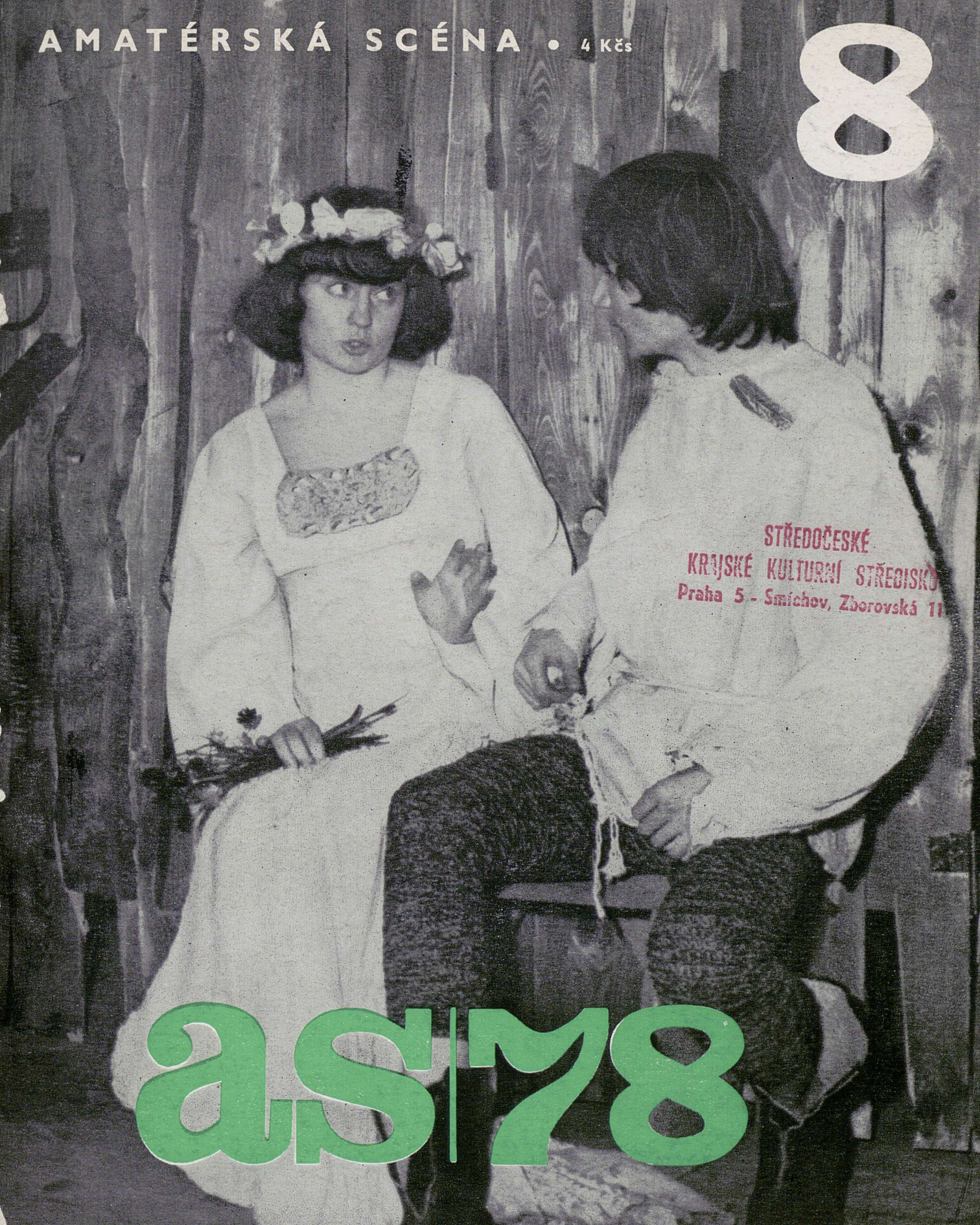
AMATÉRSKÁ SCÉNA • 4 Kčs

8



STŘEDOČESKÉ
KRAJSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO
Praha 5 - Smíchov, Zborovská 11

# as 78

Čipková
Mařenka.
Foto
J. Čapek

Spoutaná
srdce.
Foto
Vl. Zajíc

J. Švarc:
Stín.
Foto
P. Štoll

Ancassin
a Nikoletta.
Foto
Vl. Zajíc

# DIVADLO LAMPA PRAHA

Na titulu V. K. Klicpera:
Hadrián z Římsů
(DS Sklárny Karolinka)

# Nový divadelní zákon a ochotníci

V částce 7 Sbírky zákonů byl dne 13. dubna 1978 uveřejněn zákon č. 33 České národní rady o divadelní činnosti – divadelní zákon. Přinášíme o něm alespoň tuto základní informaci.

Nový divadelní zákon upravuje poslání divadelní činnosti, vznik, řízení a zánik divadel, agentur a ochotnických souborů. Přináší proti současně zrušovanému starému divadelnímu zákonu z roku 1957 některé novinky. V oblasti takzvaných profesionálních divadel nezná nový zákon pojem „nestátní divadlo" a zavádí nový právní pojem „divadlo", které je státní socialistickou organizací s posláním vykonávat divadelní činnost. Nově potom zákon formuluje, co to je divadelní činnost. Je to veřejné scénické předvádění divadelního díla divadelními umělci nebo divadelními ochotníky, a to i pomocí loutek nebo ve spojení s autovizuálními prostředky. Souborně se tato divadelní činnost označuje pojmem „představení". Zákon důsledně vychází z jednoty divadelní kultury jak v oblasti profesionální tak i ochotnické a proto také v jednotlivých obecných ustanoveních upravuje právně poměry obou těchto částí divadelní kultury. Divadelní zákon vymezuje pojem „divadelní umělec" (jde o osoby s odbornou způsobilostí k výkonu umělecké činnosti při divadelním představení, které tuto způsobilost uplatňují buď v pracovním poměru k divadlu nebo agentuře, nebo na základě smlouvy podle autorskoprávních předpisů s divadlem či agenturou).

Divadelní ochotníci jsou pak podle nového divadelního zákona definováni jako osoby, které ve svém volném čase a bez nároku na odměnu vykonávají divadelní činnost v ochotnických souborech.

Ochotnickému divadlu je věnována celá čtvrtá část nového divadelního zákona, konkrétně ustanovení § 10–14. Zde je opět rozdíl proti starému divadelnímu zákonu č. 55/57 Sb., v němž pouhé 2 paragrafy upravovaly jednak obecně poslání ochotnického divadelnictví a jednak stanovily, kdo smí pořádat ochotnická představení. Nyní zákon má ustanovení o zřizování ochotnických souborů a stanoví, že ochotnický soubor jako zájmový kolektiv divadelních ochotníků může zřídit jen socialistická organizace. Ta se pak stává zřizovatelem, který je povinen oznámit zřízení souboru okresnímu národnímu výboru příslušnému podle předpokládaného stálého působiště souboru (u ochotnických souborů zřizovaných odborovou organizací uvědomí příslušný ONV o zřízení ten odborový orgán, který vede seznam takto zřízených souborů). Okresní národní výbor pak provede registraci souboru, jestliže jsou splněny zákonné podmínky pro zřízení ochotnického souboru.

V čele ochotnického souboru stojí vedoucí souboru, který je jmenován a také odvoláván zřizovatelem. Vedoucí odpovídá zřizovateli za ideovou a uměleckou úroveň činnosti souboru. Okresní národní výbor vede evidenci ochotnických souborů, které působí v jeho obvodu, zabezpečuje jim odborně metodickou pomoc, sleduje a hodnotí jejich činnost. V případě nedostatků upozorňuje na tyto nedostatky zřizovatele. Už v této souvislosti je třeba říci, že podle § 37 divadelního zákona ochotnický soubor podle dosavadních předpisů se považuje za ochotnický soubor podle tohoto zákona, pokud jeho zřizovatelem je socialistická organizace. Tam, kde existuje ochotnický soubor zřízený jinou než socialistickou organizací, se považuje za ochotnický soubor podle tohoto zákona a může vykonávat další činnost jen, pokud ke dni 1. července 1978 byl v evidenci okresního národního výboru a nejpozději do šesti měsíců od nabytí účinnosti divadelního zákona zřizovatel oznámí příslušnému ONV, že soubor pokračuje ve své činnosti. Důležité je i další ustanovení § 13 divadelního zákona o právním postavení ochotnického souboru. Nositelem práv a závazků, které vyplývají z činnosti ochotnického souboru, je zřizovatel. V žádném případě tedy nemá soubor samostatnou právní subjektivitu a nemůže jednat a zavazovat se vlastním jménem. Na druhé straně právní úkony vedoucího souboru zavazují zřizovatele jen v rozsahu jak je tento vymezen příslušnými platnými předpisy (např. hospodářským zákoníkem, zákoníkem práce a občanským zákoníkem).

Ke zrušení ochotnického souboru je příslušný jeho zřizovatel. O zrušení ochotnického souboru je povinen zřizovatel, po případě odborový orgán, který vede soubor ve svém seznamu, uvědomit okresní národní výbor. Jestliže zanikne naopak zřizovatel ochotnického souboru, může jeho práva a povinnosti vůči tomuto souboru převzít jiná socialistická organizace, o čemž je nutno opět uvědomit příslušný okresní národní výbor.

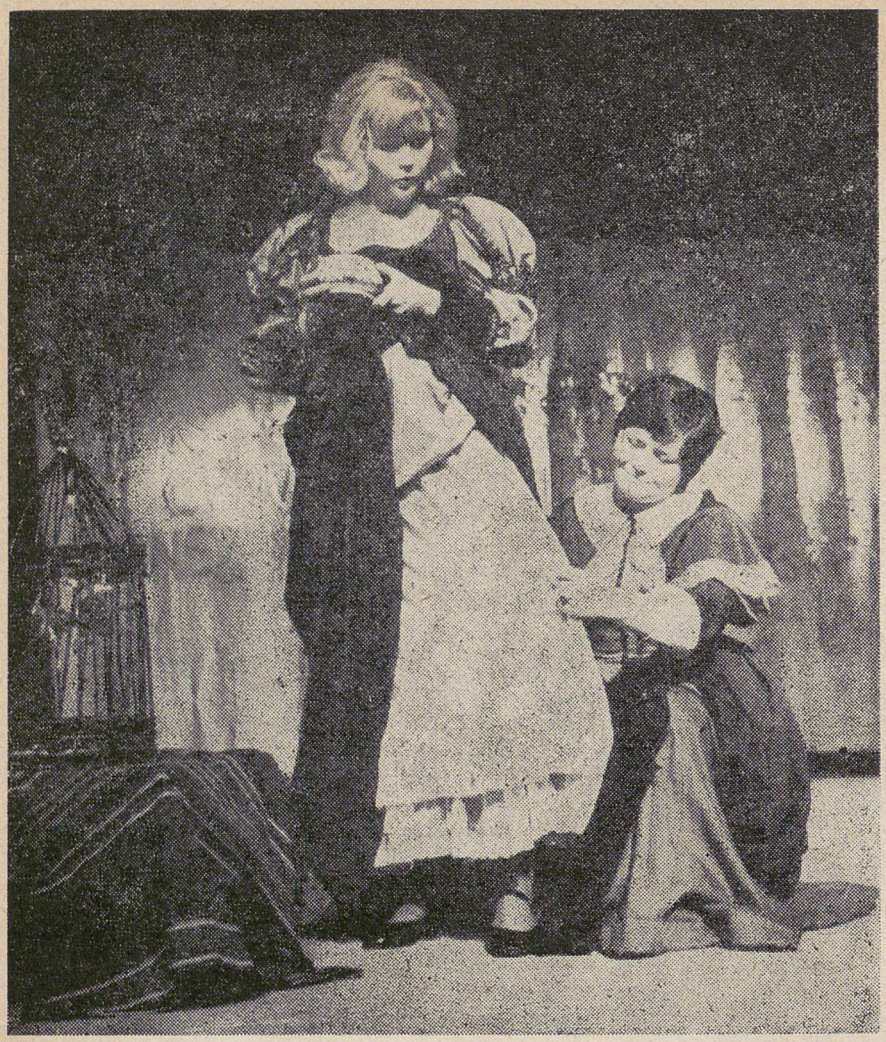
Zřizovateli pak zákon výslovně stanoví povinnost vytvářet pro činnost ochotnického souboru vhodné organizační, materiální a technické podmínky. Ochotnický soubor je povinen při své divadelní činnosti přispívat v duchu kulturní politiky KSČ ke zvyšování ideové, morální a estetické úrovně lidu, k utváření harmonické osobnosti socialistického člověka a k rozvoji jeho tvůrčích sil (§ 1 a 11 zákona).

Významná jsou také ustanovení části páté zákona, která se zabývá pořádáním představení (§§ 15–17 zákona). Pořadatelem může být jen socialistická organizace. Pořadatel odpovídá za vytvoření vhodných podmínek pro konání představení, odpovídá za zachování pořádku při jeho průběhu a dodržování autorskoprávních, bezpečnostních, požárních, hygienických a jiných obecně závazných právních předpisů (např. zákon o zdraví lidu, vyhláška o zajištění pohotovosti hasicích zařízení, vyhláška o organizaci požární ochrany atd.).

Divadelní zákon pochopitelně upravuje celou řadu dalších otázek, které se týkají provozování divadelních představení. Jde jednak o otázky povolovacího řízení, kde jako dosud je příslušný místní či městský národní výbor, žádost se musí podat 5 týdnů před konáním představení s tím, že příslušný národní výbor může povolit představení z důvodů hodných zvláštního zřetele i při nedodržení této lhůty. Řeší otázky odnětí tohoto povolení, dohledu nad představením, jak je to se schvalováním představení v rámci pořádání schválených kulturních akcí (festivaly, přehlídky, soutěže apod.). Zabývá se stykem divadel i ochotnických souborů se zahraničím, stanoví působnost orgánů státní správy v oblasti divadel a ochotnických souborů, to jest ministerstva kultury, krajských národních výborů a okresních národních výborů a konečně má v části desáté společná ustanovení a v části jedenácté přechodná a závěrečná ustanovení. Přesahuje možnosti tohoto informačního článku rozebírat podrobněji tato ustanovení, neboť jsme se zaměřili na úpravu, která se dotýká ochotnických souborů.

Od 1. července 1978 tedy platí na území České socialistické republiky nový divadelní zákon a protože se vztahuje i na celou oblast ochotnického divadelnictví, bude jenom dobře, když se s ním zřizovatelé a vedoucí souborů seznámí. Nový divadelní zákon je také důležitým aktem kulturně politickým, protože upravuje oblast, která je v ohnisku ideových a kulturně politických zájmů naší společnosti.

**ZDENĚK KOKTA**



Dulcinea z Tobosy (DS Česká Třebová)

M. Horniček: Dva muži v šachu (D 111 Č. Budějovice). Foto K. Šlejhar

# JABLONEC
## mezikrajová přehlídka

Druhá část Národní soutěže amatérských divadelních souborů, konaná v Jablonci, měla podobu místní VI. mezikrajové divadelní přehlídky. Z pověření vyhlašovatelů (MK, ČOR) a hlavních garantů (odborů kultury KNV a ONV) ji pod záštitou předsednictva OV KSČ a rad ONV a MěNV za odborné spolupráce ÚKVČ a spolupořadatelů a za vydatné pomoci patronátních závodů pořádalo jako obvykle okresní kulturní středisko. Týden uprostřed května, kdy se přehlídka konala, byl pro všechny pracovníky tohoto střediska maratónským během, při kterém úsměvem občas prosvítala únava, ale za nějž si právem v cíli vysloužili slova uznání od všech zúčastněných i hostů.

Šest večerních a jedno dopolední představení obstaraly soubory: Divadlo pro 111 z Českých Budějovic (M. Horníček: Dva muži v šachu), DS OB z Říčan (C. Hubalek: Hodina Antigony), DS ZK ROH Škoda z Plzně (E. Radzinskij: Rozhovory se Sokratem), DS ZK ROH Mistra A. Jiráska z Hronova (M. Gorkij: Vassa Železnovová), DS Domu kultury ROH z Radnic (J. Fricke: Druhá tvář), DS KP ROH ze Skláren Karolinka (V. K. Klicpera: Hadrián z Římsů) a DS ZK ROH ČSD z České Třebové (A. Volodin: Dulcinea z Tobosy). Soubory přijely většinou v dopoledních hodinách, před polednem byli jejich představitelé přijati a seznámeni s historií i současností hostitelského města na MěNV a odpoledne už v jabloneckém Divadle J. Fučíka šlo nalézt herecké členy stmelených a dělných ochotnických celků při pilných zkouškách, technický štáb při prověřování světelných možností, a všechny pak včetně režiséra při zabydlování zákulisí, šaten a posledních adaptacích scén a kostýmů. Po představeních se obvykle do pozdních nočních hodin protáhla diskuse o názorech a míněních poroty, popřípadě přátelská setkání se zástupci patronských závodů. Soubory, které měly domů blíže, odjížděly pak ještě v noci a nemohly tudíž ani ocenit přednosti ubytování v lesnatém horském Maxově a tamní ozón, který doslova vyrazil dech Plzeňským: podle jejich vlastních slov jsou prý zvyklí v i d ě t, co dýchají.

Jablonečtí návštěvníci, kteří přicházeli do divadla v poměrně hojném počtu a měli možnost zúčastnit se divácké „knoflíkové války" o hodnotu a působivost jednotlivých představení, dali nejvíce hlasů českým hrám, shodou okolností komediím, jedné klasické (Hadrián z Římsů), jedné současné (Dva muži v šachu). Na dalších stupních diváckého zájmu pak byly hry s aktuální společenskou myšlenkou a přesvědčivě herecky podané, ať už čerpaly námět z dávné minulosti či z dneška a ať už pocházely z dílny autorů sovětských (Rozhovory se Sokratem, Dulcinea z Tobosy), od spisovatele NDR (Druhá tvář) či od pokrokového dramatika západoněmeckého (Hodina Antigony). Toto směřování diváckého zájmu je v mnohém příznačné a bezděčně odkrývá řadu závažných otázek amatérského divadelnictví v dnešní etapě. Odborník by si jejich rozborem mohl vysloužit ostruhy, a pokud by nevycházel ze stanoviska, že divácký zájem není dosti směrodatný, i k zajímavým závěrům. Jablonecký žebříček například, aspoň se to zdá, přesvědčuje o tom, že divák sice hledá v divadle zábavu, možnost se zasmát, odreagovat se od denního shonu a starostí, ale nezůstává u toho a stejnou měrou ho přitahuje závažná společenská výpověď o době, v níž žije a jejíž problémy se jej dotýkají. Zároveň tento divák — divák vzdělaný, posluchač rozhlasu a televize, čtenář novin, vnímavý konzument obrov-

ského množství informací — přesně uhaduje, z kterého směru se dočká uspokojení svého rozrůzněného zájmu. V přehlídce (mimochodem návštěvnicky značně přitažlivé svým pestrým programem) se bezpečně orientoval v případě, kdy šel za pobavením či toužil nabažit se krásy, lahody, libozvučnosti, košatosti a vtipnosti své rodné řeči (škoda, že Hadrián právě této radosti z jazyka a mluvy zůstal mnoho dlužen!), i v případech, kdy byl naladěn vnímat hluboká poselství promlouvající k jeho rozumu a srdci. Taková poselství bezesporu obsahují Rozhovory se Sokratem, Hodina Antigony i svým způsobem Druhá tvář. Také jablonecký divák tak svou reakcí nechtě znovu narazil na fakt nedostatku náročných, na vysoké profesionální úrovni napsaných textů domácí provenience, ale to už je opět problém obecnější a téma pro jinou, odbornější úvahu.

Nepozastavujeme se u těchto věcí zbůhdarma. Chceme říci, že nelehká, obětavá práce desítek nadšenců v amatérských kolektivech je veřejností pozorně sledována a nachází ohlas tím větší, čím úžeji je spjata s citovým a názorovým obzorem současného člověka v naší zemi v tomto historickém okamžiku a čím přesněji si uvědomuje i zápas v jeho duševním světě, zápas jeho obecné kulturní úrovně a náročnosti s přežívajícím pohodlnictvím a lhostejností, popřípadě i hlupstvím. Není nikterak lehké postavit se na správnou stranu v tomto zápase a nepominout žádnou ze širokých oprávněných potřeb diváka, včetně už zmíněné touhy po zábavě, když to jako divadelník můžete dokázat jen a jen skrze jeviště, jen a jen na určitém nosném a kvalitním, umělecky účinném textu a jen a jen silami ochotnického kolektivu, který je v tom či jiném místě k dispozici. Slova a zbožná přání nepomáhají, zůstává jen hledání a práce a zas práce a posléze okamžik veřejného soudu v podobě rozpaků či vděčného uznání.

Co nejširší divácký ohlas, veřejné uznání a jeho rub, dobrý pocit z vlastní seberealizace, jsou silnými motory divadelního amatérismu. Nelze říci, že by se souborům za jejich úsilí a chvályhodné působení tohoto uznání nedostávalo, třebaže jeho součástí by podle mínění ochotníků i podle našeho názoru měla v daleko větší míře být ne ochota dodatečně obdarovávat, ale především snaha po vytvoření či udržení nejpříhodnějších podmínek pro práci ochotníků a snad i ten těžko definovatelný každodenní ždibec pochopení pro jejich nečekané a nepředpokládané potíže.

