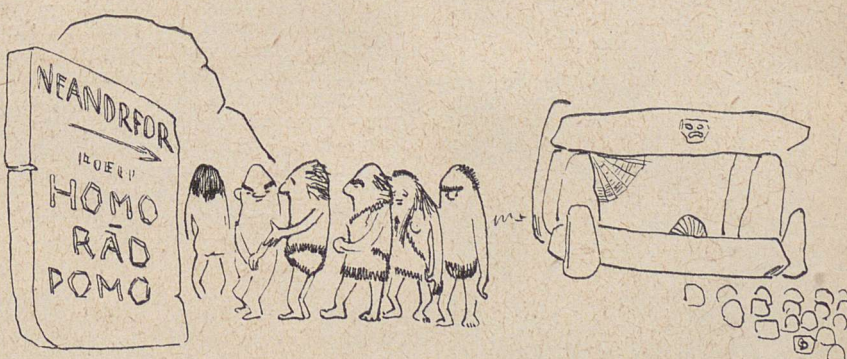
MIROSLAV KOVÁŘÍK

V PRASVĚTLE PRARAMPY

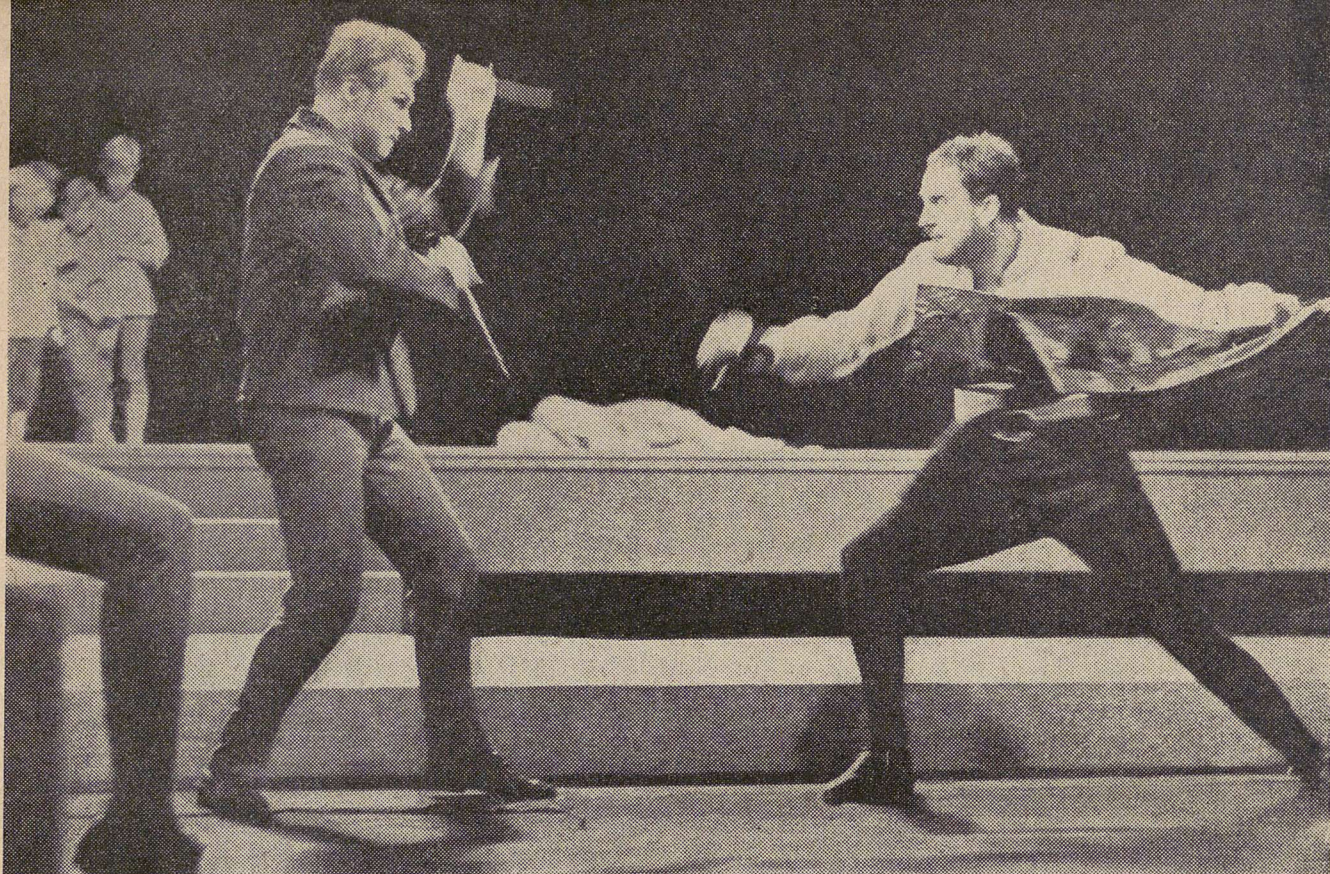
Dušan Grombřík



Plenární diskuse



Soumrak kamenných divadel?



