

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

bakalářské kombinované studium  
2009 – 2012

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Pavel Šmidrkal

Amatérské divadlo jako fenomén doby

**Praha 2012**

**Vedoucí bakalářské práce:  
Mgr Václav Janeček, Ph.D**

**COMENIUS UNIVERSITY PRAGUE**

Bachelor Combined Studies  
2009 - 2012

**BACHELOR THESIS**

Pavel Šmidrkal

The Amateur Theatre as a Phenomenon of the Time

**Prague 2012**

**The Bachelor Thesis Work Supervisor:  
Mgr Václav Janeček, Ph.D**

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Novém Městě pod Smrkem dne 12. 06. 2012

.....  
*Pavel Šmidrkal*

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat Mgr Václavu Janečkovi, Ph.D za vedení práce a paní Andree Dedeciusové za překlad do anglického jazyka.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá vznikem a tvorbou divadla, zvláště pak ochotnického. Objasňuje především práci režiséra a jeho postupy v amatérském divadle počínaje výběrem textu po uvedení na jeviště. Zabývá se rovněž historií domácího ochotnického divadelního souboru, ve které autor bakalářské práce pracoval a po určité době opět pracuje.

## **Klíčové pojmy**

amatérské divadlo, divadlo a jeho vznik, dramaturgie, historie souboru, práce s hercem, režie, režijní rozbor hry, tvorba inscenace, výběr textu, uvedení na jeviště

## **Annotation**

The bachelor thesis deals with the genesis and the production of the amateur theatre. It concerns especially on the work of a director and his methods in the amateur theatre since choosing the text up to releasing the play on the stage. It also pursues the history of the home amateur ensemble, in which the autor of the bachelor thesis had worked, and now, after some break, goes on working.

## **Key words**

The amateur theatre, creation of the play, choosing the text, direction analysis of the play, direction, dramaturgy, the history of the ensemble, introducing the play on the stage, the teatre and its origin, the work with an actor

## OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
<b>1. DIVADLO.....</b>	<b>11</b>
1. 1 Původ divadla.....	13
1. 2 Shrnutí.....	14
<b>2. HISTORIE ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA.....</b>	<b>16</b>
<b>3. PRÁCE REŽISÉRA A JEHO POSTUPY.....</b>	<b>19</b>
3. 1 Přípravné práce režiséra.....	20
3. 2 Názor na úpravu hry.....	22
3. 3 Vlastní úprava hry.....	24
3. 4 Rozbor textu .....	25
3. 5 Jevištní úkoly.....	26
3. 6 Čtené zkoušky.....	26
3. 7 Aranžování-mizanscéna.....	27
3. 8 Práce s hercem.....	30
3. 9 Herecká fantazie.....	31
<b>4. REŽIJNÍ KNIHA.....</b>	<b>33</b>
<b>5. OBSAZOVÁNÍ.....</b>	<b>35</b>
<b>6. UVEDENÍ NA JEVIŠTĚ.....</b>	<b>36</b>
6. 1 Podmínky pro tvorbu a uvedení na jeviště.....	37
6. 2 Jednoaktovka Medvěd.....	38
6. 3 Kovář Stelzig.....	40
6. 4 Reflexe.....	41
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>43</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>47</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>50</b>
<b>PŘÍLOHY.....</b>	<b>I-III</b>

## ÚVOD

Amatérské divadlo patří mezi zájmové umělecké činnosti. Obecně lze říci, že zájmová činnost, která není vykonávána v rámci svého zaměstnání, je amatérská. Je tedy projevem určité tvořivosti a prioritní není dělat umění. Co je to slovo „amatérský“ a proč má tento druh divadelního umění takové označení? V kronikách měst či vesnic najdeme téměř vždycky zmínku o divadle, ale málokdy tam najdeme přídatné jméno „amatérský“. Vždy je uvedeno označení ochotnické. Přesto používáme termín amatérské. Divadelním amatérem bývá označován ten, který se divadlu věnuje z lásky (amare = z latiny milovat). Je-li divadlo naším koníčkem, naší zálibou, kterou se zabýváme až po své pracovní době, po zaměstnání či jiné hlavní činnosti, pak se jedná o divadlo ochotnické. Děláme tuto činnost z ochoty. Divadlo jako umělecká činnost je profesionální a amatérské. Obě formy divadla se mohou dotýkat či prolínat. Přesto však je nutno rozlišovat mezi divadlem profesionálním a divadlem ochotnickým, chcete-li amatérským. Rozdíly jsou například v rychlosti nastudování představení, četnosti repríz, vzdělání herců či lidí, tvořících divadlo, ve vynaložených nákladech na jeho provozování, materiálně technickém zabezpečení. Rozdílů bychom našli určitě více. Profesionální divadlo má jiné podmínky pro práci než divadlo amatérské. Přesto podle našeho názoru není mezi profesionálem a amatérem rozdíl, protože divadelní představení jako výsledek je buď dobré nebo špatné. Ochotník je důležitý prostředník mezi divadlem profesionálním a ochotnickým, ale nenahrazuje jej, nýbrž doplňuje. Amatérské divadlo více jak profesionální reflektuje to, co se kolem nás děje. Amatéři jsou lidé, kteří mají ambice říci něco za sebe. Tento jev byl patrný v době budování socialismu, kdy tabuizovaná témata byla formou různých narážek či jinotajů prezentována divákům s velkým úspěchem. Za tzv. „normalizace“ se české amatérské divadlo otevřelo řadě inspirací, které profesionální divadlo nemohlo uskutečňovat. Byla to úniková aktivita, která mnohdy přinášela určité cenné výsledky i pro divadla profesionální. Ochotnické inscenace vzhledem k malému počtu repríz a omezenému počtu diváků neohrožovaly tolik režim, aby zavedly příčinu k zásahu, jak bylo mnohdy činěno u profesionálních divadel.



Po Sametové revoluci roku 1989 nastal útlum divadelní činnosti amatérských souborů. Mnoho z nich se rozpadlo díky odlivu členů, kteří se začali věnovat jiné činnosti, která u nich nakonec převážila. Jev byl pozorovatelný hlavně na postupových přehlídkách a posléze na vrcholové přehlídce amatérských divadelních souborů, kterou je Jiráskův Hronov. Soutěžní přehlídka zažila v letech 1990 - 1992 značný úbytek účinkujících i diváků, změny témat uváděných her, jejich rozmanitost a aktuálnost. Co bylo dříve určitým způsobem regulováno, to najednou smělo být uváděno. Nebylo však kým a mnohdy i kde. Podíl na tom nesla skutečnost, že amatérské divadlo bylo podporováno finančně z prostředků Revolučního odborového hnutí (ROH) nebo z prostředků Místních národních výborů (MNV), dále tehdejších státních podniků či institucí družstevního charakteru. Dalšími zdroji financí byly fondy Okresních kulturních středisek (OKS) nebo Krajských kulturních středisek (KKS). Mnoho závodů či institucí podporovalo soubory materiálně i jiným způsobem a ty využívaly příslušné budovy (divadelní či taneční sály) s technikou. Toto určité zázemí najednou zmizelo buď restitucemi původním majitelům nebo prodejem budov. Soubory se musely postarat o získání finančních prostředků z jiných zdrojů. Prostory pro nacvičování a uvádění her se musely najímat, zaplatit, případně půjčovat za mnohdy nepříznivých podmínek. Rapidně ubylo diváků. Teprve po několika letech nastalo obnovení ochotnické činnosti. Objevily se nové soubory často roztodivně pojmenované, mladé a mnohdy způsobem práce naivní. Založila se autorská divadla, divadla studentská či z řad žáků Základních uměleckých škol (ZUŠ)<sup>1</sup>. Změnilo se věkové složení i spektrum diváků. Hlediště začali zaplňovat mladí diváci, kteří spontánně reagovali na repertoár. To mnohdy vadilo divákům starší generace, zvyklých na staré pořádky.