Také z jablonecké přehlídky neodjel žádný soubor bez ocenění té stránky činnosti, jež v jeho profilu v současné chvíli dominuje. Oceněna byla ideová prospěšnost a působivost inscenací (DS OB Říčany, DS ZK ROH Škoda Plzeň), mladistvý herecký elán celku (DS KP ROH Sklárny Karolinka), osobitá invence v přístupu k textu (DS ZK ROH ČSD Č. Třebová) i úsilí obnovit ochotnické tradice v místě (DS ZK Máj Hronov). Oceněny byly i výrazné výkony jednotlivců, a to herecké (L. Němec za roli dr. Teiresia v Hodině Antigony, M. Plas za titulní roli v Rozhovorech se Sokratem), režijní (S. Trčková za Rozhovory se Sokratem, R. Šimice za Druhou tvář) i scénografické (J. Maťátková za Hodinu Antigony). Čestného uznání se právem dostalo několika mladým talentům (E. Váňovi z Č. Budějovic, V. Gardavskému z Plzně, M. Hladové z Říčan a H. Šustkové z Karolinky), kteří na sebe upozornili hluboce individualizovanými hereckými projevy — první smyslem pro komično slov a gest, druhý schopností psychologické kresby, ženy (dívky) pak nefalšovanou přirozeností, volností pohybu. Divákům zůstala v paměti jistě také opravdovost J. Sloupové v roli Sokratovy ženy Xanthipy, realistický projev M. Fendrycha v roli Prochora v dramatu M. Gorkého, civilnost F. Štěpánka v roli kriminálního komisaře Bacha ve hře J. Fricka a jistě také půvabná A. Hýblová jako Dulcinea z Tobosy, určitě nejen proto, že šlo o závěrečné představení přehlídky.

A to se říká, dobrého poskrovnu!

JAROSLAV KABÍČEK

# TÁBOR mezikrajová přehlídka

Národní soutěž amatérských divadelních souborů skončila VI. mezikrajovou přehlídkou v Táboře. Přinesla sedm inscenací a řadu dramaturgicko-režijních problémů, s nimiž soubory sváděly tvůrčí zápas, někdy se zdarem, jindy marně. Kamenný řád a Balada pro banditu vycházejí z epických předloh. Rovnocenné převody románů a novel do dramatického tvaru se dají spočítat na prstech jedné ruky. I když jsme se v dramatizaci Kamenného řádu musili spokojit se zjednodušeným vylíčením jedné epizody z rozsáhlého Martínkova románu, ochuzeným o plnější zázemí jednotlivých postav, podařilo se vesnickému souboru J. K. Tyla z Brodku u Přerova v herecky vyrovnaném, režijně poněkud staticky inscenovaném představení věrně připomenout trpkou minulost naší vesnice.

Významový posun od Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka je vyjádřen již v názvu hudebně taneční kreace Balada pro banditu, s kterou se představilo Divadlo Lucerna Kulturního klubu hl. města Prahy. Text Balady sice částečně pomíjí — a nemůže jinak — sociálně politické pozadí příběhu, inscenace byla však velmi sympatická výkony zcela mladých interpretů, dobře zvládajících úkoly syntetického herectví v pohybové a hudební složce, méně však v kresbě charakterů. Hudební složka vychází z lidových nápěvů, zpracovává je však osobitě a v nových rytmech, čitelných pro mladou generaci. Obě inscenace — Kamenný řád a Balada pro banditu tkví v domácí půdě a jsou blízké divákům i souborům.

Další dvě inscenace — Jílkova Dvojitého tepu srdce v podání Dělnického divadla z Brna a Stonišovy hry Sem padají hvězdy zpracované souborem Tyl z Rakovníka — byly pro soubory tvrdým oříškem zvláštností předloh. Stonišova hra je scénář, který epizodickým zpracováním nutně rezignuje na hlubší motivaci jednání postav. Výjimku tvoří jen postava Muráně-otce, která má vývoj a která naplňuje autorovu tezi o společensky rozkladném vlivu konzumního pojetí života. Vynikající výkon J. Korfa v postavě otce nemohl ovšem zastřít nedostatky hry, inscenované až s přílišnou věrností předloze. Jílkova hra ponechává režisérovi na vůli utřídit či neutřídit sled burleskních výstupů z dnešní vesnice jakkoliv. Jádro hry je ve vztazích mezi lidmi, ale řešení přes choré Martinovo srdce je nepřesvědčivé, protože postavy stejně změnu vztahů jen předstírají. Tato hra může velmi snadno sklouznout do znevažujícího podání postav veřejně činných osob, zvláště pod účinky salmonel — a tomuto nebezpečí se nevyhnul ani tak zkušený režisér jako je P. Rimský — a je v cestě za naplněním hlavní myšlenky rozmělněna epizodami bez začátku a konce (Čeporanovi — Tereza) a postavami bez dramatické funkce (Kratinohová, Kristénová). Inscenace Dělnického divadla měla na zajímavé, funkční scéně M. Zezuly potřebný spád, herecké typy, vtipně pointovanou slovní i situační komiku, ale nepřesvědčovala.

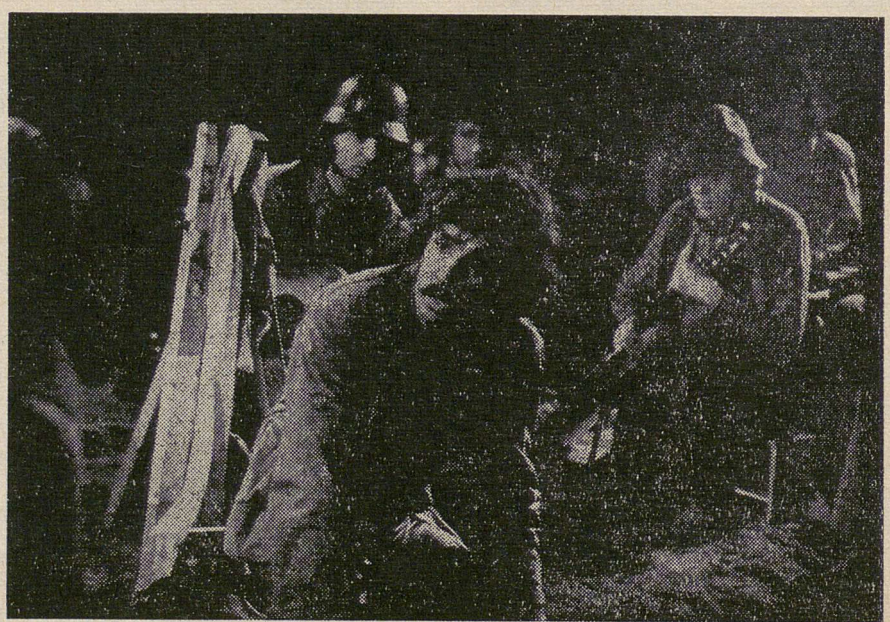
Za zdárný tvůrčí čin je možno označit adaptaci zapomenuté frašky E. Labiche Vřele milovaný Celimare, uvedené v úpravě F. Mikeše souborem ÚKDŽ z Prahy pod názvem Paroháči. Odhalení měšťácké falše v závěru hry opravňuje její uvádění na našich jevištích, i když její morálka nám zůstane cizí. Přerušení kdysi běžné kontinuity v uvádění francouzských komedií na našich scénách a orientace na myšlenkově hlubší, realistické drama způsobilo, že soubor neměl možnost poučit se o interpretační lehkosti, s jakou je nutno Labiche hrát. Potřebnou lehkost a šarm měl jen představitel Bocardona.

Jiný pokus o dramaturgickou úpravu provedl A. Bašta pro soubor Divadla pro 111 z Č. Budějovic na Arbuzovově Irkutské historii. Vedly jej k tomu omezené scénické možnosti divadla a hlavně snaha přiblížit hru dnešním mladým. Tím, že soustředil pozornost jen na vývoj citových vztahů mezi mladými budovateli a vypustil reálie místa a doby, vznikly mezery, jež se nepodařilo zacelit zpívaným komentářem. Představení však přesto, že bylo

E. Labich: Paroháči (DS ÚKDŽ Máj Praha) Divadlo Lucerna Praha (Balada pro banditu)

Foto L. Matoušková

Martinek — Havlášek: Kamenný řád (DS Brodek u Přerova)



poznamenáno nepředvídanými okolnostmi a že se hrálo vlastně jen pro porotu, bylo naplněno pravdivým herectvím mladých interpretů a bylo ukázkou správného metodického vedení a výchovy amatérů.

Táborskou přehlídku zakončil soubor MKS z Prachatic inscenací Gorinovy hry Zapomeňte na Hérostrata. Zkušený soubor se tentokrát nedostal přes první plán této výborné hry, dramatické situace neměly potřebné vnitřní napětí a velkou chybou režie bylo, že „našeho současníka" vřadilo od počátku do hry, dokonce jako upravovatele prostředí. Tím se setřela významná závěrečná pointa hry, kdy my všichni podáváme Kreónovi dýku proti všem Hérostratům.

Posledních sedm inscenací národní soutěže amatérských divadelních souborů v Táboře nepřineslo sice žádný mimořádný čin, dokumentovalo však poctivé úsilí našich souborů nejít vyšlapanými cestami a nebát se zápasu s problémy. KAREL DITTLER

# Poznámky o divadle

**JEŠTĚ O ÚPICI — ALE I O JINÉM**

Když jsem psal v minulém čísle o letošním úpickém festivalu, úmyslně jsem vynechal plzeňskou inscenaci Radzinského hry Hovory se Sokratem a inscenaci Traplovy Kytice pro panenku, kterou přivezl soubor z Bystrého. Obě tato představení mi poskytla materiál k úvahám, jež navazují na problematiku, kterou jsem naznačil v čísle pět tohoto časopisu. Na problematiku, kterou jsem označil jako schopnost amatérského režiséra plně ovládat všechny možnosti divadelního výrazu jako nositele režijního záměru v celku jeho společenského sdělení. A několikrát jsem se při tom vrátil k jedné otázce: ke schopnosti organizovat pohyb herce v prostoru tak, aby právě tímto pohybem vznikal mezi hereckým projevem a jevištěm vztah, jenž nese jasnou, čitelnou, výraznou myšlenku. A opačně: využít prostoru a jeho konkrétní podoby pro konkrétní inscenaci k tomu, aby jím byl ovlivněn a spoluurčen herecký projev.

Víme už dávno jednu zásadní věc: všechno, co je na jevišti, zastupuje jistým způsobem jinou skutečnost. Tento prvek obraznosti či představování, zastupování jiné skutečnosti má své obecné i jedinečné důsledky. Obojí se samozřejmě prolíná. Obecné nemůže existovat bez jedinečného a jedinečné je vždycky projevem obecného. Nicméně: pro tento článek a pro jeho potřeby zůstanu z důvodu názornosti a přehlednosti u momentů jedinečných. Neboť jejich prostřednictvím se vyjeví snáze a zřetelněji v obou zmíněných představeních ona problematika, která nás zajímá.

Jde o to, že vědomí obraznosti či zástupnosti divadelního projevu jako celku se musí v každé inscenaci projevit ve stanovení jednotného systému, v němž všechny prvky mají stejnou hodnotu a podobu oné obraznosti či zástupnosti. Fungují prostě jako složky zastupující skutečnost na stejné úrovni a ve shodné poloze. Z hlediska diváka tak vzniká jistá konvence (smluvený vztah mezi hledištěm a jevištěm), jak se na všechno — opakuji: na všechno — co je na jevišti, dívat. A z hlediska režiséra to znamená rozhodující možnost, jak vést všechny výrazové prostředky k zamýšlenému významu.

Plzeňská inscenace se odehrává na velice jednoduché scéně. Říká se jí také náznaková. Několik kostek potažených látkou, které mohou být vším, jakési štíty, kde jednoduchá kresba svými motivy evokuje prostředí antických Athén. Jinak černý horizont a světlo. Tahle technická snadnost a jednoduchost mnohonásobně znesnadňuje právě onu rozhodující celistvou a komplexní organizaci jevištních prvků v jednotě obraznosti, zástupnosti. Sama o sobě scéna tohoto typu nepředstavuje nic. Dává jistě ohromnou svobodu pro pohyb herce; může se v ní hrát cokoliv, jakkoliv. S jedinou podmínkou: že hercův projev určí definitivně význam tohoto prostoru a naopak že tento prostor bude hercem a režisérem vzat na vědomí právě v této své svobodnosti, libovolnosti, neurčitosti, jež musí být zkonkrétněna, určena.

Byl bych nespravedlivý, kdybych Plzeňským nepřiznal cílevědomé snažení o jednotnost hereckého projevu. Ano, soubor ZK Škody má jistou kultivovanost, jisté herecké zázemí rutinovanosti. A představitel Sokrata M. Plas disponuje nepochybně těmito i dalšími kvalitami v míře víc než dostatečné. Ta kultivovanost znamená určitou schopnost plasticky mluvit, vládnout gestem až ve výtvarném podání; rutinovanost znamená znalost umístit toto gesto na správném místě, prodat pointu, stvořit významovou pauzu, i hlasem vytvořit dramaticky klíčový okamžik postavy.

Nerozepisuji se o kvalitách plzeňského ansámblu proto, abych se jej pokoušel hodnotit. Chtěl bych spíše vyvolat konkrétnější představu hereckého projevu, který je vyvážený, ladný, ušlechtilý, lehce patetický, psychologicky mo-

tivovaný, uměřený, postihující smysl postav. A dokonce asi usilující o to, aby onou mírou patetičnosti vyjádřil nejen závažnost textu, ale i cosi z koloritu antické společnosti. Má to však jeden jediný, zato kardinální háček: tento projev nebere na vědomí scénu. Její obraznost, zástupnost je přece v jisté hravosti, volnosti, jednoduchosti, které dovolují především volnou tvorbu asociací, rozlet fantazie. A tohle všechno hereckému projevu chybí. Tady je všechno řečeno zřetelně a naplno, tady o asociativnosti, volné hře nemůže být ani řeči.

Ale dál: ten kultivovaný projev bere scénu jenom jako nezbytný doplněk akcí, není jí inspirován. Herec nedodává význam prostoru a prostor svým vztahem k herci nepřináší jasná a srozumitelná sdělení, která by zároveň díky tomuto vztahu byla nová a nečekaná. Řád hereckého zobrazení, zástupnosti se rozvíjí v úplně jiné rovině než řád prostoru. A odtud potom i fakt, že režie používá scény jenom jako pravděpodobného rámce pro vyjádření prostředí, aranžuje pouze tak, aby herec svou pravděpodobnou reálnou akcí ukázal, že teď je kostka třeba antickým lehadlem. A vůbec si neuvědomuje, že tato pravděpodobnost, toto logické a životní zkušenosti odpovídající organizování pohybu herce v prostoru je sice nezbytným základním a výchozím bodem režijní práce, ale právě jen výchozím. Že by po něm měl následovat — řečeno s Ejzenštejnem — skok do sféry obrazu, pojmu, kdy se situace stává prostředkem ideologické koncepce. A míním tím situaci vyloženou a realizovanou z režijního hlediska. Neboť situace je pro režiséra alfou a omegou všeho, jeho skutečně jedinou možností jak v úhrnu dojít k tomu významu, k němuž dojít chce.

Organizací pohybu herce v prostoru z hlediska významového se tato schopnost být režisérem projevuje nejsilněji. Neboť co je platná perfektní příprava za stolem, jestliže potom režisér stojí před prostorem, na němž všechno představuje, zastupuje, a neumí si s touto rozhodující kvalitou, která především dovoluje divákovi vnímat divadlo jako divadlo, poradit. To jest: neumí si najít způsob, kterým by všechny své myšlenky a všechna svá témata, jež si připravil a v textu nalezl, promítl do významových souvislostí, jež vznikají ze vztahu herce, hereckého jednání k prostoru, jenž je pro toto jednání určen a rozvíjí je.

Skutečně mi teď nejde jenom o plzeňské představení ani o další, o nichž budu hovořit. Vracím se stále a znovu k otázkám, které jsem nadhodil v čísle pět Amatérské scény a jež jsem připomněl v úvodu tohoto článku. A snažím se je konkretizovat, ukázat na příkladech prací, jejichž ambice jsou nepopiratelné. Neboť je dělali lidé, kteří cosi umějí, někam chtějí dospět a o něco usilují. A kteří už také v našem amatérském divadle něco dokázali. A to rozhodně platí jak o Slávce Trčkové, která režírovala plzeňské představení, tak o Oldřichu Unčovském, jenž byl režisérem inscenace souboru z Bystrého, o němž teď bude řeč.

Unčovský začíná své představení zajímavě: zvuk klavíru, potom se objeví scéna rámovaná černým horizontem, vzadu je světlý, barvou skoro křičící klavír, u něho sedí dívka a jakoby hraje. Ještě je na scéně zavěšen jakýsi náznak stropu a jinak nic. Teprve potom přicházejí herci, staví se za dívku, dívají se na ni a poslouchají její hru. A někteří přinášejí několik kousků nábytku, který je náznakem obývacího pokoje. Tenhle začátek má svou působivost, svou divadelní sílu — a hlavně: oznamuje jasně a přesvědčivě, že inscenace chce pracovat s prostorem jako s prvkem, který svou odkrytou zástupností, tím, že nepokrytě představuje, dovoluje vytvářet z reálného materiálu zcela jiné objekty. Neboť onen prvotní nástup herců na jeviště má především svou významovou rovinu. Nemůžeme jej chápat jako objevení postav hry (o těch ještě nic nevíme), ale vnucuje nám představu, že nějací lidé jednak zaujímají vztah k nějaké klavíristce a jednak, že tito lidé budou spolutvůrci prostoru. Něco z tohoto úvodního předznamenání ve hře zůstane. Například v momentu, kdy dva herci ze svých těl vytvoří věšák, na nějž si jiný herec odkládá šaty. Nebo i v situaci, kdy atmosféra lehké, nezávazné zábavy je vytvořena především pohybem, tancem. Jenže tohle všechno je jaksi na okraji, až to vypadá, jako by to byly etudy, které se v představení ocitly náhodou. Protože hlavní směr herecké práce míří úplně jinam. K psychologicky pravděpodobné kresbě postav.

Nechci vzbudit dojem, že jsem proti takovému způsobu vedení herců, jenž staví na psychologicky zdůvodněném, reálném detailu. Naopak. Vždycky budu hlasovat pro taková představení, jako bylo například v Úpici to červenokostelecké, které ukázalo, v čem je pro amatérské divadlo síla tohoto herectví a čeho může dosáhnout touto cestou. Zvlášť dojde-li až k naprosté herecké autentičnosti. Nejde tedy o způsob hraní, o metodu herectví. Jde o režiséra. O jeho pochopení železné nutnosti jedné ze zákonitostí jeho funkce, kterou se prosazuje a projevuje jako realizátor ideové koncepce. Jde o režijní tvorbu, jež se uplatňuje v jistém prostoru a skrze herecké jednání, jež prostě bez vztahu k tomuto prostoru nemůže existovat.

Nevím, zda si Oldřich Unčovský uvědomil, že otevřel-li si tento vztah hereckého prostoru a jednání tak, jak to svým začátkem učinil, že se už velice těžko bude dostávat k naprosto reálnému, věrohodnému jednání postav ve smyslu oné psychologické, pravděpodobné kresby, která vykládá postavu zevnitř. Zvlášť proto, že pracoval s řadou mladých herců, kteří prostě postrádali jakékoliv divadelní zkušenosti. A nevím, jestli si také uvědomil, že by onen věšák vytvořený lidskými těly rozhodně neměl vyvolat smích publika. Neboť v tom okamžiku to byl jasný důkaz, že máme před sebou cizorodý prvek, který divák nevnímá v řádu představení, ale jako jakousi schválnost navíc. A zase: tyto konkrétní příklady nechtějí nic víc, než stále jen a jen dokumentovat jistý neuralgický bod naší amatérské režie.

Neboť všichni přece víme, že s ní jisté problémy jsou. A jsem přesvědčen o tom, že v této chvíli a v tomto okamžiku spočívají právě ve vědomí oné výrazně specifické divadelní složky režijního talentu. Ve schopnostech a možnostech amatérských režisérů zvládat pohyb herce v prostoru jako jednotu dvou prvků, které se navzájem ovlivňují při tvorbě divadelního představení v rozhodující významové poloze. V poloze, kdy totální obraznost, zástupnost jeviště může a musí být divákem vnímána jako pevný řád. Jako myšlenkový systém, jenž je také systémem realizačním. A opačně: jako realizační systém, jenž objevuje nové myšlenky.

JAN CÍSAŘ

**Scénografům...**

Vedení Scénografické školy ÚV Svazu českých divadelních ochotníků oznamuje jevištním výtvarníkům, že v červnu 1979 uspořádá při příležitosti Pražského quadrienalle 1979 výstavu české amatérské scénografie.