V Shakespearově Romeu a Julii

S LUŤKEM MUNZAREM O POEZII, ALE NEJEN O NÍ

S Luďkem Munzarem se setkáte na scéně Národního divadla. Příznačné je, že nejen tam. Také v biografu, také tehdy, když si pustíte televizní nebo rozhlasový přijímač. A někteří z vás i tehdy, jestliže se rozhodnete koupit si gramofonovou desku s přednesem poezie. A také je možné chytit ho v šatně Tylova divadla (ač tohle už není tak obvyklé) a zeptat se ho na věci, které budou možná zajímat i vás.

Někteří mladí přednášeči absolvují několik úspěšných recitátorských vy-

stoupení a myslí si, že by se mohli dostat na divadelní fakultu a stát se herci. Co ty si myslíš o vztahu přednášeče a herce — je dobrý herec vždycky dobrým přednášečem a naopak?

To jistě ne. Ale já sám jsem o tom začal přemýšlet až tehdy, když jsem jednou zaslechl názor, že můj přednes je hereckého charakteru; že recituju, jako kdybych hrál divadlo. Začal jsem uvažovat o rozdílu hereckého a přednášecského výkonu; člověk, čte-li si poezii, má leckdy spontánní potřebu říkat ji nahlas. To může koneckonců dělat každý, kdo má poezii rád. Ale ve chvíli, kdy mi nestačí říkat poezii nahlas jen sám sobě, kdy zatoužím se o svůj požitek z veršů s někým rozdělit a říkat poezii nahlas jiným lidem — v té chvíli tady musí přistoupit další faktor: musím ji umět říkat tak, aby moji posluchači přitom prožili a procítili to, co já. Některí herci — myslím herci svou profesí — jsou vynikajícími recitátory a méně dobrými herci dramatických postav na jevišti a naopak. Společné mezi hereckou prací a přednesem je, že obojí pracuje se slovem jako uměleckým materiálem a obojí je provozováno veřejně. Podstata přístupu ke slovu je u obou pochopitelně osobitá. Mám například rád práci v rozhlase proto, že při svém zdánlivém omezení výrazových prostředků (jenom hlas a zvuk) nutí herce k hluboké koncentraci všech asociací, které při tvůrčí práci vznikají. Přiznám se, že právě tato specifická rozhlasová práce způsobuje, že se mne mnohdy text výborné povídky zmocní více než nějaká filmová role.

Jsi dnes nejen divadelní, filmový a rozhlasový herec, ale jsou známé některé tvoje výkony v oblasti uměleckého přednesu: např. tvoje interpretace Hrubínovy Romance pro křídlovku. Spousta stránek papíru se už popsala o přednášecově tvůrčím přístupu k textu — jak jsi pracoval na Romanci?

Romance pro křídlovku je pro mne stále ještě neskončená práce. Vysílala se v rozhlase, dělal jsem ji ve Viole a natáčel na gramofonové desky. Měl jsem Romanci doma, strašně se mi líbila, ale taky jsem se s ní strašně narápil. Ani mi nešlo tolik práce přemýšlení nad rozbořením textu a nad stavbou, ale myslím, že největší problém pro mne byl, jak to udělat, abych udržel posluchačovu pozornost a nerecitoval tento volný verš jako prózu. Ona je to totiž hrozně těžká báseň; je tam například přesah všude, kde se špatně říká. Nechtěl jsem číst příběh a chtěl jsem zachovat prozodii. V tu chvíli se mi ale podařilo rozbít větu a potlačit smysl. Jestliže jsem chtěl vyzdvihnout smysl, porušil jsem prozodii a rytmus. Právě po této stránce je to pro mne stále ještě neskončená práce. Je třeba tyhle dvě stránky uvést v ještě větší soulad, než se mi to podařilo v prvním — v tom rozhlasovém — nastudování.