V současné době je vrcholová přehlídka ochotnických divadelních (nejen) souborů Jiráskův Hronov koncipována jako celostátní mezidruhovú nesoutěžní akce. Ta vychází z oblastních postupových přehlídek. Na přehlídce jsou zastoupeny téměř všechny žánry: klasická divadelní představení, monology, loutkové divadlo pro děti i dospělé, autorské divadlo, minimalistické, taneční, pantomima, performance, pouliční divadlo, nový cirkus. Neexistují jenom baletní představení. Na programu je i vystoupení vybraných zahraničních souborů, pravidelně se prezentují soubory ze Slovenska.

---

<sup>1</sup>ZUŠ - Základní umělecká škola, poskytuje základní vzdělání ve všech uměleckých oborech (tanečním, hudebním, výtvarném, literárně-dramatickém). Určeno pro děti s vrozenými předpoklady a zájmem o studium. Rozvíjí specifické cítění žáků.

Nedílnou součástí přehlídky jsou semináře režie, dramaturgie, jevištní řeči, dramaturgie, scénografie a jiných oborů činnosti, souvisejících nějak s divadelním uměním. Ty absolvují převážně mladí lidé, kteří pracují pod vedením zkušených pedagogů z řad herců, režisérů či jiných pracovníků z oboru divadla. Pro širokou veřejnost jsou k dispozici rozborové kluby, kde se probírají shlédnutá představení z minulého dne. Rovněž pracuje Klub režisérů při Svazu českých divadelních ochotníků (SČDO), který na vybraných inscenacích provádí jejich rozbor a hodnocení vybranými členy z řad Klubu režisérů. To všechno jsou podnětné impulzy pro další tvorbu členů souborů, jejich vzdělávání a předávání zkušeností.

Pro účely praktické prezentace postupů při tvorbě inscenace, dramaturgické práce na textu, režijní práce s hercem byly vybrány dvě inscenace z repertoáru ochotnického souboru, kde autor BP pracuje jako vedoucí a režisér. Cílem této bakalářské práce je dokázat oprávněnost činnosti amatérských divadelních souborů, jejich přínos k ovlivňování lidského bytí i v dobách přesycenosti a mediálního přetlaku.

# 1. DIVADLO

Divadlo jsou příběhy vyprávěné a hrané živými lidmi pro živé lidi. Divadlo je druh umění, specifická umělecká činnost, zpravidla kolektivní umění. Je to neobyčejně složitá instituce, jakási syntéza mnoha složek, zahrnujících dramaturgii, texty psané i nepsané, režii, herectví, kostýmy, líčení a masky, scénu, osvětlení, mobiliář a rekvizity, divadelní prostor, strojní park, zvláštní efekty, řízení divadla, publikum, teorii a kritiku a v mnoha případech i tanec, zpěv a hudbu. Zahrnuje rovněž, či snad obzvláště, funkci divadla v rámci příslušné kultury.<sup>2</sup> Divadlo je napodobivé, jež pomocí členění prostoru a času syntézou slov, pohybu, zvuku a obrazu v přímém styku s divákem předvádí na vztazích založené situace. Ty vznikají a jsou řešeny názorným jednáním postav, usilujících o dosažení určitého cíle a jsou integrovány postupně vytvářeným a sdělovaným společným tématem. Aristoteles ve své *Poetice* říká, že „sklon k napodobování je lidem vrozen od dětství, a právě tím se liší člověk od ostatních živočichů, že je nejdokonalejším napodobitelem a že své první zkušenosti získává napodobováním.“<sup>3</sup> Pokud jde o divadlo, je z jistého hlediska falešné a lživé. Vždyť muž, který jedná na jevišti jako Shakespearův Hamlet, není - ať hraje dobře nebo špatně - žádný Hamlet, ale herec. Záleží jen na divákovi, zda-li přistoupí na naši hru. Hra je totiž určitý vztah ke skutečnosti, kdy si vytváříme domnělé situace nebo přenášíme vlastnosti jedněch předmětů na jiné.<sup>4</sup>

Pojem divadelní umění, známé již ze starověkého Řecka, zahrnuje v sobě jak dramatický text, tak způsob interpretace, vyjádření, způsob vyjádření na scéně. Kolébkou divadelního umění a dramatického básnictví je starověké Řecko. Zde se poprvé formovaly základní dramatické žánry: tragédie (v 6. stol. před Kristem) a v zápětí i komedie. Zde vznikla (ve 4. stol. př. Kr.) první evropská teorie dramatu, zobecňující výsledky řeckého dramatického básnictví - Aristotelova *Poetika*. *Aristoteles*, řecký filosof, je pokládán za jednoho z prvních estetiků umění. Ve své

---

<sup>2</sup>Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. 8. vydání Praha: vydalo NLN (Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o.) a Divadelní ústav (DÚ), 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN) a ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ). s. 5

<sup>3</sup>Aristoteles. *Poetika*. 6. vydání Praha: vydalo Nakladatelství Orbis, 1964. 11-035-6 . s. 54

<sup>4</sup>Vostrý, J. *Úvod do studia režie a dramaturgie I (Obraz)*, skripta. 1. vydání Praha: vydala AMU, 1988. s. 54

Poetice sepsal hlavní zásady a teze, kterými vystihuje podstatu divadelního umění. Alfou i omegou jakéhokoli divadla je člověk, předmět zkoumání. Umělci předvádějí lidi v jejich životě a jednání. Proto se některé jejich výtvořiny nazývají *dramata*, protože předvádějí osoby jednající. Lidé jsou nezbytně buď dobří nebo špatní; vždyť povaha je téměř vždy dána dvojmo: co do charakteru se všichni liší špatností a čestností. „A tak je i zobrazují jako buď lepší, než jsou nyní, nebo horší, nebo právě tak, jací jsou. V tomto rozdílu také tkví odlišnost tragedie od komedie; tato chce předvádět lidi horší, než jsou ti nynější, kdežto prvá je lepší.“<sup>5</sup> Aristoteles vystihuje lapidárně základní druhy dramatického umění: *tragedii a komedii*. Jiné formy ve starém Řecku neexistovaly. I v dnešní době toto základní žánrové rozdělení dramatického umění je stále rozhodující, podstatné a platné. V moderní dramatické literatuře jsou náměty zabarveny vysloveně tragického či komického. Existují však témata, která jsou povahou neutrální, přičemž konečný typ je důsledkem zvolené formy. Dnes lze ztěžka nalézt tak čisté žánrové typy jako je tragédie a komedie.