Upozorňujeme scénografy, členy SČDO, kteří mají zájem se této výstavy zúčastnit, aby se přihlásili k účasti písemně na adresu:

Sekretariát ÚV SČDO, Krymská 21, 100 000 Praha 10.

Termín k odevzdání prací pro výběrovou porotu je 15. prosince 1978.

Přesné pokyny obdrží přihlášení po 15. říjnu. Práce k vystavování nechť jsou buď v kresleném návrhu nebo jako maketa scény (doporučená velikost 1:20).

### 8. „Epický" dramatický děj

Možnosti zápletkové formy dramatické fabule, o níž byla řeč v předešlé kapitole, mají ovšem své meze. Odpovídají nejlépe takovým dějům, jež se soustřeďují k jednomu uzlovému konfliktnímu a situačnímu bodu. Ve své nejdůležitější a nejpřísnější podobě respektuje zápletková forma jednotu místa, času a děje (antická tragédie, klasicistická tragédie). S tím souvisí i volba námětů: jde většinou o rodinné příběhy.

Středověké divadlo, které se ve svém hlavním proudu zaměřilo na zcela odlišné tematické okruhy, zákonitě vytvořilo ve svých cyklických mystériích nový způsob dramatické fabulace. Cykly předváděly mytologicko-historické děje (biblické události Starého a Nového zákona, případně životopisy světců), často ve velkolepém rozvrhu od stvoření světa až po poslední soud. Množství událostí a postav, lokální i časová rozlehlost, námětová a žánrová pestrost, stylová rozmanitost — to vše nemohla spojit v jednotný celek uzavřená a těsná zápletka. Nahradil ji uvolněný dějový tok — epizující kronikářská fabule s četnými vedlejšími ději, odbočkami a epizodami, ale v podstatě dodržující časovou a příčinnou posloupnost, kauzálně chronologický řád událostí.

V anglickém divadle alžbětinské doby se kříží vliv antické divadelní tradice, zprostředkované a transformované italskou renesancí, s domácí tradicí středověku. Na mnohotvárném díle Williama Shakespeara je prolínání těchto dvou složek zvláště zřetelné. Najdeme tu přísně komponované zápletkové komedie (např. Komedie omylů, jež je příznačně přepracováním Plautových Menaechmů) a tragédie (Othello, inspirovaný italskou renesanční novelou), i uvolněné zápletkové fabule, porušující pravidlo jednoty dramatického děje a pracující s celými vedlejšími dějovými pásmy (Mnoho povyku pro nic). „Epizace" dramatického děje se projevuje nejen v raných „historiích" (hrách z anglických dějin), ale i v pozdních tragédiích (zejména v Králi Learovi, jehož dění spočívá na typicky epickém principu putování, bloudění světem). Nejvýrazněji se ovšem „epická", kronikářská organizace dramatického děje uplatňuje v „historiích". Jednotlivé „kapitoly" osudů anglického státu, vnitřní i zahraniční boje za upevnění moci (Richard II., Jindřich IV., Jindřich V.), mocenské boje mezi rody Lancasterů a Yorků (Jindřich VI., Richard III.) jsou zpracovány v série her, vzájemně podmíněných a na sebe navazujících (v Richardu II. se dostává zločinem k moci Jindřich IV. a ve hře nazvané jeho jménem brání svou královskou korunu proti odbojné šlechtě, aby ji v závěru předal svému synovi a poskytl mu návod k řešení domácí krize zahraničním výbojem, jenž se pak uskuteční v přímo navazujícím Jindřichu V.). Neuzavřenost dramatického děje, jeho epická návaznost, je dána samotnou látkou, jež si někdy vynucuje několikadílnou skladbu (Jindřich IV. — dva díly, Jindřich VI. — tři díly). Volnost spojení je tak značná, že je možno považovat jednotlivé díly za relativně samostatná dramata nebo naopak spojovat na sebe navazující „historie" do větších, relativně souvislých scénických celků (např. Jindřicha VI. a Richarda III.).

Dramatické děje Shakespearových „historií" nejsou rozuzleny a uzavřeny, jsou pouze ukončeny, zpravidla smrtí vladaře a nástupem nového. „Epická" dějová výstavba je v těchto hrách podmíněna charakterem historické látky a umožňuje postihnout individuální dění v širokém společenském kontextu, lidské osudy v těsném spojení s osudy říše.

Podobný úkol, i když na jiné ideologické úrovni, si v moderním divadle položil Bertolt Brecht. V opozici k praxi měšťanských dramatiků, snažících se dojímat privátními příběhy lidských jedinců, usiloval o marxistický, tj. historický a materialistický pohled na postavení člověka v dějinách (=dějinách třídních bojů). Poučen praktikami středověkého (ale i orientálního) divadla a v obdivu k tvorbě velkých alžbětinců, kteří rámují jeho dramatické dílo od počátku do konce (do raného Eduarda II. podle Marlowa až po pozdní přepracování Shakespearova Coriolana), vytvořil osobitý program „epického" divadla, kde důležité místo má i dramatická forma „epické" kroniky, do jejíhož pojmu lze zahrnout vrcholné Brechtovy dramatické práce — Matku Kuráž a její děti, Život Galileiho, Kavkazský křídový kruh.

Přívlastek „epický", jímž charakterizoval Brecht svůj divadelní program v opozici k „aristotelovskému" (jak je nezrovna případně nazýval) iluzívnímu divadlu, má ovšem v Brechtově teorii širší význam: zdaleka mu nejde jen o nový (či staronový) způsob dramatické fabulace (ve smyslu, jak byla řeč) — jde mu (především) o nový způsob dramatického a divadelního zpodobení skutečnosti, při němž sugesci jevištně „prožívaných" a konzumentem spoluprožívaných příběhů má nahradit demonstrativní předvádění historických událostí před očima kriticky nazírajícího a hodnotícího diváka. Mezi předváděným dějem a divákem je odstup, který je předpokladem neztotožnění a kritického postoje. Tento odstup technicky vytváří (podobně jako v románu) vypravěč, ať už přímo do dramatické struktury vkomponovaný a přímo autora zastupující (např. Zpěvák v Kavkazském křídovém kruhu), nebo fungující jako „epický" princip a prosazující se pomocí vnějších „zcizovacích efektů" — informativních a komentujících titulků, songů, promluv do hlediště apod., tedy takových částí textu, které nelze zahrnout do vlastního partu dramatických postav, protože přesahují psychologickou motivaci jejich počínání.

Nás ovšem zajímá v této souvislosti zejména to, jaké důsledky má Brechtova „epická" metoda pro způsob organizace dramatického děje. Přísnou a těsnou skloubenost dramatického děje, jež je příznačná pro zápletkovou fabuli, nahražuje v Brechtových „kronikách" volné, převážně lineární sřetězení událostí, jejichž společným jmenovatelem je zpravidla ústřední dramatická postava, dramatický hrdina, a jednotícím principem často jeho putování (Kuráž, Gruša v Kavkazském křídovém kruhu). Souvislost s technikou pitoreskního románu a dalších románových typů z něho vycházejících (co hrdina na své cestě světem viděl, prožil, co ho potkalo) je nasnadě. Promítané či jinak jevištně reprodukované autorské titulky časově předjímají vývoj událostí — podobně jako názvy kapitol ve zmíněných románech — a vytvářejí tak nový druh dramatického napětí: nejde o to, aby byl divák strhován samotným vývojem událostí, ale aby sledoval způsob, jak se předem ohlášené události odehrají a jaké jsou jejich příčiny.

Sestavením titulků Matky Kuráže získáme obraz o posloupnosti událostí ve hře — událostí dramatických, jak jsou ve hře předváděny, i událostí historických, do nichž je příběh zasazen a k nimž se děj přímo nebo nepřímo vztahuje: „1. Jaro 1624. Vrchní velitel Oxenstjerna verbuje v Dalarně vojáky pro polské tažení. Markytánka Anna Fierlingová, zvaná Matka Kuráž, ztrácí syna. 2. V letech 1625 a 1626 táhne Matka Kuráž s houfy švédského vojska Polskem. Před pevností Wallhof se zase setká se synem. Šťastný prodej kapouna a velké dni odvážného syna. 3. Za další tři roky se Matka Kuráž dostane s částmi finského regimentu do zajetí. Dceru zachrání, stejně i vůz, poctivý syn jí však zemře. (...) 7. Matka Kuráž na vrcholu svého

obchodního podnikání. 8. V témž roce padne švédský král Gustav Adolf v bitvě u Lützenu. Mír hrozí zničit obchod Matky Kuráže. Její odvážný syn překročí míru hrdinských činů o jeden jediný a dočká se potupného konce. (...) 11. Leden 1636. Císařská vojska ohrožují evangelické město Halle. Kámen promluví. Matka Kuráž ztrácí dceru a táhne sama dál. Válka ještě dávno neskončila."

Způsob organizace dramatického děje neurčují u Brechta tradiční kompoziční pravidla, ale požadavky dramatické látky. Charakteristické je v tomto smyslu pojednání dvojího příběhu v Kavkazském křídovém kruhu. Konvenční dramatik by použil osvědčené metody postupného střídání dvou dějových pásem, která by se v rozhodujícím momentu protnula (tak pracuje už Shakespeare v komedii Mnoho povyku pro nic: fraškovité dějové pásmo strážní skupiny v čele s konšelem Kalinou se rozvíjí samostatně, ale souběžně s hlavním vážným dějem, aby v závěrečné fázi přispělo k rozuzlení zápletky). Brecht „vypráví" souvisle příběh Grušin a teprve ve chvíli, kdy potřebuje na scéně i soudce Azdaka (aby se obě dějová pásma spojila ve vrcholné scéně soudu o dítě), vrací se časově zpět a vypráví izolovaně jeho příběh. Metoda na divadle vskutku neobvyklá, ale zcela běžná v literatuře epické s jejími odbočkami, návraty, vedlejšími vyprávěními. Azdakův příběh je ovšem podán formou normálního dramatického dění. Brecht si však vytvořil i osobitý způsob „scénického vyprávění", stojícího na pomezí divadla a epiky. V Matce (naučné hře podle Gorkého románu) jsou revoluční události 1. máje 1905 traktovány epickým dialogem, střídavými promluvami sedmi postav, podávajících zprávu o průběhu demonstrace („Když jsme my, dělníci ze Suchlinových závodů, šli přes Tržiště, narazili jsme na průvod ostatních závodů ...").

Forma epizující dramatické fabule spolu s „epickým" inscenačním způsobem umožňuje Brechtovi:

1. odhalovat historickou determinaci lidské aktivity a skrze lidskou aktivitu zachytit běh historie;

2. pomocí nazíracího a kritického odstupu a nadhledu objasňovat divákovi zákonitosti společenských procesů (autor — a s ním i divák — ví více než dramatické postavy). K poznání se dochází tak, že autor provede dramatického hrdinu uvědomovacím procesem, aby spolu s ním uvědomil i diváka (názorná výuka pomocí logiky dramatických událostí — případ Svaté Johanky z jatek, Matky), nebo dovede zaslepenost dramatického hrdiny až do tragických důsledků a použije tohoto nenapravitelného případu alespoň k poučení diváka (případ Matky Kuráže, kterou válka připraví o všechno, ale nepustí ji ze své moci — markytánka Kuráž je s ní totiž existenčně spjata), nebo konečně předvede příběh svým způsobem příkladný, hodný následování, jejž „epickým" pojednáním povýší z konkrétního případu na obecně platné podobenství (komplementární, dialekticky se doplňující příběhy a taktiky Gruši a Azdaka v Kavkazském křídovém kruhu).

---

**A. Arbuzov: Irkutská historie (D 111 Č. Budějovice). Foto K. Šlejhar**

JAROMÍR KAZDA

**Kapitoly z dějin herectví**

# ČESKÉ HERECTVÍ 1945 — 1959

Pro vývoj poválečného herectví u nás mělo rozhodující význam znárodnění divadel roku 1945 a nový názor na československé divadelnictví jako celek. (E. F. Burian. „Vesnice se musí dostat do měst a města se musí dostat na venkov! My nepotřebujeme několik mistrů v jednom divadle. My potřebujeme mistrovské divadelní hnutí po celém Československu!").

V souladu s tímto názorem vznikaly už za protektorátu ve skupině E. F. Burianových spolupracovníků plány na poválečnou přestavbu našeho divadla, spočívající ve vybudování celostátní divadelní sítě, centrálně řízené a dramaturgicky ovlivňované. Po roce 1945 se tyto plány postupně realizovaly (později byla oblastní divadla i z důvodů hospodářských podřízena přímo národním výborům). Než byla divadelní síť, pokrývající celou republiku, dokončena, plnily svou roli zájezdy herců za diváky a diváků za herci. Do vzdálenějších míst zajížděl Vesnické divadlo.

Potřeba vybudování tolika hereckých souborů si vyžádala množství mladých herců. Proto bylo třeba je vyškolit (vznikají studia při velkých divadlech — např. Studio Národního divadla, Studio Divadla 5. května, Studio Městského divadla v Plzni, Studio AUD-D 34 aj.). Zároveň se reformuje herecké školství samo. K dosavadním školám pro herce, dramatickému oddělení pražské a brněnské konzervatoře, přibývá roku 1946 pražská DAMU, roku 1947 brněnská JAMU a roku 1949 bratislavská VŠMU. Zde získávají vysokoškolskou kvalifikaci i režiséři, dramaturgové, tanečníci, loutkáři, hudebníci, zpěváci a filmaři. Dosáhlo se tak propojení, obohaceného později o specifiku rozhlasovou a televizní. Teorii a dějinám divadla se dostává už výuky univerzitní v Praze, Brně a Bratislavě. Systém byl završen vznikem Lidových škol umění, které vyučují žáky (mj. herectví) v etapách, odpovídajících ostatnímu školství, až do možného přechodu na konzervatoř. Divadelní studio konzervatoře (DISK), jež bylo založeno roku 1945, se stalo divadlem DAMU. Svou školní scénu pro veřejnost dostala i JAMU v Brně.

Po Únoru 1948 byl jako první prosazen divadelní zákon, o nějž se za 1. republiky marně usilovalo a který proklamoval soudružské vztahy v zákulisí divadel a jednotně upravil i poměry pracovněprávní, zejména podle vzoru předválečného E. F. Burianova D 34. To vše znamenalo velkolepou přestavbu divadla, jeho demokratické zpřístupňování nejširším vrstvám, odstranění privilegií „hvězd", vytvoření umělecky vyrovnaných kolektivů, usilujících, zejména tam, kde nechyběla vůdčí osobnost, o moderní a aktuální divadlo.

Jednou z forem této aktuálnosti byla satira, pěstovaná nejúspěšněji a nejúčinněji v malostranském Divadle satiry, které později převzalo několik členů z předčasně zaniklého Šmídova divadla Větrník, nesoucího štafetu avantgardy temnou protektorátní dobou. Jádro souboru tvořila skupina pelhřimovských ochotníků, Oldřich a Lubomír Lipský, Zbyněk Vavřín a Jan Maška, kteří spolu s dalšími vystoupili 19. 6. 1945 ve Smetanově muzeu v Praze s Rozbitou trilogií, s jejímž režijním dotažením jim pomohl Otomar Krejča. Divadlo satiry se stalo pobočnou, ale autonomní scénou Realistického divadla a usídlilo se v Umělecké besedě. Počet členů rostl, přibyli i básník Josef Kainar a skladatel Harry Macourek. Záhy uvedla skupina jako druhou premiéru Plechový cirkus, kde byla též scéna s K. H. Frankem v kleci (hrál ho J. Maška), pohotově odpovídajícím na otázky diváků. Tuto i mnohé jiné scény viděli i diváci mimopražští při zájezdech divadla po

**Osmadvacetiletý Jiří Holý jako stařeček Andrýs (st. cena 1951)**

Čechách, někdy přímo na nákladním autě. Objevila se však i čísla vážná, protestující proti nové hrozbě: tanec Japonce 20–50 km od výbuchu atomové pumy, dílo choreografky Laurette Hrdinové, jejíž skupina do Divadla satiry přešla. V sezóně 1946/7 už divadlo nepotřebovalo patrona a zcela se osamostatnilo.

V aktuální komice, často blízké předscénám Voskovce a Wericha, se v revuích Divadla satiry uplatnili zejména L. Lipský, M. Kopecký, V. Brodský, S. Zázvorková, M. Horníček (ten zde úspěšně režíroval, byl autorem i jedním z interpretů protiválečné pantomimy Cirkus Naděje), J. Hlinomaz a další. Svou snahou o kritiku bylo divadlo před Únorem leckomu na obtíž. Začátkem roku 1949 se přestěhovalo na Václavské náměstí a přejmenovalo se na Nové divadlo satiry. V té době se divadlo stalo znovu pobočnou scénou Realistického divadla, což tentokrát znamenalo změnu pojetí divadla, repertoáru, režie i herecké poetiky (improvizace a extempore zde byla pokládána za nepřípustná). Část souboru se rozešla do jiných divadel a jednotlivci se občas blýskli (to trvá dodnes) svou komikou při estrádách, silvestrech, v rozhlase, televizi a filmu. Přínosem Divadla satiry bylo, že pokračovalo v tradicích Osvobozeného divadla v době, kdy se po krátkém poválečném společném působení dvojice Voskovec a Werich rozešla. Divadlo satiry uplatnilo jazz, tanec a akrobacii, aktuální texty a dialogy, vděčně kvitované obecenstvem a zesměšňující měšťáctví v jakémkoliv převleku (jenom Plechový cirkus měl 342 repríz). Převážná většina členů osvědčila i později svůj jednoznačně kladný poměr k socialismu. V té době byli některými teoretiky propagováni klasici, poměřovaní a interpretovaní podle nadčasově a nevývojově pojatého „realismu", „českosti", „lidovosti" či falešné „srozumitelnosti masám", proti níž bojoval už Majakovskij. Ve jménu popisného realismu byli v české divadelní historii podceněni nejen umělci jako J. J. Kolár, K. H. Hilar či K. Čapek, ale dokonce i mnohé výboje avantgardy byly označeny za „formalistické". Klasické dílo bylo pokládáno za cosi nedotknutelného, takže dokonce vyšel pokyn (naštěstí většinou nerespektovaný) absolutně nezasahovat do autorského textu. Na druhé straně byla aktuálnost uměle hledána a akcentována režijním výkladem. Aktualizační tendence zvlášť těžce doléhala na lyriku a pohádky, pro něž se obvykle nehodila. Funkční byly naproti tomu zásahy, jimiž herci ve jménu postav oživovali jazyk her, jak dokládají nahrávky. Za všeplatného byl náhle vydáván Stanislavskij, zcela odtržený od svého vývoje a experimentování v oblasti hereckého podvědomí či improvizace, a zúžený pouze na vulgárně pojatý naturalismus, na „vžívání se" do role na základě „fyzických jednání", jež se stala receptem na pravdivost. Mlhavé představy našich divadelníků o skutečné náplni těchto pojmů a smyslu Stanislavského systému byly způsobeny i tím, že Stanislavského dílo (to platí dosud) nebylo v češtině jako celek vydáno a informace o něm nebyly vždy přesné. (Výjimku tvoří Boleslavského kniha Herectví, vydaná roku 1946.)

V té době bylo za neodmyslitelnou složku role pokládáno odpozorování gestiky, mimiky či dikce přímo ze života (méně talentovaní herci se, jako ostatně už dříve, utíkali k přejímání hotových prostředků vyspělejších kolegů nebo k ulpívání na prostředcích, jež měly úspěch, tzv. šaržích) a zvláště autosugestivní příprava herce v zákulisí.