Ted' si myslím, že jsi trochu zbytečně skromný. Mám za to, že rozhlasová Romance byla opravdu výborná, a asi by mi to dosvědčili všichni posluchači, které jsem na vlastní oči viděla v Divadle hudby poslouchat Romanci z pás-ku bez dechu celou tu hodinu, nebo



Snímky J. Svobody

jak dlouho trvá. Ale neřekl jsi ještě, čím to, že jsi právě k ní měl od začátku takový — jak to říci — skutečně tvůrčí vztah?

Na to je skutečně těžko odpovídat. Musel bych asi hovořit o tom všem, co jsem prožil až do doby, než jsem se poprvé s touto básní setkal. A myslím, že by to třeba ani nemuselo každého zajímat. Ale aby to nevypadalo jako nějaká výmluva, rád bych dodal, že Romanci miluju jako málokteré jiné básnické dílo a že s ní chodím neustále — to jest „i s tím trápením a šikováním k věcným a drsným bitvám o život ve mně“, jak říká sám František Hrubín.

Neměli bychom ovšem zapomenout na druhý pól tvé tvorby; přece jen si především herec. Ke které roli máš nejvřelejší vztah a která tě nejvíc potrápila — nebo je ta vřelost a trápení v přímé souvislosti?

To je dobrá formulace. Ale já bych to řekl ještě jinak: nejvřelejší vztah bývá k té roli, která se nejvíc povede. Nechci soudit, jestli to tak opravdu je, ale pro mne byl největším pracovním zážitkem Mercutio v Romeovi a Julii, režírovaném Krejčou. Šlo mi to lehce, bylo to bezprostřední — měl jsem pocit, že mi nepřekáží to, co jsem až dosud znal a uměl, naopak: řemeslo mi šlo jaksi samo. Cítil jsem potřebu v téhle roli žít a existovat. Mercutio mne zástihl v období, kdy ironie a skepse ani jiný pocit není póza, ale vydobytá skutečnost života; vstoupil do mne a viděl. Mohla bys říci, že Shakespeare je klasický autor a já že tu mluvím o svých pocitech a ani slovo neřekám o alžbětinské renesanci. Ale myslím, že není možné dělat předěl mezi klasikou a současností. Hraju klasiku tak, jak já dnes pojmám tu látku, jak prostřednictvím díla vyslovuji svůj životní pocit.

Ty si tedy myslíš, že klasického autora — v našem případě Shakespeara — není možné na dnešní scéně stylizovat do historické pozice — přibližně do toho historického údobí, kdy byl napsán?

Možné to je. Ale kdyby to některý režisér udělal (a někteří to tak opravdu dělali), nebude to tvůrčí divadelní práce, nýbrž vzniknou žánrové obrázky z období anglické renesance. Nám k soudobému pojetí přispívají i dobré současné překlady. Proto se Angličanům Shakespeare leckdy hraje hůř než nám a dokonce nám závidí, že my ho můžeme překládat.

Teď se zase vrátíme k poezii, kterou jsme začali. Umělecký přednes jako specifický umělecký obor se vzdmáhá — za poslední rok se objevilo několik pozoruhodných tvůrčích činů (vezměme například některé pořady ve Viole). Ale nestagnuje ani amatérský umělecký přednes. Co bys řekl recitátorům, kteří v tomto oboru poctivě pracují, mají rádi poezii, a — což není samozřejmě podmínkou — zúčastňují se STMP?

Pamatuji se ještě na začátky STM. Ze začátku to byl — řečeno obrazně — nespoutaný přival Očí topičových. Dosáhlo se samozřejmě opaku a nastala dramaturgická i interpretační —

ale především dramaturgická stagnace. Dnešní stav, to je zase reakce na to, co bylo dřív. Lidé si uvědomují, že v dnešním uchvátném světě se prostě bez poezie nedá žít. Proto si myslím, že i STMP je dneska docela jiná věc: že to už není jakási příležitostná záležitost či boj o ceny, ale že mladí lidé, kteří se jí zúčastňují, tak projevují i svůj vztah k poezii, i když se jim třeba nepodaří vyjádřit se plně. Je ovšem zase třeba připomenout, že jenom nadšením nestačí. A za Violu zaplaťpánbůh. —

Když už jsme u toho, co jsi říkal Noci s Hamletem ve Viole?

Je to velká poezie a výborně recitovaná.