Základní kvality, které musí obsahovat divadelní dílo, jsou: *názornost*: divadlo může sdělovat jenom to, co dokáže účinně předvést jako viditelné a slyšitelné; *dynamika, hybnost, spádnost*: divadelní inscenace se odehrává v čase, proto v ní musí být přítomen pohyb, obsahující vývoj, jímž je jednání, vytvářející děj; *koncentrovanost, kondenzovanost*: každé umění musí vybírat a zhušťovat pro sdělení relevantní fakta, což je u divadla, umocněno krátkostí času; *srozumitelnost*: významy dění musí být pochopitelné bez dalších výkladů; *účinnost, poutavost*: inscenace musí vzbuzovat, udržovat a završovat divákův zájem.

Divadelnost se zajišťuje atraktivními prostředky, dramatickostí napětím ve vztazích, vyhocených až do konfliktní situace, již musí postavy řešit jednáním. Předváděné názorné jednání musí mít pro diváka jistou míru obecnosti, typičnosti, jež reprezentuje i jeho vnímání světa.

Divadlo je schopno zpracovat stavební i obsahové principy kteréhokoli ze základních tří literárních druhů. Jeho určujícím principem však je princip *dramatický*, vztahově akční. Vždy musí obsahovat jednání herců, kteří většinou převádějí jednání

---

<sup>5</sup>Aristoteles. *Poetika*. 6. vydání (v Orbisu druhé) Praha: vydalo Nakladatelství Orbis, edice Knižovna divadelní tvorby, 1964. 11-035-64. s. 36

postav. Může být v té či oné míře i lyrické, tedy bez příběhu, může být přetržitým proudem jednotlivostí, koláží či mozaikou, v níž čas jako funkce kauzality hraje druhotnou, minimální až nicotnou roli. Nemá-li se však inscenace rozpadnout na jednotlivá čísla, a má-li celek udržet pozornost, musí všechny jeho motivy mít alespoň elementární souvislost a směřovat odněkud někam, mít nějaký smysluplný vývoj, budovat a završovat své téma.

Oproti filmu je divadlo vždy znakovější, méně iluzivní, jednotlivá představení jsou neopakovatelná, neboť vznikají a zanikají s neopakovatelnou situací v neopakovatelné chvíli na neopakovatelném místě s neopakovatelnými diváky. Předpokladem divadla je konvence, nevyslovená dohoda mezi inscenátory a divákem, že bude vnímat znaky divadelní fikce jako obraz skutečnosti. Odmítne-li je tak vnímat, stane se pro něj divadlo nedokonalou nápodobou či nesrozumitelnou záhadou, začne-li divadelní znaky považovat za skutečnost samu, mizí hranice mezi divadlem a předstíráním.<sup>6</sup>

Divadlo může sloužit jako oblast dosud neobjevených prostorů divákova nitra, jako prostředek, jímž se vědomí jednotlivce nerozšíří, nýbrž zpřesní, jako prostředek ke zcitlivění, k podráždění, k reagování - jako prostředek k vykročení do světa.

Není vůbec jednoduché uchovat a nějakým způsobem prezentovat minulost divadelní činnosti. Divadlo je zvláštní komunikační akt, představení, jenž se děje v neopakovatelném a jedinečném časoprostoru. To se děje za účasti obou zúčastněných složek, tedy diváků a aktérů. Aby došlo k souznění, musí být obě složky rovnocenné jako partneři, musí dojít k jakémusi dialogu, bohužel neopakovatelnému. Jakmile skončí jakékoli představení, stává se minulostí. To další už bude jiné, neopakovatelné jako i následující. A to je možná na něm to krásné a jedinečné.

## 1.1 Původ divadla

Divadlo je zvláštním druhem umění, založeným na akci herce a reakci diváka. Vzniklo v době kamenné spolu s řečí a myšlením jako výsledek „vědomé a záměrné

<sup>6</sup>Richter, L. *Praktický divadelní slovník*. 1 vydání Praha: vydalo Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež, edice Dobré divadlo dětem, 2008. ISBN 978-80-902975-8-6. s. 29 a další

činnosti člověka“. Přesto mělo a má celou řadu biologických podkladů. Jedním z nich je hra, kterou najdeme už u zvířat. Důležitý okamžik ve sblížení s divadlem nastává tam, kde se „hra pro sebe“ mění v „hru pro druhé“ nebo hru s nimi jako partnery.<sup>7</sup> Pokoušíme-li se popsat původ divadla, musíme především teoretizovat, poněvadž existuje málo konkrétních důkazů, z nichž by bylo možné vycházet. Nejrozšířenější je teorie zastávaná antropology z konce devatenáctého a z počátku dvacátého století, která hledá zrod divadla v mýtu či v rituálu. Proces, který si tito antropologové představují, lze stručně shrnout do několika vět. V ranném stádiu vývoje si společnost uvědomuje síly, jenž se zdají ovlivňovat či kontrolovat přísun potravy nebo pocit pohody. Poněvadž ještě málo rozumí jejich přirozeným příčinám, připisuje jak žádoucí, tak nežádoucí jevy nadpřirozeným či magickým silám a hledá prostředky, jak získat jejich přízeň. Postřehne zdánlivou souvislost mezi určitým jednáním skupiny (nebo jejich šamanů) s kýženým výsledkem, a tak toto jednání opakuje, tříbí a formalizuje do fixovaných obřadů či rituálů. Kolem takového rituálu mohou pak vyrůst příběhy (mýty) vysvětlující, zahalující či idealizující. V těchto mýtech se často vyskytují reprezentanti nadpřirozených sil, které rituály oslavují nebo chtějí ovlivnit. Aktéři mohou nosit kostýmy a masky znázorňující mýtické postavy či nadpřirozené síly v rituálech nebo v původních slavnostech. Jak se kmen kultivuje, mohou se jeho představy o nadpřirozených silách a o příčinných souvislostech měnit, takže může některé rituály opustit nebo je modifikovat. Avšak mýty, které vyrostly z prostředí rituálů, mohou pokračovat jako součást skupinové orální tradice, dokonce mohou být předváděny za podmínek odloučených od rituálních zřetelů. Jakmile se tak stane, první krok k divadlu jako k autonomní činnosti byl učiněn, a některý mystický a společenský užitkový zřetel mohou postupně nahradit zábavné a estetické hodnoty. Takový je ve stručnosti tradiční pohled na původ divadla z rituálů.<sup>8</sup>

## 1.2 Shrnutí

Vysvětlili jsme si, co je to divadlo i jeho pravděpodobný vznik. Pojmenování divadlo má v češtině posledních dvou století množství významů v nejrůznějších

---

<sup>7</sup>Kazda, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1. vydání Jinočany: vydalo Nakladatelství H&H, 1998. ISBN 80-86022-25-0. s. 11

<sup>8</sup>Brockett, O. G. *Dějiny divadla*. 8. vydání Praha: vydalo NLN (Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o.) a Divadelní ústav (DÚ), 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN) a ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ) 585. publikace Divadelního ústavu. s. 7 - 8

kontextech, i metonymických a metaforických. Myslí se jím tedy zejména: divadelní budova, divadelní sál a divadelní prostor i jeho části, dále lidé podstatně zúčastnění na divadelní produkci, divadelní soubor a povolání divadelníků, rovněž pak instituce a právní subjekt. Dále též místo nějakého dění, také publikum (obecenstvo). Je to rovněž synonymum pojmu drama, umělecký druh a jeho díla. Teatrologie chápe divadlo jako fenomén, který má statut tvůrčího uměleckého produktu a zároveň vnímaného objektu.