Herec 50. let byl zpravidla v divadle dlouho před začátkem a nalíčen a kostýmován se soustřeďoval na převtělení do postavy. K soustředění používal navozovacího procesu

---

# JINDŘICH HONZL

*Divadlo žije dobou, dnem, hodinou svého představení divákovi. I herecký výkon, režie, prostě vše. Nelze je konzervovat. To pak není divadlem. Efemérnost je údělem všech, kdo je vytvářejí. Slabinou i silou divadla zároveň. Prostě jeho vlastností.*

*Jestliže po Jindřichu Honzlovi i pětadvacet let po jeho smrti zůstalo něco víc než vzpomínka, pak to není bohužel živé dílo, to znamená jednotlivé inscenace, ale jen jejich význam. Význam sumy všeho toho, co jako režisér vytvořil a vložil do naší divadelní kultury jako do základů, na nichž je možno bez obav stavět. A k tomu ještě cosi navíc: nechal nám odkaz svých přemýšlení o divadle, od vědeckých bádání o jeho podstatě přes úvahy o jeho smyslu až po bystré glosy k jednotlivým událostem kultury i společenského dění. Teoretická úvaha se stala Honzlovi nezbytným doplňkem jeho činnosti praktické a praxe mu zase nejednou sloužila k tomu, aby si ověřil správnost a životaschopnost teoreticky vydedukované představy. Honzlovu práci charakterizuje právě těsné dialektické sepětí teorie s praxí.*

*Honzl-divadelník byl stejně dialektikem jako Honzl-vědec. Jeho dramaturgicko-režijní, umělecký program se velmi ostře měnil. Měnila se však také společnost, pro kterou tvořil, a její silokřivky. Proto lze i v těch změnách vystopovat zákonitost. Jsem přesvědčen, že věděl, kdy dělat Prsy Teiresiovy a kdy Maryšu, kdy se věnovat Osvobozenému a kdy Národnímu divadu, kdy pracovat s mistry a kdy s mladými adepty umění. V jeho tvorbě se střídala období, kdy usiloval o výraz srozumitelný nejširším masám (na pólu stojí třeba maninská spartakiáda), jindy zase experimentoval způsobem čitelným jen úzké vrstvě intelektuálně vyspělých diváků. Někdy se tato období takřka prolínala. (Zevrubně se tímto problémem zabývá M. Obst ve studii „Práce J. H. v letech dvacátých" v publikaci K dějinám české divadelní avantgardy, ČSAV 1962.)*

*Nebyla to schizofrenie ani dvojí tvář. Obojí mělo opodstatnění. Ve „výlučných" představeních nalézal nové postupy, bez nichž by vývoj divadla nešel vpřed. Lidová představení pak je v sobě mohla mít zahrnuté v nové kvalitě. Své „poetistické" období z let 1926—29, spojené především s litera-*

J. Werich a M. Horníček v Baladě z hadrů (1957)

(chůze, hlas, jednání už v roli, vnější působení na představivost atd.). Konečným cílem bylo být v každé roli zcela odlišný, rozpustit svou individualitu beze zbytku v postavě (srv. Amatérská scéna 1/78). O postavách a jejich psychickém a sociálním zázemí či vývoji se na zkouškách vášnivě debatovalo, herci se k této kolektivní práci připravovali podrobným domácím studiem. Výsledkem takto pojaté přípravy a kolektivního pronikání do vztahů postav byla ansámblová souhra, pro niž jako vzor sloužily zejména inscenace sovětských herců, jež byly poznávány ze zájezdů, filmů, desek, obsáhlých rozborů v časopise Divadlo ap.

Snahou o věrnou kopii života se vyznačovala i výprava. Na jevišti bily pravé hodiny, jedlo a pilo se doopravdy (z jídla se nezřídka kouřilo), pršela skutečná voda, střílelo se slepými náboji. Ve scénickém zvuku se dávala přednost živé zvukové kulise za scénou před reprodukováním nahrávky. Doba nepřála příliš stylizaci a náznaku.

Na nebezpečí přenášení hovorové řeči na scénu ve hrách ze současnosti poukázal už E. F. Burian, jehož herci, stejně jako přední členové činohry Národního divadla, ocenění teprve v této době po právu titulem národní umělec, se dokázali nebezpečí zevšedňujícího, šedivého a nesprávně chápaného pojetí realismu úspěšně vyhnout. Podle pojetí těch, kdo prošli školením expresionismu a české divadelní avantgardy, byl i realismus něčím, co vyžaduje plnost výrazu, hluboký vlastní tvůrčí projev. Chápali, že nerespektováním zákonů jevištní akustiky a optiky by se mohlo, jako se to někdy stávalo, dojít k popření divadla, hraného tehdy i mezi ochotníky v tradičním („kukátkovém") prostoru, vyžadujícím potřebnou míru iluzívnosti i v hereckém vyjádření postavy.

Po XX. sjezdu KSSS došlo k přívalu západní dramatiky. Její nekritické přejímání otevřelo cestu i pesimismu, bezvýchodnosti, metafyzické spekulaci.

Už roku 1955 se Divadlo ABC přihlašuje k dědictví Osvobozeného divadla: Jan Werich a Miroslav Horníček zde vytvářejí ústřední klaunskou dvojici, obnovují živé satirické divadlo. Roku 1957 začíná Redutou etapa divadel malých forem. Hercům pomáhá tvůrčí kritika, praxi ústavy Divadelní a Scénografický.

---

*turou francouzskou, řekněme apollinairskou, a s českým poetismem, kriticky hodnotil po roce 1945. (Neříkám zavrhl!) Jestliže však mu měšťák, zatížený mechanistickým, nedialektickým myšlením, vytýkal „příklon k západní kultuře", dovedl přínosy tohoto svého období hájit podstatným marxistickým argumentem, připomínajícím, že kvalitu umění nelze dělit podle zeměpisných hranic, nýbrž podle jejich hodnot a funkce, jejího působení. „Pokrokovost" či „reakčnost" díla, můžeme-li to takto zjednodušeně nazvat, nabývá různých kvalit v kontextu s časem a místem.*

*Dialektická metoda myšlení orientovala J. Honzla v režijní práci s látkou, hercem, výtvarným prvkem, prostě objektem představení. Svou proměnou protikladů v nový, vyšší tvar dávala Honzlovým režiím dynamiku, sílu výrazu.*

*Podobně byla zákonem v jeho teoretizování. Svými studiemi souvisejícími s pracemi jeho marxistických přátel, především těmi, které zkoumaly strukturu divadelního díla, pohyb divadelního znaku, dal Honzl základ moderní vědě o divadle. Přes období zapomenutí a odmítání se vrací vždy jako spolehlivý klíč k poznání, co je divadlo, co je jeho hybatelem.*

*Nebyl samozřejmě prost omylů. Byl člověkem, žijícím na této zemi a podřizujícím se jejím zákonům. Jeho režijní tvorba i jeho věda podléhaly klimatu dob, obecným názorům, ale nikoli do té míry, že by musel zavrhnout či popřít část sama sebe.*

*Jako marxista se Honzl neuzavíral do kruhu umění. Je-li umělecké dílo odrazem skutečnosti, nelze je — ani jeho tvůrce — z této závislosti vytrhnout. Nelze se ani občansky neangažovat ve společenském procesu. Odpovědnost vůči společnosti charakterizuje jeho praktickou i teoretickou činnost. Umění je pro Honzla jedním z faktorů revoluční proměny společnosti. Honzlova činnost v Komunistické straně Československa od jejího založení, funkce v Proletkultu, jejím kulturně politickém orgánu, Honzlovy přípravné práce na poválečnou organizaci našeho umění v období protektorátní ilegality, jeho boj o nový divadelní zákon po osvobození, kdy s plnou vahou uplatňoval heslo, že divadlo má patřit do rukou jeho tvůrců a veškerá organizátorská činnost má směřovat k podpoře, rozvíjení tvorby, k zajišťování podmínek pro ni a ne k represi a brzdění — to je stále cennou hodnotou. V orgánech divadelníků (divadelní radě apod.) zastupoval vždy zásadová hlediska, tvrdě, nekompromisně je hájil z pozice svého světového názoru.*

*Ten, kdo měl štěstí pracovat v Honzlově blízkosti, ví, že zdaleka nebyl osobností jednoduchou, charakterizovatelnou jednoduchým adjektivem. Jeho žáci mohli těžit z jeho poetiky, aniž jim bylo zabraňováno ve vlastních ambicích a touhách. (Josef Pehr třeba dostal plnou podporu pro svého maňáskového koníčka.) Dostali darem mnoho cenného, ale museli se i vyrovnávat s Honzlovou občasnou podrážděností, ovlivněnou jistě i dlouholetou chorobou. Nicméně stále bylo víc toho podnětného, čím dovedl strhávat pro práci a inspirovat.*

*Jestliže si letos připomínáme čtvrt století od Honzlova úmrtí, pak proto, abychom se pokusili o pevnější sepětí s jeho odkazem. Proto, abychom se pokusili nazírat na jeho osobnost i jeho dílo tak, jak on se díval na jiné: s vědomím dialektického vývoje divadla a jeho společenské funkce.*

**Ladislav Daneš**

Nemálo se hovoří o zkušenostech s autorským divadlem, jeho problematikou. Nemálo se i tato otázka zjednodušuje. Odpověď je zřejmě nutné naplnit mnohem syntetičtějším pohledem. Divadlo samozřejmě potřebuje svého autora, autor potřebuje kolektiv tvůrců a říkám-li tvůrců, potom nechci dělat rozdíl mezi jednotlivými funkčními složkami divadla.

Zcela jasná otázka zřejmě tak docela jasná není. Asi proto, že jde o tvůrčí práci, kde výsledek nelze naprogramovat. Pro odpovědi chodíme do tvůrčích dílen a laboratoří. Protože tvůrčí dílny a laboratoře mohou rozhodnout, inspirovány a vedeny tvůrci, o výsledku.

Jedním z takových možných pramenů inspirace jsou zkušenosti našich polských divadelních kolegů. Nemám teď na mysli dílnu Grotowského, který před odborníky celého světa vysvětloval svoji filozofii divadla jako dílny životních zdrojů.

Mám na mysli současnou přehlídku polského dramatu, jeho úrovně, insce-

OTAKAR BRŮNA

# VNITŘNÍ ROZMĚR AUT

načních výsledků. Poučení z jeho omylů i vítězství je platné a zůstane pro všechny, kdo o divadle píší, čtou, kdo divadlo hrají, lhostejno či profesionálně anebo z „životního zdroje nutnosti“ vyjádřit se divadlem.

Devatenáctá přehlídka ve Wrocławi, která je předznamenáním jubilejního festivalu, ukázala především, jak těžké a složité je hledat vnitřní rozměr autorského divadla. Potvrdila skutečnost, která na setkání vedoucích představitelů divadelních svazů celé socialistické společnosti zazněla zcela jednoznačně. Režisér společně s kolektivem je odpovědný za výsledek představení. Režisér je umělec a tvůrce, který právě svým autorstvím odpovídá divákovi, tedy člověku, ke kterému hovoří o stavu světa, za umělecký výsledek práce celého kolektivu.

Mění se svět a mění se také divadlo. Zkusme porovnat klasickou předlohu, ať už Shakespeara nebo Ibsena, inscenovanou několika režiséry. Rozeznáme jasně, kdy jde o typ jakéhosi organizátora či chcete-li aranžéra (který dbá na to, aby herec byl správně oblečen, aby mu bylo rozumět, aby odpovídal stářím postavě, aby byla v pořádku dekorace atd.) a druhý typ režiséra, který tuší, že důvod a smysl PROČ hrát Ibsena či Shake-

speara musí ukázat právě s kolektivem, on musí promluvit inspirován právě klasikem k současnému člověku, který přichází do divadla se spoustou problémů, starostí, otázek o životě, které mu vlastně klade každý den. A k tomu potřebuje režisér soubor, chcete-li umělecky „spřízněných duší", aby se mohl výsledek dostavit.

Zdá se vám, že je to tak zcela logické a že je to všem jasné? Nejsem toho názoru.

Organizátoři festivalu současné hry vybrali do přehlídky vlastně takové autory, takové hry, aby přinesli opravdové problémy současného světa a současných lidí svým viděním, svým pochopením a svou optikou.

Ukazuje se stále zřetelněji, že třeba není rozhodující pro výsledek jevištního účinku, aby byl text hry napsán v zákonitém klasickém pojetí tří nebo čtyř jednání.

V polské přehlídce jsem viděl dramaticky vyprávěnou novelu Smrt ve

Na zadní straně obálky je záběr ze hry Odchod hladomoru Tadeusze Różevicze v režii K. Brauna, teoretika i uměleckého ředitele Divadla současnosti ve Wrocławi, která má v podstatě velmi jednoduchou dramatickou situaci. Člověka, jako symbol, uzavřeného v kleci, ironizuje i komentuje okolní svět, protože drží hladovku, a člověk protestuje, protože nechce být syt a přesycen tím, čím spotřební společnost, která jej obklopuje.

Stejně „jednoduchá" na první schematický pohled je situace ve hře Helmuta Kajzara Třemi křížky, který hru napsal a režíroval, kdy jde v podstatě o protest proti násilí, proti bezpráví, proti hrůzám současného světa, proti tragickým rysům současnosti. „Vidím východisko optimisticky a tím se liším od svých protivníků, kteří mne pokládají za pesimistu" odpověděl Kajzar na besedě po představení. Jen těžko by se dal popsat děj téhle tragikomické hry plné zvláštních situací ze života, přeplněné nejrůznějšími obrazy a vrstvami divadelní metafory.

Režisér a autor společně s celým kolektivem tu vypovídá herecky mistrovskou formou o svém vidění světa, o svém pocitu na světě a zvolil si jeviště, zvolil si horizont, zvolil si světlo a ruchy a hudbu. V syntéze svědčí o tom, jak vidí současnost.

Nechtěl bych rozebírat jednotlivá představení, nechtěl bych vyjmenovávat tituly, které měly většinou nejenom polskou, ale i světovou premiéru. Chtěl bych připomenout právě na zkušenosti polské konfrontace, kdy vycházím ze znalosti tří desítek nových, původních předloh a inscenací, že nutnost hledání vnitřního rozměru autorského divadla, nutnost cesty k zobrazení světa na divadle, je také cesta k uplatnění divadla v jeho nezastupitelné formě a jeho nezastupitelné řeči lidové tribuny.

Všechny skutečnosti ukazují, a to se týká všech, ať už o divadle píší, do divadla chodí nebo je hrají na jakékoliv úrovni, nebo divadlo řídí, že naše skutečnost divadla je život a zase jde o život, je nutné naplnit ho

# ORSKÉHO DIVADLA

**Teatr powszechny (Malá scéna ve Varšavě) – Rozmluvy s katem**

**Wrocławské divadlo uvádí Kajzarovu hru Třemi křížky**

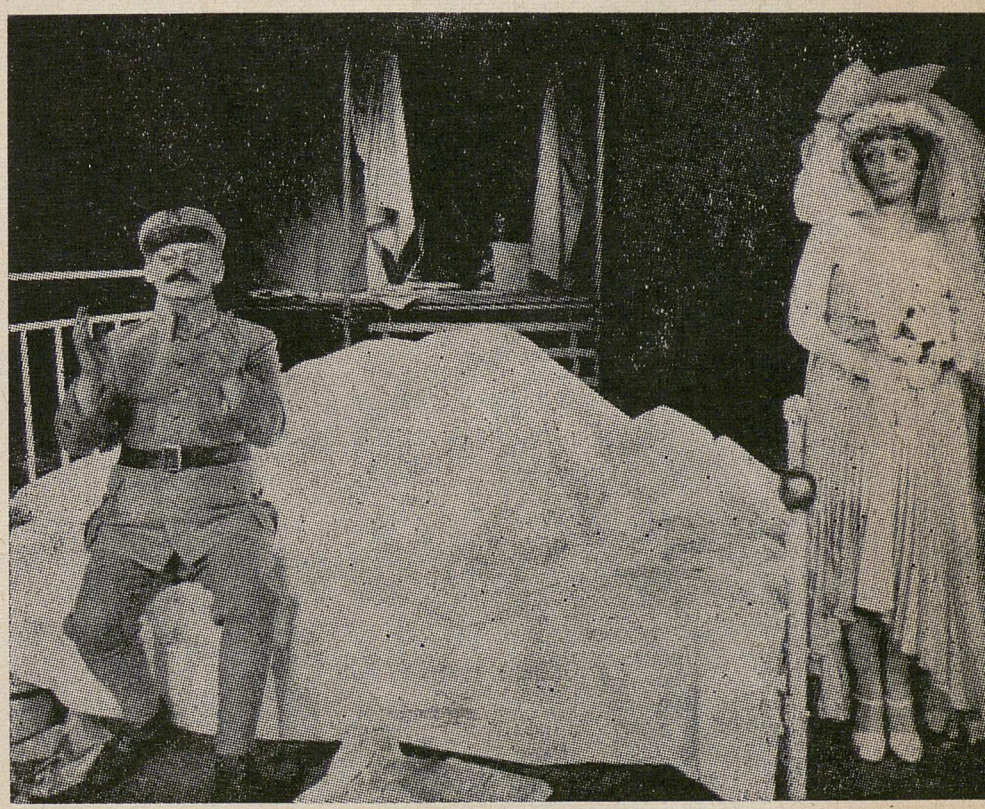
**T. Różewicz: Kartotéka (Teatr Polski Wrocław)**

starých kulisách Tadeusze Różewicze (1921) hranou v prostorách hlediště, kdy obecenstvo sedí na jevišti a režisér (Jerzy Grzegorzewski) rozehrává obrazy vzpomínek, reflexní introverze, po celém prostoru velikého hlediště Teatru Polskiego.

Filmový režisér Krzystof Kieslowski zase napsal Životopis. Jde o schůzi komise stranické kontroly v kraji, kde herci sedí za schůzovním stolem a diváci jsou přítomni schůzi. (Silná inspirace Gelmanovy Prémie.)

Teatr Ochoty z Varšavy hrál hru Jana Szymańského Kardiogram a závěr tohoto představení ovlivňují diskusí diváci. Tentokrát společně s prokurátorem o odpovědnosti lékaře v mezní situaci života a smrti pacienta.

Ale i sugestivní hra Rozmluvy s katem, kterou režíroval Wajda a která si odnesla nejvíce ocenění, byla vlastně jakousi hranou novinářskou zprávou o rozmluvách vězněného Jürgena Stroopa, SS Gruppenführera a generálporučíka zbraní SS, a novináře. Strhující ohlas neurčovalo to, že obecenstvo nevědělo, jak hra dopadne, dokonce jednotlivé postavy neměly ani pevnější motivaci. Ta byla v podstatě dána. A přece, jak obrovský výsledek.



IVAN VYSKOČIL

# *Malé jevištní formy aneb* JAK NA TO?

## III.

Minule jsme dospěli k bodu, kdy se nám podařilo sestavit vlastní půlhodinku. Řekli jsme, že takové „představení se" by si měl každý, ale skutečně každý, kdo chce dělat, tedy i ta největší putička, která se drží v pozadí, připravit a udělat sám. To ale neznamená, že by nemohl v jednotlivosti požádat o pomoc a spolupráci někoho druhého. Třeba jako „technika" nebo „přihrávače".

Nejspíš vám ale tohle „představení se" nebude ani připadat jako divadlo, jako divadelní představení. A nejspíš vám bude tím méně připadat jako divadlo, čím bude upřímnější a víc vaše.

Zjistíte, že na tohle můžete leda pozvat pár svých přátel a známých. A pro ně to dělat. Těch pár lidí ale pozvat musíte, bez nich se to dělat nedá. To jsou prostě vaši hosté. To celé bude mít charakter „soukromého představení". A bude záležet na vás, jestli přátelského posezení.

Tohle že se vám nezamlouvá? Vy že chcete dělat divadlo? Divadlo tak, jak se normálně dělá?

Proč ne. Ale k tomu divadlu je třeba dospět. Tedy dostat se. A nemyslet si mylně, že takové divadlo tu už je jednou hotové, pro každého a pro všechny k použití, jen to nazkoušet.

Dělat hned od první schůzky divadlo tak, jak se „normálně dělá" a jak se „má" dělat, v tom je velké nebezpečí. Totiž nebezpečí, že budete ne hrát divadlo, ale že si budete hrát na divadlo. A že právě tohle si nebudete vůbec uvědomovat.

Cožpak kdybyste to hraní si na divadlo dělali pěkně s plným vědomím, záměrně, to by bylo něco jiného! To by mohla být ohromná hra, z toho by mohlo být spousty nápadů! Jenže jakmile v tom není to vědomí, uvědomování si skutečného stavu věci, člověk zapadá do iluzí a do imitací. Do iluze a imitace herce, do iluze a imitace režiséra, do iluze a imitace dělání umění. Ostatně o tom už byla řeč.

Tak se najednou setkáváme se soubory, jejichž práce je chatrňoučká, nicotná, soudíme-li podle toho, co produkují na jevišti, ale jejichž členové mají chování a prožívání vynikajících umělců. Prožívají sebe, své umění a své problémy skutečně umělecky. Snadno zjistíte, že jim víc než o tu hru a sdělení a atmosféru na jevišti jde o hru a sdělení a atmosféru k o l e m. Kolem divadla, kolem jeviště.

A jsou dokonce soubory, které k žádné jevištní produkci nedojdou, protože jejich veškerá snaha se vyčerpá na přípravách a představách toho, jaký budou mít plakát, že jejich jména budou na plakátech a na programech, že budou mít fotografie a že se budou na jejich představení prodávat vstupenky a tak podobně. Ovšem co budou hrát, to je ještě stále v mlhách. A obvykle to v mlhách i zůstane.

Proto by také bylo dobré, kdybyste si hned ze začátku uvědomili a přiznali, jestli nejste taky takový soubor. Představa hotového divadla, jeho atmosféry a všeho toho kolem, je jistě vzrušující a lákavá. Ale jestliže vám jde skutečně o práci, pak vězte, že s takovou představou a s takovým prožíváním začínat nemůžete. Od toho je naopak třeba se oprošťovat. Čím? Prací. Upřímným hledáním vlastních možností. Jak o tom byla řeč.

A to by mohla být pátá podmínka.

Pokusme se shrnout, jaký smysl mají ta „představení" každého člena (nebo i kandidáta) souboru. Co od nich očekáváme?

Každý by měl vystoupit za sebe, tedy každý by měl být a u t o r e m svého vystoupení. Autorem nikoli ve smyslu toho, kdo to všechno vymyslel a napsal, nýbrž autorem osobního výběru. To mu totiž nikdo nevybral a nepřidělil, to s ním nikdo nenacvičoval, to si vybral a připravil on sám.

Uvidíme, co se už při tom objeví podnětů a nápadů a „materiálu".

Uvidíme, co a jak kdo může nabídnout. Něco jiného je o tom mluvit, něco jiného je to dělat.