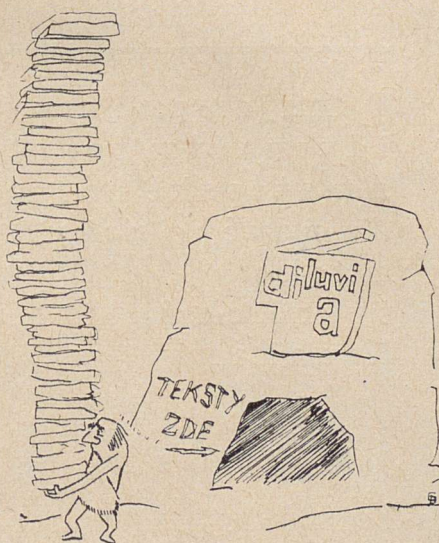
Když si vytváříš ty svůj repertoár pro přednes, jak postupuješ? Rozumíš, jde mi např. o tento vztah: jistě si vybíráš verše, které se ti líbí, které máš rád. Ale jak dalece přitom myslíš na svoje budoucí publikum, na prostředí, v kterém vystoupíš apod.?

To je pro mne trochu překvapivá otázka, protože já svůj repertoár ve starém slova smyslu nemám. Repertoárem ve starém smyslu míním určitý souhrn textů, z nichž je možno vybírat pro ty které „příležitosti“. Skončila už doba „večerů z monologů“, vytrhávání některých pasáží z textů i z kontextu autorů a jejich díla, skončila doba „recitačních vložek“ k těm či oněm oslavným příležitostem. Lidé musí vědět, na co jdou. Vybírám si věci proto, že mne zajímají, že nějak korespondují s tím, co si myslím a co cítím, i když vím, že je třeba bezprostředně nebudu někde uplatňovat. Stane se, že třeba rozhlas, televize nebo jiná instituce mně zadá právě ten text, na kterém jsem už pracoval — pak to samozřejmě rád udělám. Někdy ovšem přijdou s textem, který jsem ještě neměl v ruce — a je-li dobrý, pak je to pro mne neznámá a taková práce je snad ještě zajímavější.

ROZMLOUVALA HANA RAUCHOVÁ

V PRASVĚTLE PRARAMPY

Dušan Grombířík



Tak co je s tím pravým štychem?

Milý čte náři,

přeješ-li si nadále odebírat pravidelně náš časopis, nezapomeň na předplatné na příští rok. Pro usnadnění připojujeme formulář objednávky. Po vyplnění se vzhazuje do poštovní schránky bez známky. Na stejném listku můžeš si zajistit předplatné také našeho druhého časopisu, Repertoár malé scény.

Pomozte nám dále rozšiřovat náš ochotnický tisk!

Pozdravuje vás

redakce

co je to...?

METAFORA

O metafoře v umění bylo napsáno již velmi mnoho moudrých knih. Je tomu tak proto, že metafora představuje v uměleckém díle svébytný poznávací prostředek. Pomocí metafory poznáváme skutečnost z nového úhlu, velmi výrazně a neotřele. Přitom metafora má určitá pravidla:

a) je založena na lidské schopnosti spojovat představy,

b) znásobuje smyslovou konkrétnost poznávané reality.

Představa je schopnost lidského mozku vybavit si dřívější vjemy. Člověk však někdy nemá jen jednu představu, ale vždy jde o řetězové reakce, kdy jedna představa vyvolává další a další. Metafora je pak založena na spojení dvou nebo více představ, kteréžto spojení obsahuje hluboké poznávací jádro a současně se znásobuje smyslová konkrétnost použitých představ. Metafora je účinná tehdy, když nový celek metaforou vzniklý současně zachovává všechny její části a jestliže tyto prvky metafory výrazně cítíme.

Nejlépe to osvětlí příklad: představa rumu vyvolá asociace barvy tohoto nápoje a jeho účinků. Básník užije těchto představ, které spojí v metaforu: „... ryšavé teplo rumu...“

Rozezvučel řetěz smyslově velmi názorných představ, a tak neotřele vyjádřil novou hodnotu, v daném případě velmi určitý, smyslově názorný pocit. Přitom v novém celku výrazně cítíme jeho části a navíc se objevuje spojitost mezi jednotlivými použitými představami. Toť ono poznávací jádro. (Mimochoodem: věda nedělá nic jiného, než že hledá spojitost mezi zdánlivě různými jevy.)

Je ovšem nutno upozornit, že síla metafory mení v těžkopádném následování slov. Jde vždy o poznání rázem, bleskem; často není metafora vázána jen na význam slov, tak jak jdou za sebou. Vzniklé poznání nelze nijak popsat, maopak popisem nebo slovně logickým rozбором (...co chtěl básník říci...) se působivost metafory ztrácí.