Divadlo používá mnoho dalších materiálů vyjadřovacích prostředků, dokonce lze říci, že ve sféře umění neexistuje žádný materiál, jehož použití by zpochybnilo jeho divadelní identitu. Současně neexistuje materiál, který by byl pro divadlo nutný (proto je možné i tzv. akustické divadlo, jehož představení nemají vizuální ani pohybovou složku, tedy představení hraná za tmy či za nějakou plentou). Zjednodušeně řečeno, každý materiál vyjadřovacích prostředků je možný, ale žádný není nutný. Podstatou divadla je „živost“, autenticita, aktuální kontakt mezi tvůrci a publikem. Z hlediska báze vzniku jde o umění tvořené za bezprostředního kontaktu tvůrců s vnímatelem. Z hlediska báze fungování jde o umění existující díky kontaktu tvůrců s vnímatelem. Jádrou konzistenci pojmu divadlo tedy zaručuje divadelní kontakt, podmínka nutná, ale ne vždy dostačující. Hovoříme pak o větší či menší míře divadelnosti, teatrality. Pro takové umělecké kreace se začíná užívat širšího pojmu performance. Teoreticky i prakticky je tedy pro pojem divadlo nejdůležitější nedruhová hranice, probíhající především napříč uměními pohybovými a oddělující na základě genetických a funkčních kritérií divadlo od kinematografie (filmy, mobily, kinetické objekty). Moderní technika radikálně zpochybnila divadelní podstatu jakékoli pohybové kreace, při které publikum herce přímo nevidí. Nejenom reprodukováný zvuk, ale i pohyb může být neživý, reprodukováný. Smysly přímo nepoznatelné může být především loutkové divadlo či obecněji divadlo předmětné, alternativy nabízejí hlavně stínové divadlo, animovaný film, černé divadlo, výtvarné divadlo - kinetický objekt, loutkové divadlo - figurální automat (orloj, betlém).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Pavlovský, P., Pálková, M., et al. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vydání Praha: vydalo LIBRI, s. r. o., ve spolupráci s ND Praha. ISBN 80-7277-194 -9 (LIBRI) a ISBN 80-7258 -171-6 (Národní divadlo). s. 69 a další.

## 2. HISTORIE ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA

Už od počátku vzniku českého amatérského divadla byly činěny pokusy o zaznamenání činnosti jednotlivých divadelních skupin či jednotlivců. Tyto pokusy byly více či méně zachovány jako důkazy o systematické činnosti až do dneška.

Byl to zajisté záslužný čin profesora Jana Císaře a početného kolektivu divadelních historiků či divadelních znalců a nadšenců okolo něj, když se rozhodli shromáždit množství informací, zabývajících se cestami českého amatérského divadla. Zrušení Okresních a Krajských kulturních středisek (OKS a KKS) i transformace knihoven mohly přispět k jisté „ztrátě paměti“. Mnohé dokumenty, tiskoviny, brožury mohly zmizet v nenávratnu nebo by mohly být dokonce zlikvidovány. Proto byl sestaven kolektiv autorů, který posléze uvedl do pohybu aktivitu, jejímž výsledkem je obsažné dílo, nazvané *Cesty českého amatérského divadla s podtitulem Vývojové tendence*.<sup>10</sup>

Historie českého amatérského divadla začíná někdy před téměř dvěma sty lety, když v roce 1816 Jan Hýbl připojil ke svému překladu hry Abelíno, velký zbojník stručnou *Historii českého divadla od počátku až po nynější časy*. Nejstarší období ochotnického divadla zpracoval později, opřen o studium rozsáhlého archivního materiálu, Jan Vondráček. Nejprve jako příspěvek do kolektivního díla, později jako dva svazky, které v letech 1956 a 1957 vyšly pod titulem *Dějiny českého divadla 1771-1824 a 1824-1846*. Teprve příloha k edici divadelních her Divadelní ochotník, nazvaná *Letopisy národních divadel ochotnických v Čechách z let 1861 až 1867*, kterou redigovali J. M. Boleslavský a M. Knapp, přinesla hodnocení ochotnických snah v jednotlivých místech z pera současných organizátorů. Přípravy a průběh Národopisné výstavy československé v roce 1895 v Praze daly podnět k systematickému shromažďování dokumentace ochotnické divadelní činnosti. V této monumentální přehlídce schopností a tradic českého národa dostalo ochotnické divadlo výrazné místo.

---

<sup>10</sup>Císař, J., Černíková, J., et. al. *Cesty českého amatérského divadla (Vývojové tendence)*. 1 vyd. Praha: vydalo Informační a poradenské středisko pro místní kulturu (IPOS), 1998. ISBN 80-7068-129-2. s. 5



Organizátorem této výstavní prezentace byl Jan Ladecký a k životu se hlásící *Ústřední matice divadelního ochotnictva československého (ÚMDOČ)*.<sup>11</sup> Tehdy se na nejatraktivnějším místě současné společnosti představilo ochotnické divadlo jako jeden ze základních článků české kultury. Divadelní spolky tam dokládaly svoji činnost, vzdávaly hold svým zakladatelům Klicperovi a Tylovi v dojemných instalacích jejich domnělých světniček. Sebrané dokumenty, které by jistě byly dnes znamenitým základem pro práci teatrologů, se ztratily. Ovšem otec této reprezentace ochotníků nelenil a ze soustředěných dokumentů vytěžil soupis informací, který vydal roku 1896 jako *Příspěvky k dějinám českého divadla*. Existuje i zajímavý pokus zachytit historii i současnou činnost souborů. Předpokládal vydání soupisu, jehož prvními odběrateli se měly stát soubory. Pokus však ztroskotal.

Vraťme se ještě k problému záznamu ochotnické činnosti. Výstavní prezentace ve 20. století se omezovaly na příležitostné expozice jednotlivých souborů, obvykle připravované k výročí trvání. Zdá se, že jen jedna z nich, a to v Táboře (1929), je fotograficky doložena. Množství soustředěného materiálu překračuje meze jednoho souboru. Podobným počinem se může pochlubit ještě Hradec Králové.

V první polovině 20. století poněkud nepřehledně zachytil činnost ochotnických souborů V. Š. Táborský v publikaci *Příspěvky k dějinám divadelního ochotnictva československého* (1931).

Péčí ÚMDOČ byla vydána dvousvazková publikace *Ve službách Thalie* (1946), která si vedle činnosti souborů již podrobněji všímala i přínosu jednotlivých funkcionářů a tvůrců. Zabírala však jen část ochotnických spolků organizovaných v ÚMDOČ. Odborný kritický pohled, sledující proudy ochotnického divadla, přinesly až příslušné kapitoly základního teatrologického díla 20. století – *Dějiny českého divadla I. - IV.* (1968-1983). Jeho hlavním redaktorem byl profesor PhDr. František Černý, DrSc., historik divadla se zkušeností ochotnického herce a režiséra v rodné Jaroměři. Kupodivu ani toto dílo, dokládající významné místo divadla v české kultuře, nevyburcovalo nikoho k tomu, aby inicioval akci na vytvoření Muzea českého divadla.

---

<sup>11</sup>ÚMDOČ – Ústřední Matice divadelního ochotnictva československého, od roku 1918československého, za 2. světové války českého

Oč úspěšnější byli loutkáři (Chrudim, Prachatice), i muzeum cirkusu se prosadilo (Prachatice), četná jsou muzea hudebních a literárních osobností.