A velmi důležité je, takhle se navzájem vidět a slyšet, vnímat, naučit se vzájemnému vnímání, protože velice záhy poznáme, kolik nám toho a co všechno uniká, jak všeobecně, povrchně jsme navyklí vnímat. Jak málo se známe. A jako o „jevištních existencích" už o sobě většinou nevíme vůbec nic. Nemohlo by být tohle objevování a zkoušení i pro nás základem zajímavé a napínavé hry?

Smyslem takových „domácích představení", takových „táček" je, aby se lidé vzájemně j e v i š t n ě poznali a objevili, aby se inspirovali. (Většinou si myslíme, že se známe, když spolu povídáme, když se spolu různě scházíme a představujeme si, plánujeme si, jak a co budeme dělat. Jenže pokud jde o to jevištní znání se, o tu jevištní inspiraci a práci, je takovéhle znání se od stolu a z povídání většinou málo platné, k ničemu. A leckdy ještě zavádějící.)

A pozor! Inspirují nejen dobré nápady a osobité přístupy. Inspirují také nedostatky a chyby, které umíme poznat a do kterých se dokážeme dát. Ale ne snad slovní kritikou. Nýbrž zkoušením. A pokoušením se. A cvičením.

Obyčejně tyhle chyby a nedostatky a možnosti i způsoby jejich odstranění vidíme spíše na druhých než na sobě. A tím, že se je učíme poznávat na druhých, tím se je učíme poznávat

---

## *VNITŘNÍ ROZMĚR AUTORSKÉHO DIVADLA*

dnešním světem konfrontací současných problémů a to nelze splnit oprašováním starých textů a ještě k tomu starým způsobem.

Hledat vnitřní rozměr autorského divadla a jeho uplatnění je vlastně cesta, jak dát divadlu nové krevní impulzy, jak je pevně připoutat k lidem a samozřejmě, jak vyprovokovat vůbec důvod, aby lidé do divadla přišli. To je například starost, kterou si Polsko vůbec nepřipouští, protože si připouští starosti jiné. Jednu z nich jsem naznačil. Má jistě mnoho vrstev, mnoho pramenů, jako má mnoho rozměrů a problémů autorské divadlo.

i na sobě. To už je takové „zrcadlo".

Šestá podmínka by tedy mohla být tato: učit se poznávat a umět poznávat chyby a nedostatky u sebe i u druhých tak, aby tohle poznání bylo inspirací a pohnutkou pro další práci a spolupráci. Ovšemže tvořivou práci a spolupráci. Neboť každá poznaná chyba a každý poznaný nedostatek zároveň nabízí alespoň jednu, ale obvykle nejednu možnost jiného řešení.

Jestliže se do práce pustíte tak, jak o tom tady mluvíme, pravděpodobně už po prvních „táčkách" se vám začne rýsovat možnost společného představení, které by také mohlo být o kousek víc „divadlem". Ale vy, kteří začnete mít z věci přece jen trochu pojem, si raději uděláte — místo toho „normálního" představení, které se skoro nabízí — další „táčky", další „domácí představení". Samozřejmě, že bude jiné než to první.

Pravděpodobně bude větší a zřejmější spolupráce, už nepůjde v podstatě a „recitálky" jednotlivců, ale více o spojování a propojování a dodělávání nápadů i výstupů. A pravděpodobně se i rozšíří obec diváků. Alespoň poněkud. Nebylo by taky rozumné, ale ani trochu ne, pozvat diváků příliš mnoho. A nějak halabala. Naopak i nadále se velice vyplatí zvát diváky osobně. Jako hosty a jako přátele. Neboť takoví diváci bývají nejednou a v mnohém spolupracovníky a pomocníky. Už svou účastí a odezvou.

Dovedete si představit takové „domácí představení" pro přátele a známé, takové „táčky" — nejen druhé, ale i třetí a čtvrté a třeba desáté — jakožto přípravu na první veřejné představení, dovedete si to představit někde v klubu jako klubový večer? Vždyť taková představení se přímo nabízejí! A při poměrné hojnosti klubů a při jejich značné bezradnosti s náplní, co vlastně v nich a s nimi, by takhle zveřejněná příprava a hledání „velkého divadelního představení" mohla přímo reprezentovat klubové specifikum, být školou klubové tvorby (mluvíme o tom z vlastní praxe, protože textappealy v Redutě a později i „jen tak" tamtéž, podobně jako „foyer" — čti foajé — v Divadle Na zábradlí v prvních letech jeho existence, to všechno byla taková klubová představení a klubové večery, to byla zkoušení a hledání si jakýchsi „budoucích představení", hraní si s představami a možnostmi „příštího divadla").

Najdeme-li možnost takových „domácích představení" nebo „táček" nebo jak tomu budeme říkat, najdeme si také cestu k otevřenému zkoušení a hledání, cestu ke společné hře a k autorskému divadlu.

A odtud bychom mohli vyvodit sedmou — a pro tentokrát zatím poslední — podmínku, která by zněla: Spěchat pomalu!

To neznamená lelkovat nebo flákat se, jak si to také někteří vykládají. Neznamená to ani loudat se. Naopak. Znamená to dělat a mít z práce potěšení a požitek. Ano, nechtít mít co nejrychleji „hotovo", co nejrychleji mít výsledek a tím taky práci „z krku". Taková honba, pachtění se za výsledkem (a tímhle výsledkem může být také „umění" nebo „úspěch") pochopitelně vede k povrchnosti, planosti a ke všem těm nápodobám a kamufláži, o kterých už byla řeč. Vede k neumění a k předstírání. To jsou pak ti lidé, kteří místo toho, aby soustavně pracovali podle svých možností a na svém, neustále se rozhlížejí po receptech a po vzorech, jak to dělat snadno a rychle.

Může se ovšem někdy stát, že práce jde rychle. Jde to prostě „samo". K radosti, potěše a překvapení všech účastníků. To pochopitelně není spěchání. A bylo by bláhové toho nevyužít a chtít to snad zpomalovat.

Spěch má co dělat s nervozitou a s netrpělivostí. A má taky co dělat se silou a se siláctvím. S tím, čemu se říká „tlačit na pilu". Ale v tvorbě, a zejména na jevišti, nejde nic rychle dohonit nebo přinutit silou. Hra prostě nepřipouští a nesnáší nucení. Rozbije se. Stane se topornou, nudnou a únavnou záležitostí.

A tady jsme u toho, co bychom mohli nazvat „z á k o n p ř e n o s u". Říká asi toto: Cokoli se na jevišti děje se soustředěním, s potěšením, s požitkem atd. je obdobně se soustředěním, s požitkem, s potěšením atd. sledováno i v hledišti. Čili přenáší se to z jeviště do hlediště. A opět zpátky na jeviště do hry.

Ale říká i toto: Cokoli se na jevišti děje bez osobního soustředění a zájmu, bez potěšení a chuti, případně co se děje s nejistotou, obavami, nervozitou, spěchem, silou (tedy „z vnějšku"), i to všechno se obdobně přenáší na diváka. A přenáší se to na diváka tím víc, čím méně má hru zakrytou příběhem, do kterého se může sám ponořit jako do „skutečnosti", čím méně má herce kryté postavami onoho příběhu.

Zákon přenosu nás upozorňuje na skutečnost velmi podstatnou a velmi zvláštní. Říká také: Nestarejte se o diváky v hledišti, neptejte se a nechtějte dělat to, co je baví, co je zajímá. Starejte se, abyste přišli na to, co baví a zajímá vás. A to abyste taky s chutí a s potěšením dělali. Ptejte se, co zajímá „diváky" na jevišti. Tedy vás a vaše spoluhráče, partnery. Protože jenom to, co takhle baví a zajímá, vzrušuje a rozradostňuje vás, může a bude zajímat, bavit, vzrušovat, poutat, rozradostňovat diváky v hledišti. A bude to pro ně — právě tak jako pro vás — inspirace. A zážitek. Zážitek s e t k á n í.

O tom jsme se už zmínili. Tím jsme vlastně začali. A někde tady bychom taky nejspíš měli protentokrát naše povídání skončit. Skončit s nadějí, že se nám snad přece jen podařilo něco říci. O malých jevištních formách. O tom, jak na to. K o n e c

## AGITKY VE STŘEDOČESKÉM KRAJI

Závodní klub v Pečkách letos již počtvrté hostil agitační skupiny při přehlídce pořádané krajskou odborovou radou ve spolupráci se Středočeským krajským kulturním střediskem.

V soutěžní přehlídce vystoupilo sedm kolektivů, hostem bylo Divadlo poezie Kulturního klubu pracujících z Čelákovic s pořadem Je slovo nad smrt, slovo zákon. Přehlídka ukázala rozdílnou úroveň práce agitačních kolektivů, její žánrovou pestrost s převahou hudebních a hudebně slovesných vystoupení.

Cenu KOR získala agitační skupina LAREDO z Peček s encyklopedicky zaměřeným pásmem Ostrov svobody, které připravilo ve spolupráci s Kubánským kulturním střediskem k XI. SFMS v Havaně. Divadlo poezie Domu kultury ROH Poldi Kladno získalo cenu SKKS za pořad Pět set miliónů dopisů, aneb Otázka pro J. Cartera, za zpracování politicky aktuálního tématu. Cenu OOR v Nymburce získala druhá agitační skupina ZK ROH Pečky za autorské zpracování problému mezilidských vztahů v pořadu nazvaném Takový všední příběh. Zvláštní uznání poroty získalo Divadlo poezie z Čelákovic za tvůrčí přístup a interpretaci náročného pásma z poezie M. Válka, W. Shakespeara a Komunistického manifestu.

Součástí přehlídky byl seminář pořádaný Ústavem pro kulturně výchovnou činnost o smyslu, poslání a cílech práce agitačních skupin, určený členům souborů a pracovníkům kulturně výchovných zařízení. Seminář byl kladně hodnocen, SKKS chystá do budoucna řadu podobných vzdělávacích akcí.

Přehlídka i přes různou úroveň jednotlivých souborů ukázala, že mladí lidé chápou potřebu angažovat se a agitovat, ať už pro svět bez válek, zlepšení vztahů mezi lidmi nebo pro ochranu životního prostředí. Péče, kterou ve Středočeském kraji věnují rozvoji agitačního působení zájmové umělecké činnosti, může být ostatním krajům příkladem. —vh—

# REŽISÉR V DIVADLE POEZIE I.

V těchto poznámkách budu v obecné teoretické rovině vycházet a navazovat na své vymezení oblasti scénování poezie v metodickém materiálu ÚKVČ z roku 1973, kde divadlo poezie definuji jako scénický ekvivalent básně. Připomenu z toho ve stručnosti. Poezie má některé nezaměnitelné kvality: „lyričnost" (v nejširším slova smyslu), nesyžetovost, práci s několika „plány", charakter na pomezí mluveného slova a hudby, je autentickou výpovědí o „duši"; jejím důležitým komunikačním kanálem je atmosféra. Ta především slouží k přenosu informace, přesněji k dorozumění, souznění s „příjemcem" za použití všech dosažitelných (scénických) prostředků. V prvé řadě stojí „h u d b a" (hudebnost) v nejširším smyslu, od prostého textu, zvuku až k složitě strukturovanému a syntetickému tvaru. H e r e c funguje jako nejbohatší tvarová složka, jeho tělo nazíráme jako zvukový a pohybový scénický materiál. Stejně tak v ý t v a r n é p r o s t ř e d k y neslouží k simulaci více či méně reálného prostředí, do něhož chceme umístit herce, ale jako univerzální arzenál organizace prostoru inscenace, jako zdroj vizuálních metafor a přímého vytváření atmosféry. Náš vztah k uvedeným prostředkům se pak podobá vztahu malíře k barvám nebo hudebníka ke strunám na nástroji.

Divadlo poezie ve smyslu scénického ekvivalentu básně vyžaduje dále od svých realizátorů ztotožnění s básníkem nejen ve smyslu pochopení díla, ale zejména ve snaze proniknout do jeho geneze, konfrontovat se s jeho ideovým, pocitovým a životním východiskem. Neklademe tedy důraz na „pochopení" básníka, ale na prožití svého v z t a h u k n ě m u — ať přímo na jevišti při představení (metoda M. Kováříka) či při rekonstrukci díla ve fázi přípravy inscenace.

V každém případě dochází pochopitelně k posunu významění směrem od autora textu ke scénickému tvaru — v důsledku působení jednotlivých subjektivních aspektů prožívání, cítění a chápání díla, nebo (a hlavně) v důsledku jeho společenské funkce a míry rezonance s „pocitem dne". I n t e r p r e t s e v l a s t n ě s t á v á b á s n í k e m. Při takto chápaném divadle poezie (které má mimochodem mnoho společného s dnešní definicí tzv. netradičního autorského divadla) vzniká základní problém. Proces formování díla, hledání rukopisu a forem realizace tématu a myšlenky je procesem kolektivního sjednocování, společného nacházení umělecké poetiky i sdělovaného obsahu. Vymezením tohoto problému jsme zároveň vymezili prostor pro funkci režiséra nebo přesněji něčeho, co inspiruje, řídí, stmeluje a ke konečnému výsledku vede uměleckou potenci několika tvůrců.

Malé „historické" odbočení. V posledních letech se ve vývoji tzv. divadla poezie ukazuje jistá stagnace — ale spoň co do výskytu nových silných tvůrčích kolektivů. Tuto stagnaci můžeme osvětlit dvěma příčinami. Potřebami společenské objednávky a objektivní situace pro existenci těchto kolektivů na jedné straně a přecházení těchto kolektivů na syntetičtější divadelní výraz, zařazovaný spíše do širšího „žánru" divadla malých forem, přesněji tzv. netradičního autorského divadla. Neboť jak brněnské soubory X a Kolektiv či Divadlo na provázku, tak pražské Studio pohybového divadla a Divadlo na okraji anebo Hanácké divadlo z Prostějova — všechny tyto soubory „koketovaly" nebo „koketují" v různé míře s divadlem poezie, ať už při volbě textu, v určité míře lyrické subjektivity, při práci s „částečnou" nesyžetovostí, s hudbou jako atmosférou a dalšími prvky, které jsem před pěti lety definoval při odvozování z poetického lyrismu, jako ne zcela dramatické.

Vraťme se však k režisérovi v „divadle poezie", přesněji k režisérovi v autorském divadle, neboť jeho funkce je v základních rysech obdobná co do účelu a cíle jeho působení. Vymezme si dva krajní možné typy režiséra:

1. r e ž i s é r - d i k t á t o r, který celý inscenační aparát používá pro důslednou realizaci své předem vytčené koncepce s podstatným vlastním autorským podílem, kterým se stává hlavním autorem inscenace. (Nepleťme si ho s „režisérem" v běžném smyslu „klasického" činoherního divadla, který je víceméně pouhým koordinátorem práce všech inscenačních složek, uplatňujícím ve své činnosti především pomyslnou „divadelní normu".)

2. r e ž i s é r - i m p r o v i z á t o r, který volně zapojuje divadelní složky do vzniku inscenace, nechává vzniknout mnohem volněji výsledný tvar a nevymezuje jej konečně, ale během dalších repríz jej dále vytváří. Často může jít i o případ, kdy režisér je vlastně nahrazen kolektivním vědomím či spoluprací „autorské dvojice". Jde také velice často o případ, kdy se autor ztotožňuje s dramaturgem a hlavně hercem a třeba i hudebníkem. Některé složky inscenační práce mohou být zcela nepodstatné, jako třeba výtvarná nebo koordinační funkce tradičního režiséra (např. Semafor).

Jestliže se důsledně zamyslíme nad genezí těchto dvou typů, pak uvidíme, že divadla režiséra-diktátora a improvizátora jsou si navzájem velice blízká, že vlastně vytvářejí jeden typ — a u t o r s k é d i v a d l o. Typ režie pak vychází více z charakteru osobnosti každého z nás a z poměru složek snahy ovládat a být ovládán, nežli z nějakých apriorních nesmiřitelných ideově uměleckých koncepcí.

Oba typy režisérů se liší v míře uvolněné fantazie, volnějšího hledání inspirace nebo matematičtějšímu řádu podřízeného hledání zákonitostí. V míře touhy po svázanosti a volnosti, důvěry v sebe sama jako v nezlomitelnou, nevyčerpatelnou mez „nápadů", a naopak touhy zdokonalovat vlastní tvůrčí schéma, konfrontovat se s ním a prověřováním jeho funkce hledat a nacházet.

To jsou některé aspekty metody dvou pólů tvorby. Metoda volná, improvizační, založená na uvolněné osobnosti (v praxi snad blízká generaci Reduty a Semaforu), má úskalí ve vyčerpání jedné osobnosti a pak jen opakování důvěry v sebe sama, která již není opodstatněna. Tato metoda, která se osvědčila v některých fázích společenského vývoje jako velmi progresívní, může v období jiném vlivem vlastní nekritičnosti, přesněji nedostatku momentů sebekontroly metody a poetiky zcela nefungovat i přes svou provozní zajištěnost.

Metoda režisérská, vystavěná často na silné egocentrické osobnosti, může zahynout v zahledění do sebe samého, může však při vědomé pedagogické práci režiséra spíše hledat cestu ve vlastní regeneraci, ve vlastní konfrontaci jednotlivých schémat. Její smysl nezůstává tedy ve vládě dominantní osobnosti, ale rozšiřuje se o možnost této osobnosti vyvolat „vládu" dalších osobností nad nimi samotnými. Řekněme, že tato metoda má mnohem větší možnosti pro své vlastní uvolňování a rozvoj za předpokladu „demokratického centralismu".

Zmiňme se také o tom, že první typ divadla, divadla v principu „bez režiséra", v naší poválečné praxi stavěl velice často na vlastní textové osobnosti a i zde se ukázala ve většině případů jeho konečnost. Obdobná konečnost nastane v případě, že se kolektiv „režisérského" divadla zaměří na jednu dramaturgickou oblast — např. na uvádění textů vycházejících z mytologie nebo třeba „systematické" řady ruských revolučních autorů. Pak se totiž i „režisérské" divadlo stává vlastně divadlem jednoho autora. V našem případě autora vzniklého z autora předdlohy, přesněji sumy „autora" jednoho období a „autora" divadelního kolektivu. Závěrem lze snad říci, že jak současná tendence ve světě, tak třeba hlavní domácí tendence, kterou představuje např. kolektiv Divadla na provázku (ve svém celku, ne jako divadlo B. Polívky), je tendencí k divadlu syntetickému, která navazuje na tendenci „režisérského" divadla, tedy tendenci rozvíjející poetiku divadelní a ne textovou, základními principy spjatou i s vývojem našeho divadla poezie.

ZDENĚK POTUŽIL

# POD LAMPOU NENÍ TMA

Lampa je skupinou Divadla na Rychtě Veleobce sdružených obcí baráčnických v Praze. Tvoří ji zhruba třináct (nejde o úmyslné pokoušení osudu, ale o náhodu) mladých lidí různých profesí. Televizní scénograf, tři televizní rekvizitáři, kašérka, odborník na kancelářské stroje, dálkově studující řidič automechanik (v jedné osobě), referent OPBH, restaurátorka, redakční tajemnice, dvě úřednice, studentka filozofie. Tedy společnost dosti pestrá na to, aby se nejen navzájem nenudila, ale právě naopak vzájemně obohacovala, ovlivňovala, provokovala k činnosti, zkrátka aby tvořila dobrý a plodný kolektiv, bez něhož se amatérské divadlo provozovat nedá. Dalším předpokladem činnosti, kterým Lampa vládne, je sál Všebaráčnické Rychty v Nerudově ulici, v malebném zákoutí Malé Strany, sál, u jehož stolků (s popelníky) může nalézt útočiště poměrně značný počet diváků a jehož jeviště s přilehlými (miniaturními) prostory je těmi prkny, jež pro nadšené Lampáře znamenají svět. Hraje se každý čtvrtek (tento fakt také jen tak lehce nepřehlédněte), zkouší se každé pondělí (před premiérami padnou na zkoušky i víkendy).

A teď již k jiným, neméně zajímavým faktům. K historii skupiny a k její současné produkci. Nejpodstatnější údaje se dovíme od vedoucího a duše a hybné páky Jiřího Langera, který na svých bedrech nese organizační chod celého kolektivu a je současně dramaturgem, režisérem i třeba kulisákem či kostymérem a také jedním z nejčastěji na jevišti viděným a pro svou aktivitu a talent také velmi patrným hercem.

Lampáři si ročně troufnou na průměrně dvě premiéry. Začínali roku 1972 mikrokomediemi P. H. Camiho v překladech O. Spalové a J. Konůpka. Z vděčného a bohatého materiálu vytvořili tři celovečerní představení. Pozoruhodné je, že v různých kombinacích hrají Camiho dodneška, vždy v červnu a v červenci na zahradě, která je jejich letní scénou. Dalšími představeními byly během let Impromptu Reného de Obaldii, Únos Sabinek Leonida Andrejeva a Aucassin a Nicoletta — slavný veršovaný příběh ve starobylém překladu z minulého století si Lampáři upravili a doprovázela je při něm zhudebněnými částmi skupina Kolovrátek řízená V. Lahodným (není od věci připomenout, že toto svěží radostné představení dosáhlo 45 repríz).