Metafora jako prostředek uměleckého zobrazení existuje ve všech uměleckých žánrech, tedy i v divadle. Je jen na škodu divadla, že jí nepoužívá v míře daleko větší.

Z. K.



V příštím ročníku Amatérské scény (už 11. ročníku Ochotnického divadla) chystáme pro čtenáře řadu novinek. Jednu vám můžeme závazně slíbit už dnes: režisérskou školu Alfréda Radoka. Přední mistr našeho profesionálního divadla dal redakci ochotnického časopisu k dispozici režijní knihu i světově proslulé inscenace Gogolovy *Ženitby*. Z režijní knihy přetiskneme řadu komentovaných ukázek s fotografickým doprovodem Miroszlava Túmy.

Redakce

Děkujeme všem spolupracovníkům
i čtenářům tohoto ročníku

Amatérské scény a přejeme jim
do nového roku

mnoho
tvůrčích úspěchů.
Redakce

amatérská scéna

ročník I (Ochotnické divadlo, ročník X), číslo 12, prosinec 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 října.

F-02*40668

Nakladatelství Orbis, n. p., 1964

OBJEDNÁVKA

Dodávejte počínaje č.....

časopis

Amatérská scéna (Ochotnické divadlo)

na adresu:

.....
.....
.....
.....

okres

podpis

Poštovné
zaplatí
příjemce

PNS-Ú

PROPAGAČNÍ ODDĚLENÍ

JINDŘIŠSKÁ 14

Praha 1



KAPITOLY O DIVADELNÍ FOTOGRAFII 11.

Milí přátelé, kteří jste četli snad všechny nebo snad jen některé kapitoly našeho seriálu — budeme se loučit. Probrali jsme řadu námětů z oboru vzniku, smyslu a poslání divadelní fotografie. Popovídali jsme si o problémech technických, divadelně dramatických, problémech použitelnosti a působivosti. Probrali jsme toho mnoho a myslím, že moje nároky navás byly někdy příliš

velké. Bez maximalistických požadavků bychom se ovšem nikam nedostali. Nespokojenost s vlastní prací nás musí hnát dopředu a cestu k uspokojení v práci hledáme ve stálém rozšiřování okruhu svých znalostí v tom kterém oboru. A také v divadelní fotografii. Chceme-li, jako dobří divadelní fotografové, stát se články toho kolektivu, který na inscenaci pracuje, musíme umět poněkud potlačit sami sebe a dát se cestou služby inscenaci, kterou fotografujeme. Pochopit smysl práce režiséra, ideu jeho inscenačního plánu atd. atd., to, co jsme již mnohokrát v tomto seriálu řekli a co bych rád, abyste si z něho především zapamatovali. Že fotografujeme divadlo, tedy hotový umělecký projev, který umocňujeme vlastní schopností dívat se, chápat a zachycovat. A jde to i na malém jevišti, nemusí to být vždy velká scéna. Začněte znovu u těch nejlepších hereckých výkonů ve svém souboru. Sledujte práci toho nejlepšího z interpretů, fotografujte třeba jenom jeho, abyste si dokonale ujasnili abecedu linie hereckého výkonu. Nechtějte z každého filmu vytěžit okamžitě prvotřídní snímky. Obě-

tujte několik svitků, zkoušejte, pak ale nad všemi negativy uvažujte.

Vybral jsem vám tentokrát několik snímků, které odpovídají vašim pracovním možnostem. Jen dva lidé ve velmi jednoduchém osvětlení a jedna rekvizita — sklenička. Snímky jsou z inscenace hry Dva na houpačce (Divadlo Vítězného února Hradec Králové, herci Jana Janovská a Josef Srba) a snímají scénu rozkolu vztahu dvou lidí, kteří se mají rádi. Myslím, že byste docela dobře mohli doplnit text, který si říkají. Protože snímky zachycují z inscenace to, co známe z vlastní zkušenosti, snímky zachycují životní pravdu tak, jak ji chtěl vyjádřit režisér. A přitom je to jen několik fotografií dvou lidí. Herecký výkon je civilní, odměřený, bez patetických gest a postojů. A tím je silnější a opět pravdivější.

Loučím se se seriálem, který mi za ten rok, přes svůj nevelký rozsah, přirostl k srdci. Loučím se i s vámi, jeho čtenáři, a věřím, že se s jeho výsledky budu setkávat — aspoň částečně — v každém z vašich otiskných snímků.

Dr. JAROMÍR SVOBODA