Velkorysého projektu zpracovat dějiny českého amatérského divadla se ujalo Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS) s vedoucí PhDr. Vítězslavou Šrámkovou a v letech 1998 až 2002 vydalo ve spolupráci s širokým okruhem informátorů čtyři svazky v úctyhodném rozsahu 1968 stran s těmito tituly: *Cesty českého amatérského divadla*, *Bibliografie českého amatérského divadla a Místopis českého amatérského divadla* ve dvou svazcích. Historii malých neprofesionálních scén druhé poloviny 20. století zachytily soubory studií a vzpomínek (NIPOS 2005-2007): *Pódia z krabičky (60. léta)*, *Divadla svítící do tmy (70. léta)*, *Divadla svítící do tmy II. (80. léta)*.

Zbývá ještě dodat, že po mnoha letech snah o založení muzea českého amatérského divadla přece jenom k tomu došlo, ale až v roce 2006. *Muzeum českého amatérského divadla* se nachází v Miletíně na místním zámku. Bylo ustaveno péčí miletínských ochotníků za pomoci NIPOS-ARTAMA<sup>12</sup>, dotací Ministerstva kultury a Královéhradeckého kraje. Jedná se o první české divadelní muzeum a dost možná i první muzeum amatérského divadla na světě.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>NIPOS-ARTAMA- Národní informační a poradenské středisko pro místní kulturu-jeho útvar ARTAMA se zabývá odborným servisem a poradenstvím pro oblast neprofesionálního umění a dětských estetických aktivit

<sup>13</sup>Valenta, J. *Putování od maškar... až k amatérskému divadlu dneška*. 1. vyd. Miletín: vydalo Muzeum amatérského divadla, o. s., zámek Miletín, 2009. ISBN 978-80-254-3269-3. s. 6 - 9

### 3. PRÁCE REŽISÉRA A JEHO POSTUPY

Práce každého amatérského režiséra je proces poznávání, který však začíná pokaždé znovu v dalších inscenacích. Režisér je ten, který je nejen hlavním organizátorem divadelního představení, ale hlavně jeho tvůrcem. Režii nemusí vykonávat jednotlivec, funkci režie může vykonávat i kolektiv, herec, autor textu, skladatel a další. Vždy záleží na možnostech a schopnostech souboru a jeho jednotlivcích. Při hodnocení uváděných inscenací se často dochází k poznání, že jsou spíše vidět herecké výsledky a výkony než práce režiséra. Proč tomu tak je? Herecké výsledky se projeví jako talent jednotlivců, který je vidět jako první pro běžného diváka, ale i odborné poroty. Stránka režisérská zůstává mnohdy velkým problémem. Práce režiséra amatérského divadla je složitá a těžká. V ochotnických souborech se problémy, vyplývající z nedostatku režijní práce, projeví na výsledku inscenace.

Režisér se v inscenaci projevuje jako vůdčí element, který řídí a vede herce, ovládá je, sjednocuje, koordinuje jejich kreaci – ale z jistého hlediska je v nich na konec vždycky jaksi „rozpuštěn“. Jestliže ostatní komponenty divadelního systému mají svůj vlastní materiál, jímž tvůrčí proces objektivizují ve formu, která je nositelem komunikativní funkce a předmětem vnímání, potom režisér tento materiál patřící výlučně jemu nemá. Je vnímatelný (může komunikovat) jenom přes jiné komponenty divadelního systému. Režisér musí být velice často i dramaturgem, tedy člověkem, který vymyslí koncepci a také ji uvede v život. Nastoluje se tedy otázka, zda-li by režisér neměl být školen i jako herec, dramaturg, výtvarník, hudebník, osvětlovač atd.? A mohli bychom jít ještě dál. Například víme, co dnes v divadle znamená pohyb – tedy režisér znalec a odborník na pohybovou složku. Stejně tak režisér a odborník a znalec v oblasti hlasové. Skutečné soustavné a rozsáhlé režijní vzdělání vyžaduje, aby se režisér se všemi těmito komponenty a jejich možnostmi v nějaké podobě seznámil. Buď prakticky, vlastní zkušeností, nebo prakticko-teoreticky v procesu výchovy. Podle našeho názoru režisér by neměl hrát, skládat hudbu, navrhovat výpravu či učit herce mluvit. Jak to v malých souborech bývá, některé profese vykonává mnohdy sám nebo navíc. Hlavní náplní práce režiséra je práce s hercem. Pokud jde o pohyb, koncipuje

režisér prostorově pohybové kompozice hereckých akcí, pro něž vytváří se scénografem prostor a atmosféru, na které se podílí i scénická hudba.<sup>14</sup> Dříve však, než může s hercem pracovat, musí projít složitou přípravnou prací.

### 3.1 Přípravné práce režiséra

Jako každý tvůrčí pracovník i režisér si musí stanovit cíl své práce a vymyslet plán, jakým způsobem dosáhne požadovaného cíle. Jde o tzv. inscenační plán, kterému předchází soustavné přípravné práce. V malých amatérských souborech začíná činnost hledáním vhodného titulu hry. Toto provádí často režisér, jako je v našem případě. Je to odvislé od mnoha okolností. Především je to absence dramaturga, skladba souboru, počet herců, jejich zkušenosti a schopnosti, rozložení na ženskou a mužskou část (o dětských hercích v našem případě neuvažujeme, protože se zabýváme herectvím dospělých pro dospělé), vhodné hrací prostory, možnosti časové a prostorové pro zkuškové období i výsledné uvedení. Nedílnou částí je hudební, ruchová a scénografická složka hry, kostýmy, osvětlení. V určitých případech je režisér i autorem adaptací literárních děl do dramatického textu, nenajde-li vhodnou látku k nastudování ve formě scénáře. I v tomto bodě uvažujeme podle skutečnosti. V každém případě by mělo jít o logický, tvůrčí postup režiséra, aby docházelo k nějakému vývoji, završeném uvedením inscenace jako umělecké dílo.

Přípravné práce režiséra se v podstatě dají rozdělit na dvě fáze. První fází je *dramaturgický rozbor hry*, druhou fází je *režiséřský rozbor hry*. V dramaturgickém rozboru se režisér zabývá jen hrou samotnou, nemá tedy ještě žádný inscenační záměr. Režisér si hru poprvé *přečte*, aby tím získal první, bezprostřední dojem o hře. Zjistí si tak vlastnosti díla, jak na něj působí jednotlivá místa hry, ale nesmí se nechat jednostranně unést a nekriticky hru takto brát. Pak by mělo následovat druhé čtení. Tento pojem je míněn tak, že hru nečte podruhé, ale získává o ní další informace a dospívá k určení *námětu hry*. Hru samozřejmě čte mnohokrát, aby zjistil, o čem hra

---

<sup>14</sup>Pavlovský, P., Bílková, M., Dubovská, Z., et al. *Základní pojmy divadla-teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: vydavatelství Libri, s. r. o. a Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7277-194-9 (Libri) a ISBN 80-7258-171-6 (Národní divadlo). s. 237 a další

jedná, zjišťuje specifičnost příběhu. *Příběh* je sled událostí v určitém úseku životní zkušenosti. Příběhů může být ve hře několik, ale jen jeden by měl být určující, tedy *hlavní*. Jemu jsou podřízeny ostatní, které dokreslují hlavní dějovou linii. Pak zbývá určit *myšlenku hry*. Myšlenka by měla směřovat stále vpřed. Také proces studia okolností vzniku hry by nás měl zajímat. Musí nás zajímat autor, jak došlo k onomu procesu napsání hry, souvislosti. Tím plynule navazujeme na *inscenační záměr*, což je vlastně *idea inscenace*.