V roce 1975 soubor poprvé odbočil ze stylu naivního divadla, který zatím dodržoval, a sice k vlastní tvorbě. Jeden z členů kolektivu, Petr Gruša, napsal Vánoce na Velikonočním ostrově, což je robinsonáda pro jednoho herce (je jím autor sám) a robota MAGa 6721, kterou má soubor také dosud na repertoáru. Další autorskou hrou byla Spoutaná srdce aneb V osidlech lásky, parodie na Červenou knihovnu, kterou napsali pro sebe a své kolegy Jiří Langer a Jiří Michálek.

Pak přišlo nové odbočení, možná spíše jen jakési experimentování a zčásti také návrat, jehož výsledkem bylo uvedení Mariji Issaka Babela v překladu J. Zábrany a na jaře minulého roku premiéra Stínu Jevgenije Švarce v překladu F. Vrby. Hry přinesly kolektivu úspěch. S Marijou byla Lampa vybrána na přehlídku nejlepších pražských amatérských souborů a posléze ji hrála také (u příležitosti 60. výročí VŘSR) na jevišti Městské knihovny. Minulá sezóna je tedy v kronice Divadla na Rychtě zapsána, podobně jako sezóna první, velmi zřetelně.

A co sezóna letošní? První premiérou skupiny Lampa 20. dubna 1978 byla „filipojakubská romance" Čípková Mařenka, opět autorské představení. Hru skupina stvořila kolektivně a říká jí také „kolektivní šílení". Vznikla na chalupě podle námětu dr. Josefa Pavláta, takto odborného psychologa. Je parodistickým domyšlením známých motivů ze světové a domácí klasické i současnější dramatiky a literatury a tedy sledem „neobvyklých" komických situací, jež dávají příležitost k hereckému vyřádění se. Jeden herec hraje i několik vedlejších rolí, z nedostatečnosti a nedotaženosti kostýmů a rekvizit je udělána přednost, úmyslný záměr. Hraje dokonce i samo amatérské herectví: nedokonalost projevu je zvýrazněna až k perzifláži. Baví se herci, baví se obecenstvo, složené většinou z mladých lidí, z osobních přátel těch na prknech a jejich známých a známých jejich známých a vždy také z několika nových tváří, jež se o Divadle na Rychtě dovědí z plakátů či z Kulturního přehledu. Tedy obecenstvo příznivě nakloněné kreacím na jevišti. Vládne přátelská atmosféra (k ní nemálo přispívá i stolová úprava hlediště s možností koupit si sklenku vína v blízkém výčepu). Občasný kiks či zaškobrtnutí není frustrací ani průšvihem, ale jen další legrací. Tak nějak to také v amatérském divadle má být.

Čtyři reprízy mělo zatím (jednu v půvabném prostředí zahrady Na Rychtě) představení nejnovější — Kratochvilné halabala, složené z trojice pobělohorských lidových dramat: Komedie o třech sedlácích, Saličky a Komedie o Františce, dceři krále anglického, též o Honzíčkovi, synu kupce londýnského (premiéra 22. 6.). Dramaturgický objev Jitky Langrové, dotažený až do detailů myšlenkové návaznosti a působivosti jednotlivých částí triptychu podtrhlo ještě nápadité sjednocující režijní pojetí J. Langra a oživil hudební doprovod skupiny Kolovrátek. Celek se hraje jako „komedianti přijeli do vsi", atmosféru tvoří střelnice, pobíhající pes atd. Příznivci Lampy, na které se před prázdninami nedostalo, se už těší na obnovená představení v podzimní sezóně.

Další plány Lampy? Neradi je prozrazují. Uvažují o muzikálu, o Nestroyovi, o satirické Popelce estonského básníka P. E. Rumma v překladu Vl. Macury, o rytířských epizodách v řeči vázané, ale... Ano, to už je kuchyně. Se Saličkou a s Čípkovou Mařenkou (popřípadě i s čípkovým čajem či vínem, ač nenachlazení) počkáme, až bude uvařeno.

*J. Kabíček*

# OCHOTNICKÝ VRACOV

V rámci Festivalu ZUČ 1977—78 proběhla 15. okresní přehlídka amatérských divadelních souborů hodonínského okresu ve Vracově. Týdenní akce se dělila do dvou částí: první tři inscenace byly určeny dětem, další čtyři večery vystoupily soubory s hrami pro dospělé.

Prvou část přehlídky zahájila *Divadelní skupina mladých při SZK ROH Hodonín* známou a nepříliš výbojnou pohádkou Vlastimila Nováka a Stanislava Oubrama Vodník Mařenka. Režisér Karel Bravený inscenaci s půvabnou scénou Karla Pánského založil na soustředěném kolektivním úsilí a na využití prostých a přirozených výrazových prostředků, čímž dosáhl bezprostřední atmosféry a spontánního kontaktu jeviště s hledištěm. *Pionýrský divadelní soubor ZDŠ Velká nad Veličkou* se představil s vlastní hrou své zkušené režisérky Marie Hrbáčové Královské trápení. Autorka zde vkusně travestuje pohádkový námět Šípkové Růženky (místo křehké princezny se královským manželům

narodí princ Růžek), vyvažujíc recesní humor poukazy na nedostatky v současné rodinné výchově dětí. K dobrému diváckému ohlasu přispěla nápaditá, stylově čistá výprava Z. Růžičkové a M. Hrbáčové (šňůra na prádlo s pomalovaným plátnem, obrázky na zástěrkách jako znaky charakterizující postavy). Inscenace má ještě rezervy ve zlepšení temporytmu a ve výraznějším uplatnění hudby. Nejpřesvědčivější byly děti tam, kde vycházely ze svých společných her a improvizací. *Dramatický kroužek ZDŠ z Dubňan* nabídl pásmo pěti příběhů z knihy Františka Nepila Pohádky z pekelce, dramatizátorkou a režisérkou pořadu Ludmilou Dohnálkovou nazvané Z kroniky vesničky Holoubkova. Jednotlivé epizody tu nenásilně spojovala vypravěčka, procházející celým dějem. Milé představení mělo vcelku spád, děti si na jevišti opravdu hrály; zejména třetí a pátá pohádka zaujaly diváky svou svěžestí.

V úvodním večeru druhé části vracovské přehlídky, věnované dospělému publiku, se představil *Divadelní soubor Klubu NV Čejkovice* s hrou Květy Třebické Jolanka. Mladý kolektiv zvolil myšlenkově aktuální text o vztazích egoistických rodičů a opuštěných dětí, vymstilo se mu však, že jej na přehlídce uvedl teprve jako premiéru. Neusazené nastudování Ludvíka Baláta se zatím nedokázalo vypořádat s úskalím předlohy, takže představení — v rozporu se zásadami konverzační komedie — nemělo propracovánu dynamiku celku ani vývojovou linii nedostatečně zažitých postav, navíc handicapovaných tím, že mladým hercům bylo třeba svěřit také role důchodců.

Náročnou dramaturgickou orientaci prokázal *Divadelní soubor Kulturního klubu NV Dolní Bojanovice* inscenací tragédie současného brazilského dramatika Guilherma Figueireda Liška a hrozny. Kolektiv správně pochopil tento ezopský apokryf, pracující s anachronismy a paradoxy, jako nadčasové téma odvěké touhy člověka po „nejsladčích plodech země" — svobodě k pravdě, za které je ještě v dnešním světě nutno tvrdě bojovat i obětovat život. Režiséru Josefu Herkovi se vcelku dařilo ponechat textu myšlenkovou naléhavost, a přitom jej nezatížit deklarativní didaktičností. Předloha by však vyžadovala v mizanscénách, jevištním aranžmá i v jednotlivých hereckých výkonech větší hybnost a uvolněnost. Porota měla výhrady také k drobným nedomyšlenostem a nepečlivé dikci. Scéna Hedy Fůkalíkové využívala dobových náznaků s jednotícím prvkem řeckého meandru, narušila však stylovou jednotu zřetelně ahistorickým mobiliářem. S riskantní situací, kdy režisér je zároveň protagonistou večera, se vyrovnal J. Herka celkem bez rušivých důsledků. Jeho nepohledný, nahrbený a úkosem hledící otrok Ezop je držen stále v civilní rovině, dávaje před vnější charakteristikou postavy přednost vnitřní pravdě nonkonformního intelektuála, jehož jednoznačné postoje jsou nepříjemným katalyzátorem jednání okolí. Převažující „mučednická" podoba člověka stoicky odevzdaného svému osudu zbavovala tento hrdý charakter možnosti plastičtěji vyrůst ve velkou osobnost. Prim pak hrál demagogický filozof Xanthos, kterého vykreslil Josef Kaňa suverénně a v robustních tazích jakožto žvanivého samolibého ješitu, poživačného hamižníka i slabošského manžela. Zřetelnou slabinou bojanovického nastudování je zatím dámská část souboru, kde se objevovaly falešné tóny i stopy křeče.

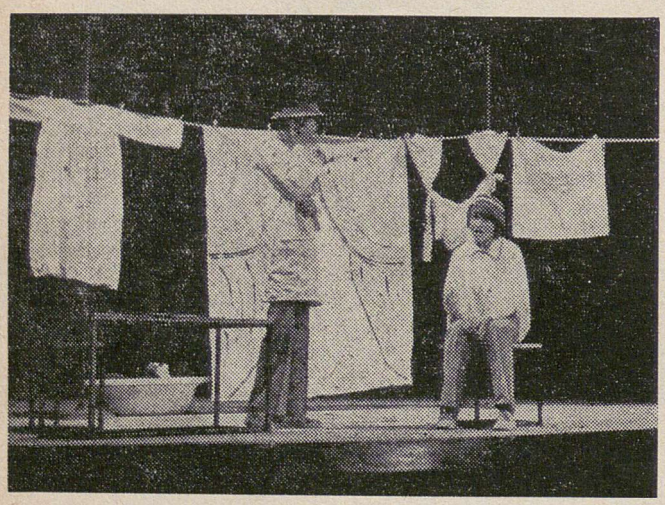
Závěrečný večer přehlídky byl věnován veselohře východoněmeckého dramatika Rudiho Strahla Jako pralidé — ideově nepříliš průbojnému řetězci anekdot, založených na parodizovaném kontrastu mužského a ženského vlivu. Začínající *Divadelní soubor SSM ZK ROH Kordárny Velká nad Veličkou* našel dobré vedení v režisérce M. Hrbáčové, jež vsadila na pracovní elán a společnou radost ze hry. Přehlídkové představení mladého kolektivu bylo teprve premiérou, takže se v horkou jehlou šitém večeru střídala místa nápaditá a vtipná se začátečnickými nedostatky a projevy bezradnosti všeho druhu.

Jediným hostem přehlídky byl soubor *ZK ZV ROH Slovenské armaturky z Myjavy*, účastník různých národních i celostátních ochotnických akcí. Do Vracova přijel s novou komedií sovětského autora Julia Edlise Slamená hájovňa, s níž si jakožto vítěz okresní a krajské soutěže skupiny „B" vybojoval účast na národní přehlídce v Liptovském Mikuláši. Myjované vskutku nezůstali své pověsti nic dlužni a předvedli inscenaci umělecky nejpropracovanější a nejcelistvější. Komorní příběh o tom, jak temperamentní a optimisticky založená Nataša dodá novou životní vzpruhu dvěma přátelům-penzistům a sama neztrácí naději, že si svou čistou láskou získá lehkomyslného šoféra Geňu, není sice motivicky nijak objevný, avšak slovenští ochotníci jej nasadili velmi pohotově a s plným pochopením pro jeho generační kontrasty a rovnomocnost pravdy stáří a mládí. Jednoduchá scéna J. Prusenovského byla vhodně řešena s ohledem na skromné prostorové podmínky zájezdových štací. Režisér Pravoslav Lajda zvolil cestu realistického pojetí předlohy, kterou ráznými, leč uvážlivými škrty zhutnil. Mohl se opřít o typově dobře obsazenou trojici ostřílených starších herců, s jejichž pomocí si usazené představení udrželo spolehlivou souhru, svižné tempo a jemný náznak i v partiích autorsky rozbředlých. Osamělého důchodce Tutyškina vybavil Zoltán Henč pozoruhodnou přirozeností a rtuťovitou živostí v gestickém i mluvním projevu. Jeho partner Postnikov (Miroslav Pikart) byl odlišen především družnější, společenštější letorou, občas mu však hrozilo sklouznutí do figurkářské šarže. S uměřeným vkusem zahrála svou „tetu" Basovovou Olga Henčová. Anna Cáfalová dala své Nataše mladistvě urostlý zjev a podnikavou rezolutnost, příliš strojeně jí však vycházely momenty bezelstné dívčí naivity, romantické citovosti a lyrické smavosti. Nápadnou slabinou inscenace pak byl Natašin sobecký protipól — Geňa Ivana Hmiráka.

Letošní 15. ročník přehlídky v příjemném pracovním ovzduší umožnil mnohostrannou výměnu zkušeností a konfrontaci řady různě vyspělých ochotnických kolektivů Hodonínska.

*vz*

**Pionýrský divadelní soubor Velká nad Veličkou uvádí hru M. Hrbáčové Královské trápení**



# IX. ŘEZÁČŮV PERŠTEJN

Jsou poměrně velké obce, ba i města, o nichž platí jak přísloví, že tu dávají lišky dobrou noc, tak i to, které tvrdí, že po nich ani pes neštěkne. A jsou místa, která byť rozlohou a počtem obyvatel patří k těm menším, podobají se aktivním lidem, jimž jsou domovem — upozorňují domácí i přespolní na svou existenci, vytvářejí si svou osobitou, neopakovatelnou atmosféru — např. tím, že cílevědomě vytvářejí vlastní, nové socialistické kulturní tradice. A k takovým aktivním obcím patří malebný Perštejn ležící na západním okraji Severočeského kraje. Jeho jméno se dostalo do povědomí veřejnosti ve spojitosti s romány národního umělce Václava Řezáče. A právě toto literární poznamená-

ní položilo základ nové kulturní tradici: každým rokem — letos už podeváté — v květnu se sem sjíždějí recitátoři ze Severočeského a několika sousedních okresů Západočeského kraje, aby soutěžili v přednesu básní autorů socialistických zemí. Nejsou myslím důležitá jména vítězů, která se ostatně každým rokem mění. Důležitá je spokojenost všech mladých lidí, kteří sem přijedou, poznatky, které si ze soutěže i rozborového semináře odvážejí, zážitek z kulturního večera. A tato spokojenost by nebyla možná bez obětavosti a práce místních a okresních organizátorů, jimž je jediným uznáním a odměnou. —šr—

# DIVADLO PRO 111

Po Irkutské historii A. Arbuzova uvedlo Divadlo pro 111 na závěr své deváté sezóny další dvě premiéry. V té první, s pohádkovým názvem Bylo nebylo, se pokusila autorská dvojice E. Váňa—J. Peterka přetlumočit osm bajek I. A. Krylova do rodného jazyka souboru D-111. Do jazyka humoru, hudby a zdravé recese. Krylovovy moudré básničky tak dostaly tu módní kabátek muzikálu, tu slušivé sáčko hudební mikrokomedie, tu tričko kramářské písně či kupletu. To vše je celkem vtipně propojeno úvahami obou protagonistů. Úvahami o bajkách, o moudrosti, satiře a několika dalších věcech.

Scéně Š. Mareše, zarámované kresbami jakýchsi zvířeckočlověčích postav, vévodí dobrácky usměvavé slunce, které se však pouhým otočením dokáže i nepříjemně zamračit. Osvědčený režisér A. Bašta tuto prostou scénu doslova zaplavil herci. Všech šestnáct účinkujících je od začátku do konce představení neustále na jevišti, kde dochází k postupným proměnám sólistů v aktivně přihlížející kompars a naopak. Příležitosti se opět dostalo novým, mladým členům souboru, kteří si tak, po křestu v Irkutské historii, mohli vyzkoušet své síly ve zcela odlišném žánru. Díky citlivé a vynalézavé režii se opět podařilo vykompenzovat menší herecké zkušenosti začátečníků a vytvořit spontání a působivé představení. Představení, které po poněkud rozpačitém začátku záhy nabere dech a se stupňující se intenzitou útočí na bránice i mozkové závity diváků.

Druhou premiérou se stala méně známá veselohra J. Voskovce a J. Wericha Premiéra Skafandr. Jedná se o jednu z prvních her dnes již legendární autorské a herecké dvojice, při které začala ona velice šťastná spolupráce s J. Ježkem. Hra sama je vlastně parodií na francouzskou bulvární komedii 19. století. Neobsahuje tedy žádné převratné myšlenky, ale oplývá celou řadou vděčných divadelních situací — zápletek, nedorozumění, záměn, omylů atp. Děj je situován do zmatku posledních dvou hodin před divadelní premiérou. Představení končí ve chvíli, kdy premiéra Skafandr začíná.

Účelná secesní scéna Š. Mareše dovoluje jednoduchým přestavováním a otáčením dřevěných rámů se zavěšenou, vhodně pomalovanou pytlovinou vytvořit všechny tři potřebné obrazy — rekvizitárnu, hotelovou chodbu a jeviště. Hostující režiér Jihočeského divadla S. Kopecký se při chudosti textu opřel o akce a naplnil inscenaci řadou bláznivin a gagů. Dále oproti předloze přidal postavy čtyř baletek, které občasným „zkoušením" svého výstupu příjemně feminizují tuto, jinak převážně mužskou záležitost. Jako scénické a baletní hudby bylo použito originálních nahrávek Ježkova orchestru. Prudký spád děje, svěží herecké výkony a nápaditá choreografie H. Čáslavské, to jsou hlavní přednosti této již dvacáté premiéry Divadla pro 111. —Po—

# V CHOMUTOVĚ PRO DĚTI

Ústřední kulturní dům železničářů pořádá každoročně několik celostátních soutěží a přehlídek ZUČ železničářů. Letos proběhl v Chomutově I. ročník divadelní přehlídky zaměřené na divadlo pro děti. Před porotou vystoupily celkem čtyři soubory.

Zahájil Pionýrský divadelní soubor Karel Čapek ZK železničářů v Chomutově s dramatizací povídky V. Nezvala Anička skřítek a Slaměný Hubert. Představení mělo jasný a zajímavý režijní záměr a bylo poctivou snahou o jevištní ztvárnění křehké Nezvalovy poezie, i když při práci s dětmi se režisérovi nepodařilo tento záměr důsledně realizovat.

Jako druhý vystoupil Dětský divadelní soubor Uzlového klubu železničářů ve Vrútkách, který přivezl pohádku J. Hanzálkové Blaženka před soudem hraček. Představení nemělo pevný řád a nedalo dostatečný prostor dětské hravosti. Kolektiv však existuje teprve dva roky a obětavá práce jeho vedoucí se v budoucnu jistě projeví.

V pořadí třetím byl soubor ZK železničářů v Plzni. Představil se s pohádkou L. Vaňkové Princezna a šašek. Text hry je pro dětského diváka nepřehledný, navíc je velmi špatný i po jazykové stránce. Režisér neudělal v předloze žádné zásadní úpravy, což se přirozeně nepříznivě odrazilo na konečném výsledku inscenace.

Poslední představení — známá pohádka V. Čtvrtka Jak měl Rumcajs Cipíska v nastudování DS Železničář z Ústí nad Labem — neuspokojila ani po stránce režijní, ani herecké; neúspěch umocnil i nedostatek vkusu, zejména ve výpravné složce a hereckém jednání.

V rámci přehlídky proběhly dva semináře, první pro zástupce dětských kolektivů, druhý pro soubory dospělé. Na závěr vystoupil jako host DS Máj ÚKDŽ z Prahy s pohádkou M. Holkové Popelka. *M. Mikešová*

# DNEŠNÍ PŘÍBĚH

Hru maďarského autora F. Káló o necitelné vypočítavosti, byť i zaviněné objektivními podmínkami, uvedl v čs. amatérské premiéře soubor Slánská scéna. Náhodou několik málo týdnů předtím vysílalo tutéž hru bratislavské televizní studio. Slánští ochotníci proto měli zdánlivě ztíženou situaci, neboť srovnávání s profesionálním nastudováním je nemohlo minout. Byla to však nevýhoda opravdu jen zdánlivá. Slánští si vedli velmi dobře a ono srovnání dopadlo v jejich prospěch.

Bratislavská inscenace se uchýlila k černobílému výkladu textu a působila proto i přes všechnu aktuálnost, kterou s sebou nese tematika mezilidských vztahů, značně ploše a nevěrohodně. Miloš Vejrostek, který ve Slaném pohostinsky režíroval, naopak přistoupil k předloze naprosto nestranně, každý měl svou pravdu a co si kdo z představení odnese, to bylo zcela ponecháno na divákovi. Toto neosobní, nezúčastněné pojetí inscenace dalo každé postavě prostor, aby mohla přesvědčit o správnosti svého jednání,

ale na druhé straně nezabránilo tomu, aby z jeviště občas nezavanul chlad nezaujatého dokumentu.