Režisér si uvědomuje, proč chce hru inscenovat, co chce hrou říci. Inscenace se stává společenským činem. Režisér zkoumá souvislosti, z jakých společenských podmínek hra vyrůstá, poznává tyto skutečnosti, musí je umět zhodnotit. Skutečnosti je nutné poznat co nejpodrobněji. Poznání skutečností mohou být osobní nebo přenesené, například četbou, filmem, televizí, divadlem, studiem historických souvislostí, od jiných lidí. Tímto studiem završuje režisér tuto kapitolu - fázi dramaturgickou. Formuluje si myšlenku divadelního představení, *záměr inscenace*. Dostáváme se k druhé části přípravných prací, tedy k *režisérskému rozboru hry*. Tak jako v dramaturgickém rozboru hry se hledá myšlenka hry, tak v této fázi musí režisér najít myšlenku divadelního představení. Vychází z myšlenky hry, ale režisérův vztah ke hře a ke skutečnosti, kterou zobrazuje, určí myšlenku inscenace. Jinak řečeno, režisér se snaží určit, co svým dílem chce říci divákovi.

Aby měl režisér přehled o své práci, musí být dobře připraven, musí si vytvořit jasnou koncepci a kompozici vznikajícího díla, na kterém pak bude spolu s herci pracovat. Především jde o to, zjistit *hlavní děj*, který rozvíjí a posouvá hru dopředu k určitému cíli. Hledáme obrazně řečeno *hlavní dějovou nit*. Pro svoji orientaci si režisér zapisuje jednotlivé události, které děj posouvají. Najdeme-li hlavní pohyb děje, což je suma činů jednotlivých postav, můžeme odhalit jejich směr k cíli. Pak je nutno určit si *hlavní konflikt* hry a spolu s ním i *konflikty vedlejší*. I tyto vedlejší konflikty mají ve hře svůj význam. Každý konflikt, tedy jak hlavní, tak vedlejší, má dvojí charakter. Je to *charakter průběžného působení* a *charakter okamžitého vybití*. O co tedy jde? *Konflikt*, nejen ve hře, nějak vzniká, narůstá až do jeho vybití. Může vyústit tragicky nebo komicky, v dramatu je zpravidla antagonistický, nesmiřitelný. Projeví se v okamžitém

střetnutí a tady se projeví i nejsilnější myšlenka hry. *Konflikt* je základem každé dobré hry, jakousi páteří každé *dobré* hry. Z hlavního konfliktu také vycházíme. Hru si tedy režisér rozdělí na určité části. Nejde však o nahodilé rozdělení na nahodilé části, nýbrž je nutné pochopit, co se v které části odehrává, jaké jsou spojitosti s hlavní dějovou linií. *Děj* je logický sled událostí, kdy jedna vyplývá z druhé. Toto je nutné postřehnout a objevit v textu. Režisér má možnost si jednotlivé části hry pojmenovat (a také to dělá v *režijní knize*). Pojmenování pak musí vyjadřovat smysl každé jednotlivé části hry. Dále je pak nutné vysledovat vývoj postavy. V místech, kde se mění jednání postav, tam jsou určité mezníky hereckých částí. Podobným způsobem by měl postupovat i herec, když hledá smysl své postavy. Smysl jejího jednání by měl nacházet ve větách textu. Režisér je ten, který musí mít daleko přesnější představu o postavách než herec, protože *herce vede*. Další prací režiséra je určení vztahů jednotlivých postav k hlavnímu konfliktu hry a vztahů mezi jednotlivými postavami.

V neposlední řadě je potřeba určit *žánr hry*, kdy režisér musí vědět, o jaký druh hry jde, aby mohl zvolit potřebné výrazové prostředky, kterých pak použije k vytvoření divadelního představení. V praxi to znamená, že jde-li o komedii, bude způsob vyjádření jiný než v případě tragédie. Je nanejvýše nutné rovněž respektovat individuální polohu hry z hlediska autora.

### **3.2 Názor na úpravu hry**

Režisér po prvním přečtení hry získává o ní první dojem. Zároveň tím získá i určitý citový vztah ke hře. Hra zatím mluvila více o jeho citu než o rozumu. K tomu, aby mohl seriózně říci, je-li hra dobrá nebo špatná, musí se vyznat v její myšlenkové struktuře a v její stavbě, musí pochopit autorův záměr. Jak jsme si řekli, k přípravě režiséra patří jako jedna z prvních přípravných prací práce na *dramaturgickém rozboru hry*. Režisér poznává téma hry, myšlenku hry i jednotlivých jednání, obrazů, scén a výstupů. Nachází ve hře jednotlivé celky s ústřední myšlenkou, postupuje od větších částí k menším, které jsou podřazeny těm větším. Postupně se tedy dopracuje k těm nejmenším částčkám, které ještě obsahují svou vlastní myšlenku. Každá (dobrá) hra je

vytvořena tak, aby obsahovala výrazný konflikt, který se pak modifikuje do drobných a nejdrobnějších částech hry. Zárodek konfliktu se objevuje v *kolizi*, rozvíjí se a vrcholí v *krizi*, *peripetii* a *katastrofě*. Může také vzniknout před začátkem hry, přičemž se o něm dozvídáme analytickým postupem.<sup>15</sup> Vedle hlavního konfliktu režisér ještě objevuje i konflikty vedlejší, mající nějaký vztah ke konfliktu hlavnímu. Vztah nemusí být bezprostředně přímo úměrný hlavnímu konfliktu, dokonce může být jeho opakem. To někdy vyplývá ze záměru autora, kdy použije metodu kontrastu. A právě tato metoda může být nejúčinnějším prostředkem k silnému vyjádření myšlenky. Při výčtu této metody se nabízí srovnání ke stromu: kmen stromu je hlavní konflikt, silnější větve představují vedlejší konflikty spolu s tenčími větvemi a větvičkami.

Dalším předpokladem k získání názoru na hru a její případnou úpravu je režisérova konkrétní *inscenační představa*. Je to režisérovo zhmotnění hry na jevišti, převedení do časoprostoru prostřednictvím autorova textu. Nyní záleží na fantazii režiséra, jakým způsobem ji využije v intencích autora. Úpravy ze strany režiséra vycházejí nejen z jeho nápadů, ale znásobují úmysly autora tím, že mnohdy režisér dopracovává to, co bylo od autora naznačeno. Iniciátorem *úpravy hry* má být režisér. Je možné namítnout, že hlavním iniciátorem by měl být podle všech pravidel dramaturg. Režisér je tady od toho, aby hru režíroval, nikoli aby upravoval hry. V našem případě jde o vůdčí úlohu režiséra při úpravách hry. Režisér totiž podle našeho mínění hru inscenuje, spolu s herci ji na jevišti tvoří a také odpovídá za konečný výsledek. V případě amatérského (ochotnického) divadla jde o velmi praktickou záležitost, protože málokterý amatérský soubor má ve svém středu i osobu dramaturga, který by hru vybral a dramaturgicky upravil. Určité zkušenosti s osobou dramaturga vyplynuly v minulosti, kdy v amatérském souboru se našel člověk, který se pokoušel vytvořit dramaturgickou koncepci hry. Bylo zjištěno, že fantazie dramaturga byla hlavně literární, nikoli obrazová. Ale v žádném případě by nebylo (v případě přítomnosti dramaturga) vhodné jej obcházet, protože přespříliš fantazie režiséra může způsobit odchýlení od autora, od jeho předlohy. V krajním případě může dojít až k likvidaci samostatného uměleckého díla, ničení autora a uplatňování osobitých myšlenek

---

<sup>15</sup>Richter, L. *Praktický divadelní slovník*. 1. vydání. Praha: vydalo Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež, edice Dobré divadlo dětem, 2008. ISBN 978-80-902975-8-6. s. 84.

inscenace ze strany režie na úkor myšlenky autorovy. Dramaturg se má prvoplánově dobrat ztotožnění s autorovým textem, až se nakonec stává obhájcem autorova základního záměru. Tady mohou vzniknout a také vznikají názorové rozpory a spory mezi dramaturgem a režisérem.

### 3.3 Vlastní úprava hry

Dojde-li režisér k názoru, že hru je třeba upravit, pak jedině tak, aby nešel v úpravách proti autorovi. Jinak řečeno: úprava hry *nesmí* směřovat *proti* její *myšlence*, ale aby se hra stala sdílnější pro diváka. Režijní úprava je jakousi cizelací režisérový koncepce. Jde o úpravu v její stavbě. Hru lze upravovat několika způsoby. Nejběžnějším způsobem jsou *škrtky*. Jde o praktickou řemeslnou záležitost, například je-li nutno z technických důvodů hru zkrátit. Tato řemeslná praxe nemá nic společného s prací uměleckou a proto nemá povětšinou oprávnění. Jediné - snad - oprávnění lze shledat v tom, že škrtky pomáhají režisérovi řešit uskutečnění jeho inscenačního záměru, tedy například zrychlení spádu děje. Vypouštějí se tedy jednotlivé repliky, které jsou pouhým přepisem a nedávají možnost ke konfliktnímu řešení. Jiným důvodem může být náhrada slovního jednání jednáním psychofyzickým, když se odstraní případná nelogičnost textu. Dalším způsobem úpravy je *přehazování* jednotlivých scén, výstupů a dialogů v jiný kompoziční sled. Upravovatel musí být do jisté míry velmi zručný a schopný. Podobným způsobem lze *přehazovat jednotlivé repliky* ve stavbě scén, výstupů a dialogů.

Jde-li o překlad textu z jiného jazyka, může režisér *přepisovat* stylisticky jednotlivé repliky. V případě mateřského jazyka se přepisují jednotlivé repliky či slova. Často se vychází z popudu herce, kterému se špatně říká nějaké slovo v konstelaci celé repliky. Pak není problém toto slovo nahradit jiným, ale úprava nesmí být divákovi nápadná. Tento způsob se používá při úpravách her staršího data. Slovník se velmi mění a je třeba na tuto situaci reagovat. Jinou možností je *přehození textu* jedné postavy na jinou postavu.



Dalším typem je *literární úprava*, při které vyškrtáváme některou z přebytečných postav hry. Důvodem je, že nemáme potřebný počet herců k provozování vybraného titulu. Příkladem mohou být renesanční hry s velkým množstvím postav sluhů nebo poslů.

*Připisování textu* předpokládá dokonalé pochopení autora, dokonalé vžití a soucítění s jeho tvorbou, myšlenkou, a to tak, aby nedošlo k porušení autorova osobitého stylu, žánru, myšlenkové struktury. Je nutno dbát neporušení Autorského zákona.<sup>16</sup>

### 3.4 Rozbor textu

Zatím jsme se zabývali rozbohem hry. Nyní se setkáváme s termínem *rozbor textu*. Režisérským záměrem je dokonalé porozumění v detailech. Dramaturgický i režisérský rozbor hry je základem a vodítkem. Vše začínáme zkoumáním každého výstupu, každé částičky hry z hlediska jednotlivých postav. Známe-li vztahy mezi jednotlivými postavami k hlavnímu konfliktu i k sobě navzájem, určíme si, *co chce* ta která postava v ději hry. Toto chtění lze uplatňovat otevřeně nebo skrytě. Zkoumáme tedy *proč* to chce, hledáme takzvaný *podtext*. Tento termín znamená, že herec při vyslovení věty na jevišti by neměl jenom vyjadřovat holým smyslem tu větu, ale musí umět vyjádřit celou škálu pocitů a myšlení postavy. Toto jsou fakta, uplatňující a uplatňovaná na scéně profesionálního divadla. Amatérský herec mnohdy těžko toto pochopí a pokud ano, nedokáže adekvátně takto koncipovaný text dostat ze sebe. *Prostě na to nemá*. Každá postava má bohatý vnitřní život tak, jak je to i v životě. Hledání podtextu je tedy vlastně odhalování procesu myšlení a cítění postavy.

*Podtext* lze v zásadě sdělit dvěma způsoby. Prvním způsobem je, že postava nemůže pro své citové vzrušení vyjádřit, co cítí nebo myslí jednoduše nějakým sdělením. Kolem jedné zdánlivě jednoduché repliky nebo věty, kterou postava říká, lze tušit ještě mnoho jiného nevysloveného, nějaké myšlenky, které je nutno najít a pochopit jejich proces, ale jsou textem nevyjádřitelné. Herec by je měl za pomoci

---

<sup>16</sup>Zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů.

režiséra vyjádřit buď citovým naladěním postavy, využitím situace, ve které se postava nachází, charakterem postavy a v neposlední řadě i mírou rozumového zájmu, tedy hledání správného vyjádření smyslu toho, co chce. Druhý způsob je, že postava z určitých důvodů skrývá své pravé pohnutky. V tomto případě hraje roli charakter postavy, situace, ve které se postava nachází. I charakterní člověk někdy musí zamlčovat. V praxi se uplatňuje vždy kombinace obou těchto výše vyjmenovaných způsobů.

### 3.5 Jevištní úkoly

Smyslem rozboru textu je ten fakt, aby herci bylo v každém okamžiku jasné, co chce dosáhnout jako postava, co podnikne a jakým způsobem toho docílí. Režisér tedy určuje hercům *jevištní úkoly* při tvorbě postav, úkoly hlavní i dílčí.

*Jevištní úkoly* pro herce jsou v zásadě tři:

1. *Co jako postava dělám*: otázka jednání postavy a jejích činů
2. *Proč to dělám a co tím chci dosáhnout*: otázka vůle
3. *Jak to dělám*: otázka výrazových prostředků

První dvě otázky zodpoví režisér rozbořením textu a hercům je v podstatě určuje. Jsou to první jevištní úkoly. Na třetí otázku nelze odpovědět ihned, protože způsob „jak“ se rodí během procesu práce s hercem. Je to složitý proces zkušebního období. Způsob hereckého vyjádření postavy vzniká mimovolně, sám od sebe.