Přitom do samotné hry vnesl režisér daleko víc života, lehkosti a vzruchu, než nabízí jen velmi průměrná předloha, a dá se říci, že z ní v mnoha směrech vydoloval maximum. Totéž platí i o jeho práci s herci. Využívá každé příležitosti, aby rozbil poměrnou statičnost hry a jeho záměr se mu na scéně nepříliš nápaditě vcelku daří. Také typově byli představitelé jednotlivých rolí vybráni s citem a třebaže na samotném hereckém projevu většiny aktérů by se dalo mnohé a mnohé zlepšit, celkový dojem z inscenace je příznivý. Narušují ho jenom místy poněkud papírové dialogy, tedy chyba zbytečná, protože poměrně snadno odstranitelná. *K.*

# JE CO DOHÁNĚT

Letošní mezikrajové přehlídky dětských divadelních a loutkářských souborů přinesly poměrně málo objevů či mimořádných podnětů v dramaturgii, v interpretaci i v metodách. Je to logické — dramatická výchova dětí se stabilizuje, zapouští kořeny ve stále větším počtu kolektivů a její principy si osvojuje stále větší počet členů okresních i krajských porot. Uplynulé pětiletí přinášelo každoročně „bomby", nyní zřejmě nastává období solidního průměru v nejlepším slova smyslu. Letos na jedné mezikrajovce vznikla myšlenka uspořádat přehlídku „souborů, které zbyly", tj. těch, jejichž práce není natolik objevná a podnětná, aby mohly postoupit na národní přehlídku, ale je přitom natolik seriózní a kvalitní, že si zaslouží ocenění a odměnu. V letošním roce by to mohl být festival velmi bohatě obeslaný.

V dramaturgii mezikrajových přehlídek se letos objevily jen dvě tři hry na pomezí přijatelnosti, nevyskytly se hry typu loňských Elce Pelce, pokud vedoucí sáhli po hře psané pro soubor dospělých, vědomě a inteligentně s hrou nakládali tak, aby se stala pro dětský soubor přijatelnou. V inscenační praxi se výraznější podprůměr objevil také jen asi ve dvou či třech případech, přitom žádné představení nebylo slabé proto, že by se pokoušelo o nápodobu divadla dospělých; šlo spíše o omyly hledání, o překročení míry, o nerespektování diváckých nároků nebo o příliš matné ponětí vedoucích o metodice dramatické hry. To je proti minulým letům kvalitativně zcela nová situace. Kolikrát jen jsme si říkali — u mnoha představení, která nakonec nebyla do programu Kaplického divadelního léta zařazena — kéž by takhle hrály všechny soubory!

Závažnější problémy se však dosud objevují v organizaci metodické péče a výběru souborů na úrovni krajů. Neskonalé potíže například některým KSS činí koordinace soutěže dětských loutkářských souborů s divadelními. Zdá se, že někdy si dva spolupracovníci ani nedokáží společně přečíst v říjnu nebo listopadu „červenou brožurku" se směrnicemi soutěží české ÚR PO SSM a stanovit si dva tři rozumné termíny na jaro. Loni byly ve výběru jen dva dětské loutkářské soubory, letos byly včas a řádně přihlášeny tři, na poslední chvíli se pracně do výběru zařazovaly další dva. Přece jen pokrok, ale je nejvyšší čas něco podstatného podniknout. V letošním roce naposled měly dětské loutkářské soubory příležitost zúčastnit se soutěže o účast na Loutkářské Chrudimi, od příštího roku budou dětské loutkářské soubory pro obě přehlídky (KDL i LCH) vybírány společně, na mezikrajových přehlídkách dětských souborů. Je tedy nejvyšší čas, aby se všude jasně dohovořili.

Je s podivem, že u nás existují ještě kraje, kde se soubory na mezikrajovky nevybírají, ale jen tak nahodile se „nahlásí". U Západočeského kraje je to již několikaletá praxe, letos se přidala Praha. Navíc pracovníci Kulturního domu hl. m. Prahy byli jediní krajští metodičtí pracovníci, kteří se na mezikrajovou přehlídku nepřijeli ani podívat.

Velmi dobrou práci dělají krajské poroty obou moravských krajů a Jihočeši, v letošním roce se nápadně zvedla úroveň práce ve Středočeském kraji, kde KKS důkladně zabralo na tomto úseku, a výsledky se objevily velmi výrazně. Spolehlivý je kraj Východočeský, tam se však stereotypně objevují střídavě tři soubory (Mlejnek z Vysokého Mýta, Kučera z Pardubic a Šauer z Litomyšle), jen výjimečně se mezi nimi objevují nahodilé jiné soubory, když některý z této silné trojky zrovna nemá vhodnou inscenaci. Severočeši letos měli dva soubory místo loňského jednoho, práce se po všech stránkách naplno rozjíždí, letos se konaly na třech místech oblastní dny dětského divadla, připravuje se dlouhodobé školení — výsledky se jistě v příštích sezónách začnou projevovat. Praha a Západočeský kraj jen mechanicky naplnily kvótu.

Je zajímavé — a pozorujeme to už po všechny čtyři ročníky mezikrajových přehlídek — že kvalita organizace přehlídky bývá přímo úměrná metodické péči o dětské soubory v daném kraji. Letošní moravská přehlídka v Rýmařově (stejně jako loňská v Napajedlích) byla na jedničku s hvězdičkou. Všechny soubory se zúčastnily celého průběhu a viděly se navzájem, takže se naplnil jeden z hlavních úkolů mezikrajových přehlídek. Program byl bohatý, přitom únosný, vždy byl po ruce někdo, kdo zařídil, co bylo třeba, pro porotu byla k dispozici místnost, kde se neodbývala žádná jiná činnost (vydávání stravenek apod.), všichni byli vlídní a měli zájem o to, co se tam u nich koná a co je k tomu třeba ještě zařídit. Jde to zřejmě bez honosné parády, ale tak, aby vše fungovalo. Organizátory byly KDPM v Ostravě a MěDP v Rýmařově spolu s DPM v Brně. Děkujeme Moravákům! Přiměřeně a dobře fungovala přehlídka v Hejnicích, zvláště díky OKS v Liberci, kraj si ponechal jen jakousi inspekční funkci. Nicméně vše bylo v pořádku, i když se někdy musela porota s hodnocením odstěhovat na pokoj, protože místností v Hejnicích není přespříliš a personál hotelu pro práci poroty nemá vždy to pravé pochopení. Soubory se mohly zúčastnit celého průběhu, pokud na to měly samy čas.

Méně dobré podmínky byly v Kralupech nad Vltavou, a to již podruhé. Velký, neakustický sál kulturního domu není pro dětský projev přiměřený, navíc zde nebylo pamatováno na zkoušky, ani na technické ne; soubory přijely, odehrály (někdy kulisy nepadaly, ale někdy ano), a zase odjely. Klubovna KD je sice příjemná, ale trvale obsazená členy místního souboru, a tak se pro porotu nahonem sháněly klíče od šaten, přísálí a kuřáren. Ale budiž, vše se zvládlo, jen ten nedostatek času na technické zkoušky je chybou velmi vážnou. Mimořádně nízká byla úroveň organizace přehlídky v Hrádku u Rokycan. Přehlídka se v místě konala podruhé, a jen se potvrdilo, že volba místa není šťastná. Jeviště sice vcelku vyhovuje, ale sál je dost nepříjemně velký, ubytování v místě není a vlastně v dosahu kulturního domu není ani trvaleji otevřená restaurace. Akci zajišťoval KDPM spolu s KKS, zřejmě všichni dělali vše a nevěděli pořádně o tom druhém, takže se letos stávaly dokonce takové věci, že nebyla objednána snídaně pro všechny děti, že restaurace zavřela, než přišla porota s vedoucími souboru z hodnocení, že soubor přišel k divadlu půldruhé hodiny před svým představením, a budova byla zamčená (!), že na jednom představení byly jen dva členové poroty, protože pro zbývající čtyři do Holoubkova nepřijel slíbený vůz...

V příštím roce se mají změnit kombinace krajů — tentokrát by to snad měl být Jihočeský kraj se Středočeským, Severočeský s Prahou a Východočeský se Západočeským, oba moravské kraje zůstanou nadále pohromadě. Asi to bude vyžadovat svolání zvláštní porady někdy v září či v říjnu; obsáhlý dopis, který jsme z ÚKVČ na kraje zasílali letos v lednu, zřejmě zapadl nečten, jinak by se sotva mohlo stát, že evidenční listy šly souborům v Praze až po mezikrajové přehlídce nebo že pořadatelé začnou místnost pro práci poroty hledat, až když si o ni porotci řeknou.

Stručně shrnuto: soubory dělají co mohou, krajská zařízení se jim v tom vyrovnají jen někde. Dokáží to ty ostatní kraje dohonit?

*Eva Machková*

# ZÁPISNÍK

## ČEST JEJÍ PAMÁTCE

Po dlouhé těžké nemoci zemřela 8. června ve věku 49 let Zdena Vaňkátová-Koldová, členka Divadelního souboru Domu kultury v Radnicích. Zdena Vaňkátová hrála v souboru od svých čtrnácti let. Její první rolí byla Angela v Calderonově básnické hře Dáma skřítek v roce 1942. Hned napoprvé upoutala diváky svým nesporným talentem: schopností hlubokého soustředěného prožitku, přesvědčivostí hereckého projevu, melodickým hlasem a podmanivým zjevem. V souboru působila nepřetržitě až do svého onemocnění, bezmála třicet let.

Širší ochotnické veřejnosti je známa hlavně jako vynikající představitelka Ibsenovy Nory, kterou radnický soubor uvedl s mimořádným úspěchem na 26. Jiráskově Hronově v roce 1956.

Zdena Vaňkátová vytvořila řadu dalších rolí. Připomeňme si mladičkou Zuklínovou v Götzových Soupeřích, Princeznu Pampelišku, okouzlující kněžnu v Jiráskově Lucerně, dravou a vášnivou Laurencii ve Fuentě Ovejuně. S úspěchem ztvárnila heroickou Čapkovu Matku. Z posledních rolí si připomeňme její půvabnou a ženský rozmarnou Maughamovu Karolinu a posléze Slávku ze Šrámkova Měsíce nad řekou (premiéra 1970). Aniž by co tušila, Zdena Vaňkátová se touto postavou navždy rozloučila s radnickým jevištěm, s diváky a s divadlem vůbec.

Svými schopnostmi a talentem pomáhala zesnulá vytvářet kulturně a umělecky významnou a plodnou éru v téměř už stotřicetileté historii ochotnického divadla v Radnicích. Její dlouholetá činnost, kterou právem můžeme nazvat uměleckou tvorbou, je trvalým a cenným přínosem pro naše ochotnické divadlo vůbec.

František Štěpánek

**NOVÁ ADRESA REDAKCE:**

**Mrštíkova 23,**
**100 00 PRAHA 10**

## Volyňské jaro

Celková úroveň letošní VII. krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů Jihočeského kraje kvalitativně předčila přehlídky minulé. Pokud jde o dramaturgii, jmenujme Jílkovu komedii Dvojitý tep srdce (DS Strážkovice), Stanislavovu hru Samota Nadějov (DS Dub) a novinku na ochotnickém jevišti — Bulgakovův Útěk (DS Sedlice). Neméně to platí i o mimosoutěžním představení amatérů z Vodňan, kteří přijeli se hrou R. Strahla Jako pralidé. Vyrovnaně v herecké složce působil soubor z Vyššího Brodu se starší inscenací Druhé tváře. Porota doporučuje věnovat podporu a pozornost sympatickému mladému souboru ze Želče, který uvedl Ridleyovu detektivku Půlnoční vlak. Volyňské jaro 1978 se vydařilo.

## Mladé Poděbrady

Středočeské krajské kulturní středisko spolu s Městským kulturním a společenským střediskem v Poděbradech uspořádá opět letos na podzim Festival mladého amatérského divadla. Jeho součástí bude nejen seminář s mladými divadelníky, který by se měl stát jakýmsi začátkem systematického vzdělávacího cyklu v oblasti malých jevištních forem, ale i setkání amatérských režisérů.

## XVIII. Spišská Nová Ves

Letošní celoslovenské přehlídky vyspělých ochotnických divadelních souborů na počest 30. výročí Vítězného února se v Podtatranském divadle ve Spišské Nové Vsi zúčastní řada souborů: DS ZK ROH Chemických závodů Jiřího Dimitrova (I. Bukovčan: Fata morgána), DS při DK ROH Prievidza (Suchovo-Kobylin: Tarelkinova smrt), Divadlo při DO SZM Zeleneč (W. Shakespeare: Koniec všetko napraví), DS při OOS Trenčín (I. Štok: Božská komédia), DS Liptovský Hrádok (C. Gozzi: Král jeleňom), Malé divadelné štúdio v Košiciach (B. Vasiljev: Pokojný úsvit) a domácí soubor ze Spišské Nové Vsi (B. Skočdopole: Hazardná hra proti nude v nedeľu).

## Horní Počernice mládeži

Již tradiční divadelní festival mládeže pořádaný 3. SRPŠ Praha 9 — Horní Počernice — Svépravice nabízí divákům: M. Holková — Popelka (ZDŠ Svépravice), B. Fixová — Černá kobra (2. ZDŠ Chvaly), A. de Musset — Se srdcem divno hrát (Studio 11 Horní Počernice), P. Šíma a M. Kolací — Filip a Kateřina (Klub mladých SSM Lysá nad Labem), K. Š Macháček — Ženichové (Studio 11 Horní Počernice) a C. Hubalek — Hodina Antigony (DS OB J. K. Tyl Říčany).

SČDO

- Národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů ve Vysokém nad Jizerou, v pořadí již devátá, je plánována v týdnu od 21. do 28. října. Zajistěte delegace z vesnických souborů. Stálo by za úvahu uspořádání autokarových zájezdů na jednotlivá představení.

- S výjimkou pražské konference SČDO, která se konala v květnu, byly termíny krajských konferencí přeloženy vesměs na podzimní období. Hlavním důvodem je seznámení amatérských divadelníků s obsahem divadelního zákona a prováděcí vyhlášky MK ČSR.

- Upozorňujeme zřizovatele souborů, že jsou povinni podle nového divadelního zákona provést registraci souborů u příslušného odboru kultury ONV.

- Členský soubor SČDO DOPRAPO z Prahy absolvoval zájezd do Belgie a sehrál tam šest představení pohádky S. a P. Weigových Když Petruška s kocourem hráli divadlo.

- Práci DS Máj ÚKDŽ Praha se dostalo vysokého ocenění udělením Ceny Národního výboru hlavního města Prahy. Blahopřejeme.

- Okresním výborům SČDO, které tak ještě neučinily, připomínáme odeslání registračních seznamů všech členů sekretariátu ÚV SČDO Krymská 21, 100 00 Praha 10, stejně jako výběr příspěvků pro rok 1979.

STANISLAV GROCHOWIAK

# DULLE GRIET

Záhy zesnulý Stanislav Grochowiak (1934—1976), polský básník, prozaik a dramatik, jeden z čelných představitelů „generace Současnosti" (dnes už pojem literárně historický), patřil k autorům, kteří se sdružovali kolem časopisu Współczesność a na schematismus přelomu let 40. a 50. reagovali příklonem k neobyčejnému, neschematickému, často groteskním tématu a hrdinovi. Po určitou dobu vzbuzoval polemiky jejich antiestetismus, kterým generace reagovala na údobí tzv. lakování na růžovo. U nás vyšla v letech 60. a 70. řada překladů Grochowiakových rozhlasových a divadelních her — např. Partita pro dřevěný nástroj (1962, rozhl. hra), Král IV. (1963), Kluci (1964, DILIA 1977), Jitřní úzkost (1973, DILIA 1975), stejně jako jeho hra poslední — Dulle Griet (1976, DILIA 1977 — Informativní edice sv. 70).

Pro Grochowiakovu dramatickou tvorbu je příznačná sugestivní atmosféra, vznikající spojením prvků nejvšednější skutečnosti a prvků bizarních, fantastických (i ta všednost je ovšem všedností pouze na první pohled). Ne nadarmo bývá ve spojitosti s ním připomínáno baroko se svým naturalismem a fantaskními prvky. — Vybírá si málo hrdinské hrdiny, lidí tzv. okrajové, a dotýká se často bolestivých, nesnadno zhojitelných ran — ne snad ze skutečné záliby v ošklivosti, ale protože v nich cítí nevyřešené otázky (aniž přitom píše tzv. problémové hry), okolo nichž nelze nevšímavě obcházet.

Komedie Kluci se odehrává v domově důchodců a už název ukazuje dvojakost, paradox základní situace: staří lidé, kteří zde žijí pohromadě, si stále uchovávají svou klukovskou podstatu, která se právě ve skupině stejného věkového složení manifestuje bez obvyklých společensko-prestižních konvencí, ale jsou také jako kluci, a to jako nezvedení a nesvéprávní kluci, pojednáváni. Jitřní úzkost je studie alkoholika, vydaného na pospas záchranným akcím svého okolí. Vztah beznadějného případu a dobročinných přátel je nenápadně zajímavě převrácen, našemu zkonvencionalizovanému pohledu se odhaluje druhá stránka případu: štvanice, končící sebevraždou oběti.

S obdobou tohoto tématu se setkáváme v Dulle Griet, nazvaném podle Breughelova obrazu, apokalyptické vize, kterou Grochowiak interpretuje z bezprostředního vztahu k nizozemským náboženským válkám. „Šílená Gréta", odpudivá žena v groteskní výzbroji mezi žraloky-lidojedy, ve společnosti, „která připomíná obyvatele pekla", je šílená strachem — a strach přece plodí agresi. Podkladem Dulle Griet je stejně neuvěřitelný jako pravdivý a proslulý kriminální příběh z nedávné doby, nazvaný „pohřeb francouzské soudní toxikologie".

Obyčejná, nehezká dívka z malé vesnice nedaleko Paříže zůstane sama z celé rodiny, jejíchž třináct členů pochovala. Na anonymní udání přijíždí prokurátor, starý „paragrafožrout", který tu má svůj poslední případ před penzí. Prostá Gréta vypovídá soustavně proti sobě, všechna fakta se obracejí proti ní. Začínají exhumace jako série zdrcujících toxikologických důkazů: všech třináct mrtvol, celá rodina padla za oběť arzénu. Toxikolog se svou spolehlivou, průkaznou vědou triumfuje. Tento tupý omezenec, který vystupuje jako ztělesnění sebevědomého rozumu, však právě svým postojem vzbudí ve svém tchánovi prokurátorovi pochybnosti. Ten přebytek důkazů je v příkrém rozporu s obrazem Gréty, jednoduché, ale ne hloupé, prostořeké, ale ne pokrytecké bytosti. Prokurátor vidí před sebou Grétu — lidský případ, toxikolog kašle na člověka — vidí zde jen stupeň ke kariéře, otázka spravedlnosti ho vůbec nezajímá. —

Zatím se vzbouřila davová hysterie: vesnice Grétu vyobcovala, do vězení dostává urážlivé a výhrůžné dopisy, ocitá se mezi kriminální spodinou, stále v nebezpečné blízkosti lynche. Najatý advokát, který převezme beznadějný případ jen z finančních důvodů, povolá na pomoc slavného psychiatra, který ubohé Grétě nasadí do hlavy ideu jejího dvojího já, jednoho normálního a druhého vražednického („sestřička"). Grétě to u poroty ještě víc uškodí, odpor všech normálních lidí se tím jen stupňuje, zatímco Grétina psychická rovnováha je soustavně narušována nejen vnějším tlakem rozpoutané štvanice, ale i vlastním úsilím o identifikaci zlé neexistující sestřičky v sobě samé.

V noci před popravou prokurátor, nespokojený s výsledkem procesu, ačkoli dostal hlavu svého odsouzence a měl by tedy být s procesem jako se závěrečným bodem své profesionální kariéry spokojen, dostane náhlý nápad. Vysílá zetě, který si na případu už udělal jméno a začíná si budovat vědeckou kariéru (přitom sám sobě zapírá smrtelnou chorobu), aby dal neprodleně exhumovat libovolnou mrtvolu na opačném konci hřbitova, než byla pochována rodina Backerova. Také toto tělo je plné arzeniku, vědecký důkaz zločinu se hroutí: je pouze vědeckým důkazem přítomnosti arzénu ve hřbitovní půdě. Groteskní pointa téměř neuvěřitelná: celým hřbitovem se táhne ložisko arzénu. Gréta je v posledním okamžiku zachráněna před smrtí, přišla však o rozum. O její pěkný majetek se rád postará jeden z vesničanů, náhodou hrobník, který si k tomu jako přívažek vezme Grétu za ženu.

Prokurátor i toxikolog jsou vystaveni útokům veřejnosti, která se teď obrátila proti nim a oslavuje Grétu jako oběť, ne-li hrdinku. Prokurátor se svou dcerou Clelií (Grochowiak projevuje svůj smysl pro groteskní detail i v tom, že této dámě z lepších kruhů, která spojuje vytříbený kunsthistorický estetismus s vulgárním alkoholismem a neprofesionální prostitucí, dává jméno slavných cudných hrdinek románů M. de Scudéry a Stendhala) odsuzují toxikologa k sebevraždě, aby se tak rodina morálně rehabilitovala. V poslední chvíli však rozhodnou obchodní zájmy. Toxikolog jako objevitel arzénové žíly má nárok na značný podíl v spěšně založeném podniku, který vytěží cennou surovinu a slibuje obrovské výnosy. Clelie se smíří s nepodařeným manželstvím, bude mít vlastní jachtu. Na Breughelovu starou vizi navazuje Grochowiakova metafora zlata z mrtvol a živoucích mrtvých (Clelia, toxikolog), požírajících zlato.

Na scéně zůstává osamělý prokurátor, který obzírá celou svou vinu a odpovědnost a v závěrečné scéně, jíž se téměř kriminální příběh dostává na pomezí reality a snu, vyzývá Grétu, aby se vzbouřila. Opona padá ve chvíli, kdy se Gréta, připodobněná i vnějškově k hrdince Breughelova obrazu, vyzbrojená ovšem groteskně — pohrabáčem a hrncem — vrhá na prokurátora (Grochowiakova Gréta je vlastně koláží prvků staré vize a moderní skutečnosti).

Autor se dotýká ambivalentní otázky mezí lidského racionalismu a z druhé strany rozpoutaných iracionálních sil a podává účinný obraz konzumní společnosti, která spojuje technické vymoženosti, naprostou absenci morálky a prvky středověké pověrčivosti, vždy znovu ústící v hon na čarodějnice.

*J. Č.*

Ukázka:

**CLELIE** (nadzvedne se, sáhne pro kabelku, vyndá z ní malý dámský revolver, položí jej před manžela): Je nabitý. Stačí ho odjistit.

**TOXIKOLOG:** Nééé! V žádném případě!

**CLELIE:** A co chceš dělat? Zase vyrazit do ulic?

**TOXIKOLOG:** Vědci mi dají rozhřešení. Jsme jako velká rodina... Co jim záleží na nějaké pomatené ženské ze zapadlé vesnice? Jsem odborník, vysoce kvalifikovaný odborník. Kdyby bylo po mém, uškrtil bych tu ošklivou Gretu Backerovou vlastníma rukama. Ale ať tak či onak, obhájím se.

**CLELIE:** Povídám ti, přečti si noviny. Na hezkých pár let jsi zkompromitoval obor, který měl sloužit spravedlnosti. Tys chtěl spravedlnost nahradit. A teď ta spravedlnost sahá po tobě.

**TOXIKOLOG** (vyzývavě): A otec? To on přece oficiálně žaloval.

**CLELIE:** Otec je taky vyřízen, ale ne do té míry. Ovlivnil jsi ho, zterorizoval. On pochyboval, zatímco v tobě byla jen touha po kariéře. No, a máš po kariéře...

**PROKURÁTOR:** Říkal jsem ti: tolik zločinů! A to rukou obyčejného vesnického děvčete... V tom bylo něco zarážejícího. Ale bál jsem se plést se ti do toho... Nikdy však jsem neztratil z očí Gretu jako člověka. (Zakryje si obličej dlaněmi) Kdyby sis byl v určitém okamžiku uvědomil, že arzén se vyskytuje rovněž v přírodě.

**TOXIKOLOG** (zvedne revolver): Milost tedy pro mne neexistuje. (Násilně se směje) Revolverem vlastní ženy.

**PROKURÁTOR** (Clelii): Dones mu karafu s vodou. (Clelie postaví před Toxikologa karafu) Mohu ti dát jednu radu. Naplň si ústa vodou, a pak vsuň mezi rty hlaveň. Ani o tom nebudeš vědět.

**TOXIKOLOG** (nalévá roztřesenou rukou vodu do sklenice): Kdo to potom bude uklízet? Mozek jistě zacáká tapety. Ty, Clelie?

**PROKURÁTOR:** To už je starost policie.

**TOXIKOLOG:** Nebojíte se, že vás obviní? Byl bych tomu strašně rád.

**CLELIE:** Dělej, co ti říká otec. O obvinění nemůže být řeči. Stačí, když se podíváš do novin. (Toxikolog nabere do úst vodu, uchopí zvolna revolver)

**PROKURÁTOR:** Pojď, Clelie. Byl to přece jen tvůj muž. Půjdeme do mého pokoje.

**CLELIE** (změněným hlasem): Vezmu s sebou láhev koňaku. (Políbí Toxikologa na čelo) Sbohem. Nebudu se mít s kým hádat.

**PROKURÁTOR:** Pojď už! To je příliš drsná scéna. (Odejdou. Toxikolog zvedne pomalu hlaveň, vsune ji mezi rty. Je vidět že se nemůže rozhodnout. V rozevlátém plášti vtrhne dovnitř Geolog, pružný, energický typ byznysmena. Vyrazí Toxikologovi zbraň z ruky)

**GEOLOG:** Co to tropíte, vy blázne?!

**TOXIKOLOG** (vyplivne vodu na koberec): Vyplachoval jsem si ústa.

**GEOLOG:** Divná hygiena, sakra! ... Kdyby nejezdil výtah... A ještě štěstí, že nebylo zamčeno... To vás tak zkrušil ten blábol v novinách?

**TOXIKOLOG:** Jsem vyřízený člověk, pane... pane...

**GEOLOG:** Duchamps. Gérard Duchamps. Zde je má navštívenka. Přicházím z pověření koncernu pro exploataci přírodních ložisek. O Villardovi jste slyšel?

**TOXIKOLOG:** Slyšel. A co má být?

**GEOLOG:** Jak to, a co má být? Nabízíme vám účast ve správní radě. Ten vesnický hřbitůvek s arzénovým ložiskem, to je kapitální objev. Budeme tam vrtat. Žíla pokračuje mimo hřbitov?

**TOXIKOLOG:** Dá se předpokládat. Naposledy jsme kopali u plotu, a za ním je obrovský lán úhorů. Místní lidé těm místům říkají Mrtvá země. Domnívám se však, že ložisko tam klesá do hlubších vrstev.

**GEOLOG:** Ale těžba by byla rentabilní?

**TOXIKOLOG:** Určitě. Jen na hřbitově jsou zásoby, které se dají vyčíslit jen v miliónech.

**GEOLOG:** V miliónech? Skvělé. Vykoupíme celou vesnici. Ale ze všeho nejdřív samozřejmě vypravíme na malý výlet nebožtíky.

**TOXIKOLOG:** Budou se bouřit.

**GEOLOG** (udiveně): Ti mrtví?

**TOXIKOLOG:** Živí. Je to velmi zaostalá vesnice. Pověry, tradice...

**GEOLOG:** A chamtivost. Neznám větší chamtivce než francouzské sedláky. Napřed penízky a potom buldozery.

**TOXIKOLOG:** Dům Grety Backerové zbouráte taky?

**GEOLOG:** Stojí nejblíž hřbitovu. A potom, s ní to půjde nejsnáze... Slyšel jsem, že vaším přičiněním nemá v hlavě všechno v pořádku. Zbavíme ji svéprávnosti a náklady na léčení vezme na sebe koncern. Je, doufám, šoupnutá doživotně?

**TOXIKOLOG:** Tchán tvrdí, že ano.

**GEOLOG:** Tak to by tedy bylo výborné. Nemusím vám, doufám, vysvětlovat, jak snadno může při léčbě elektrickými šoky dojít k omylu... Tak půjdem.

**TOXIKOLOG:** Kam?

**GEOLOG:** Za předsedou přece. Kvůli výši vašeho podílu. Předseda navrhuje deset procent, ale myslím, že z něho vydojíte takových patnáct. Předseda si váží lidí, kteří dělají drahoty. (Poklepe Toxikologovi na rameno) Jste boháč, pane kolego. Nejpozději za půldruhého roku budete majitelem námořní jachty.

**TOXIKOLOG:** Musím to jít oznámit manželce. Přišlo to jako blesk z jasného nebe. (Volá směrem k Prokurátorovu pokoji) Clelie, drahoušku!

**CLELIE** (už stojí v otevřených dveřích): Všechno jsem slyšela. Zajímá mě ta jachta. Není to jen plácání do vody?

**GEOLOG:** Nemáme ve zvyku klamat naše akcionáře. A zvláště tak krásné ženy...

**TOXIKOLOG:** Budeš mít svůj vlastní bar, stevarda...

**CLELIE:** Mohu jet s vámi? Chtěla bych poznat pana předsedu a objasnit si pořádně tu záležitost s jachtou.

**GEOLOG:** Velmi nám tím pomůžete. Předseda zbožňuje šťastné manželské páry. Je totiž puritán.

**CLELIE:** Hezký?

**GEOLOG** (se směje): Výrazný typ. Ale jak jsem řekl: nesnesitelný fanda monogamie. To mu ovšem vůbec nebrání, aby byl milý.

**CLELIE:** Rád se napije?

**GEOLOG:** Nepohrdne. Zvláště za romantických večerů. Rozumíte, madam: alkohol, krásná krajina, konverzace s elegantní partnerkou... No a tyhlencty... hvězdy.

**CLELIE:** Stačí. Jedem.

**TOXIKOLOG:** Budeš se teď chovat ke mně jinak?

**CLELIE.** Pokusím se. Ale napřed si promluvím s předsedou.

**GEOLOG** (podívá se na hodinky): A sakra, máme zpoždění. Abyste rozuměli, zdržel jsem se trochu déle u přátel... (Clelii) Kde máte kožich, madam? Make up si opravíte ve voze.

**CLELIE:** Kožich visí v předsíni. (Odejdou. Do salónu vejde těžce Prokukátor. Prohlíží si skvrnu na koberci, odhozený revolver. Vyhlédne oknem. Hluk odjíždějícího auta. Z hloubi chodby přichází zvolna Greta Backerová. Na hlavě má hrnec. Kožené rukavice, před sebou drží pohrabáč. K nerozeznání podobná Breughelově „Dulle Griet". Prokurátor jako by ji očekával. Mluví líně, téměř ospale)

**PROKURÁTOR:** Zboří ti dům, Greto. Nenechají kámen na kameni.

**GRETA:** Yhy.

**PROKURÁTOR:** Tví mrtví se budou procházet po svých vlastních hrobech.

**GRETA:** Úúúú...

**PROKURÁTOR:** Tebe pohltí elektrické peklo. To také zařídí oni.

**GRETA:** Mňam, mňam.

**PROKURÁTOR:** Zkáza se blíží pomalu, ale neúprosně. V tůních krvavého močálu se líhnou žraloci. Vzhůru, Greto. (Greta zvedne pohrabáč a s vytím se vrhne na Prokurátora)

(Konec)


Dilia

**HRY PRO DOSPĚLÉ**

O. Daněk: Střelec (9 m, 2 ž, kompars)

J. Bednář—K. Štorkán: Střílej oběma rukama (8 m, 3 ž, kompars)

J. Kákošová: Sto hodin do zatemnění (8 ž)

J. Radičkov: Lazařina (1 m)

E. Manov: Výloha (6 m, 5 ž)

A. Sokolovová: Eldorádo (3 m, 3 ž)

L. Thoma: Morálka (12 m, 7 ž)

**MALÁ ŘADA SOC. AUTORŮ**

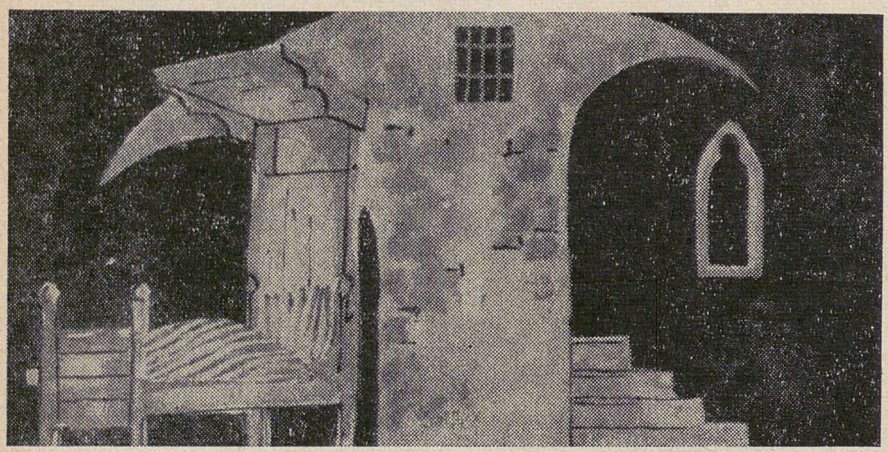
P. Kaarangov: Dostihy (12 m, 4 ž)

**HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ**

V. Čtvrtek: Jak si Rumcajs poslal Cipíska pro pomoc (9 m, 4 ž, 1 chlapec, kompars)

# KOUSEK MÍSTA PRO SCÉNOGRAFY

## JIŘÍ MOUREK



Dalším z progresívní nastupující generace amatérských scénografů je Jiří Mourek z Trnové u Plzně. Jeho slibné první práce naznačují, že už na počátku našel přesnou cestu a že si je vědom i toho, jaká nebezpečí a úskalí ho na ní čekají. Nebojí se experimentovat, což je zvlášť vítané, neboť se zaměřil na práci pro malá jeviště, která doposud neměla své výtvarníky a žila jen z toho, co dům dal. Tím víc je nutno cenit jeho elán a fandovství, s kterým se jevištnímu výtvarnictví věnuje.

Jiří Mourek pochází z Hrádku u Manětína, je vyučený horník. K divadlu se poprvé dostal, když byl nasazen v pracovních zálohách — na doporučení vychovatele začal pracovat jako malíř kulis v Divadle J. K. Tyla v Plzni. Později, v době studia na kladenské hornické průmyslovce uplatnil svůj malířský talent alespoň v propagaci a názorné agitaci. Po vojně se vrátil opět do Plzně a začal navštěvovat LŠU, kde ho učil Lumír Topinka a neméně známý Jan Wenig. Pod jejich vedením podnikl J. Mourek první kroky směrem ke své nynější specializaci. V současné době žije v Trnové, kde jej známý ochotnický pracovník a režisér V. Čása okamžitě angažoval, takže nejen Trnová, ale i okolní obce mají amatérského výtvarníka.

Kromě toho je J. Mourek členem Ústředního poradního sboru pro amatérské výtvarníky, předsedou krajského i okresního poradního sboru pro výtvarníky. Druhým rokem studuje Scénografickou školu ÚV SČDO, kde se výrazně prosazuje. Zdůrazňuje roli režiséra a jako výtvarník zastává názor náladové a prostorové vize. V jeho návrzích nacházíme jednoduchost a čistotu scény; pracuje citlivě se smyslem pro dramatické napětí hry a její vnitřní rytmus. Nevyhýbá se přejímání zkušeností, neboť — jak říká — vše, co člověk dělá, je ovlivněno nějakou zkušeností, vlastní nebo cizí, a ta je východiskem k uměleckému výtvarnému vyjádření.

Jiří Mourek je vyznavačem moderní scénografie, a proto mu není lhostejné, že moderní amatérská scénografie pokulhává za ostatními komponenty jevištního díla. Příčiny vidí především v malé základně, srovnává-li s ostatními výtvarnými obory. „Nemohu si odpustit poznámku k tomu, že v ochotnických divadelních souborech pracuje jen velmi málo amatérských výtvarníků, ačkoliv ve výtvarných kroužcích je široká základna těch, kteří hledají uplatnění. Domnívám se, že v tomto případě by měla působit okresní kulturní střediska a zprostředkovat zájemcům kontakt s jednotlivými soubory. Domnívám se také, že pro vlastní smysl amatérské činnosti by bylo dobré, kdyby stejná aktivita vyšla i ze souborů, které by se měly snažit získat místo profesionální pomoci výtvarníka scénografa z řad amatérských výtvarníků."

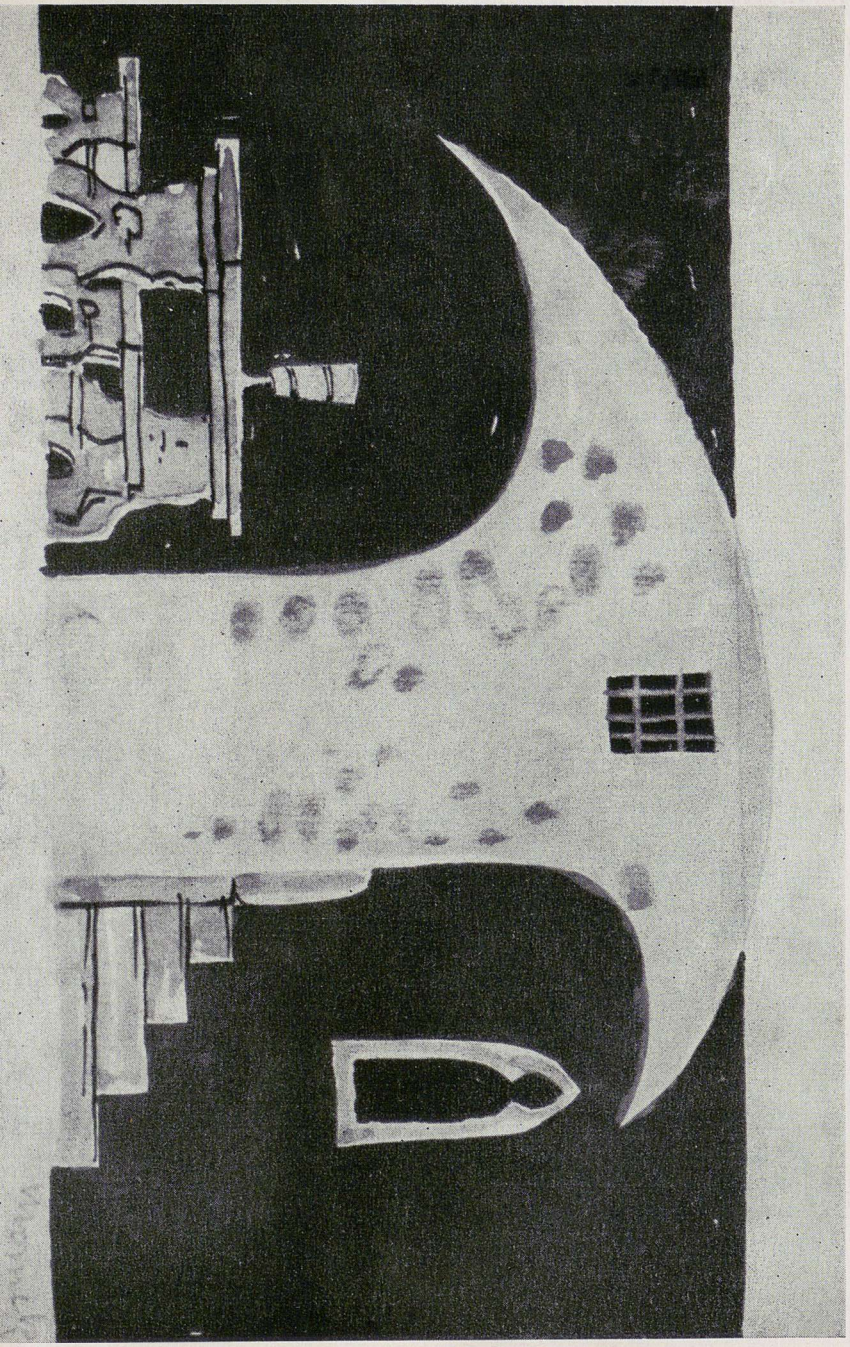
Ve své práci se J. Mourek neuzavírá novým postupům, nevylučuje žádný prostředek, když vyhovuje jeho výtvarnému rukopisu i režijní koncepci. Ve scénickém ztvárnění vychází spíš z malířského pojednání než z architektonicky vymyšlené scény, jeho realizace nesou znaky scénografické zkratky. Ačkoliv sám vytváří scénu malířsky, obdivuje práce národního umělce arch. Josefa Svobody, jehož doménou je pohybově technické, architektonicky umělecké pojednání jevištního prostoru. Ovšem největší Mourkovou láskou je národní umělec Karel Svolinský, malířsky i jako jevištní výtvarník. Silná individualita tohoto umělce vede Mourka ke studiu jeho díla, vzpomíná na jeho Lucernu v Národním divadle, půvabnou svou malebností, maximálně pročištěnou, bez uniformity, střídmou a střízlivou.

Jiří Mourek pečlivě sleduje současné proudy vývoje moderního umění a hlásí se k nim jako k inspiračním podnětům. Scénografie a jevištní výtvarnictví je jeho veliký koníček, a snad i životní náplň.

*M. Honsa*

*Amatérská scéna, ročník XV (Ochotnické divadlo, ročník XXV), číslo 8, srpen 1978. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, Hálkova 1, 120 72 Praha 2. Šéfredaktor: Zdeněk Marek. Redakce: dr. Pavel Bošek, Jaroslav Kabíček, Eva Komárková. Grafická úprava a technická redakce: Věra Suchánková. — Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23. — Tiskne Státní tiskárna, n. p., závod 2, 120 00 Praha 2, Slezská 13. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá pošta i doručovatel. — Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Číslo redakčně uzavřeno v červnu 1978.*

*© Panorama, Praha, 1978*



# ZE SCÉNOGRAFICKÉ DÍLNY JIŘÍHO MOURKA

T. Różewicz: Odchod hladomoru (Současné divadlo Wrocław)

46 027