### 3.6 Čtené zkoušky

Velmi často se podceňuje význam čtených zkoušek ke škodě inscenátorů. Zde se herci poprvé seznamují s textem, koncepcí hry, probíhají první diskuze a vyměňují se první dojmy. Hlavní činností režiséra na takzvané *první čtené zkoušce* je, že nechá herce přečíst hru. Jsou tací režiséři, kteří přečtou hru celou sami, ale nedoporučuje se to. Herci nemusí nebo by neměli text vyhrávat, ale je spíše nutné, aby četli text své postavy po logice. Přitom režisér získá od herce jejich názor na postavu, jejich bezprostřední

dojem. Tím si udělá konfrontaci se svými poznatky a dojmy z doby teoretické přípravy textu hry. Následně by měl hercům sdělit rozbor divadelní hry, ale neměl by hercům sdělit vše, co o hře ví. Nejen že by došlo k přehlcení herce informacemi, ale herec by mohl ztratit i zájem o další informace. Režisér tedy dále seznámí herce s námětem, s myšlenkou hry, pohybem děje, konfliktem. Rozdělí hru na části a řekne důvod, proč ji takto rozdělil. Dále určí herci charakteristiku postav, aby si herec uvědomil, co jeho postava ve hře chce. V neposlední řadě seznámí herce se scénou, ukáže případně návrh scény a zdůvodní, proč scéna bude vypadat takto. Obdobně seznámí herce s návrhy kostýmů a snaží se respektovat přirozené a odůvodněné návrhy změn ze strany herců. Nyní by měla následovat takzvaná *druhá čtená zkouška*. Tím není míněno, že další již nebudou. Zpravidla je jich několik, úkol je odvislý od obtížnosti a žánru hry. Herci přicházejí s určitým názorem, protože si doma v klidu znovu přečetli celou hru. Režisér provede s herci rozbor textu. Řeší se to převážně tak, že režie vezme část hry a rozebere ji s herci. Tuto část rozdrobí na menší částičky a opět ji s herci rozebere. Není rozhodně na škodu, kdy nechá herce přicházet s vlastními připomínkami, aby vznikl dojem, že herec přišel rovněž s vlastním nápadem, který třeba režisér rovněž zná. Režisér však musí být vůdčím elementem, musí určovat způsob práce. Nesmí připustit dlouhé a neplodné diskuze. Herec musí o své postavě co nejvíce vědět, ale nesmí být zavalen podrobnostmi, které by mohly způsobit, že se pak nakonec ve své postavě nevyzná.

### 3.7 Aranžování - mizanscéna

Dostáváme se k další praktické tvorbě a práci s hercem - k aranžování. Mizanscéna, jak se také způsobu aranžování říká, je slovo francouzského původu. *Mise en scène* znamená: *mise* - postavení, *en-* v, *scène* - scéna, jeviště. Je to tedy rozmístění postav, prostorové řešení jednání postav na jevišti. Má-li herec vnější výrazové prostředky k vyjádření svých vnitřních pocitů a svého myšlení (pohyb, intonace hlasu, mimika tváře), režisér zase používá vnějších výrazových prostředků pro vyjádření smyslu celých scén a situací a vzájemných vztahů postav v těchto scénách a vyjádření vztahu postav k situaci a věcem, k prostředí, ve kterém se postavy vyskytují. Řešení mizascény je závislé na několika faktorech. V první řadě jsou to *události*, dějová fakta, kdy máme určitý záměr a hledáme *prostorové řešení*. Druhým faktorem jsou *vztahy*

mezi jednotlivými postavami, dále vztahy postav k situaci a k prostředí, ve kterém se tyto postavy pohybují.

Základní řešení aranžmá si musí režisér vytvořit předem, tedy než vstoupí s hercem na jeviště. Tento základ je nutné obhájit před hercem, ale konečné řešení vznikne při praktické práci s hercem na jevišti. Bere přitom zřetel i na hercovy připomínky, které jsou mnohdy podmíněné a mohou přinést i lepší řešení. Divadelní práce je práce kolektivní. Předpokládá se však, že herecký nápad by neměl rušit základní záměr režiséra. Výsledné řešení misanscény je tedy odvislé na dobrém rozboru hry, režisérském rozboru hry a rozboru textu.

Podstata aranžování je velmi jednoduchá - je to vodění herce po scéně tak, aby se nekryli. Ale aranžování není zdaleka zúženo jen na to, jak vodit herce po scéně. Záleží na povaze režiséra a žánru hry, do jaké míry spoutává herce přesným aranžmá. Je-li hra správně vyložena, nemusí se ani aranžovat, neboť textové situace donutí herce do takových prostorových vztahů, které ze situace přímo vyplývají. Vycházíme z půdorysu scény, ze začátku stačí v náznaku - rozestavení nábytku, kulís, rekvizit, světelného ohrazení.

V zásadě rozeznáváme dva základní druhy aranžmá: *prostorové* a *vztahové*.

*Prostorové* aranžmá není tolik závislé na textu, opírá se hlavně o půdorys scény. Herec se musí v prostoru takříkajíc zabydlet, musí vytvořit pocit důvěrné známostmi s věcmi, musí se všemi předměty a nábytkem pracovat a využívat je. Prostorové aranžmá dále znamená, že herec si musí uvědomovat svého partnera, musí si hlídat své okolí. Kukátkové jeviště, což je ve většině náš případ, vyžaduje aranžování více plošně, což znamená určité ochuzení pro diváka. Proto režisér aranžmá musí rozšířit takzvaně diagonálně. Jsou to pomyslné osy pohledu divákova oka vlevo a vpravo směrem k levému a pravému portálu. V místě protnutí těchto pohledů je výchozí bod herecké diagonály. Spolu s přímkou předscény se vytvoří trojúhelníkový prostor, který budeme využívat nejvíce jako herecký prostor. Tak zajistíme, aby divák na kterémkoli místě v hledišti dobře viděl. Samozřejmě toto platí pro kukátkové jeviště.

Dalším aspektem je, aby divák v převážné většině viděl herci do tváře. Dále je důležitý pohyb jednajících osob. Nenecháváme herce příliš dlouho stát, neboť to diváka nudí. Režisér musí naplnit text jednáním postav. To je na režijní práci asi to nejtěžší, protože to vyžaduje značnou dávku fantazie. Zde se projevuje režisér jako autor nové podoby hry, on totiž vymýšlí hercům v podstatě novou hru. Tomu procesu se říká budování *situací*. Setkáváme se tak s dalším divadelním pojmem, *divadelní situací*. Co to je *divadelní situace*? Je to uzavřený celek s jednou základní myšlenkou, kterou sdělujeme prostřednictvím akce na jevišti. Tuto akci musí režisér vymyslet, přičemž vychází z textové situace. Nesmí být náhodná, musí odpovídat realitě života, musí být pravdivá. Může to být situace třeba bezvýznamná, ale předvedená v jiném světle. Opět musí zpracovat režisérova fantazie, proto každá inscenace jednoho textu bude vždy různá od různých režisérů. Proto je více než nutné chodit s otevřenými očima, dívat se kolem sebe, zapamatovávat si životní situace, zapisovat si je, brát je jako zásobník pro další režiséřskou tvorbu. Vraťme se ještě k problematice prostorového aranžmá. Herci často hrají dialogy, které však mohou hrát na různou partnerskou vzdálenost: na kontakt či na větší distanc. Režisér i herci tento aspekt musí využívat. Shrňme-li tyto poznatky, dojdeme k resumé, že na scéně je dovoleno vše, akce, pohyb. Musí to ale mít jednotný řád, prostý nahodilosti. Režisér nesmí nechat herce ani na vteřinu nezaměstnaného, jen tak dostaneme divadlo živé.

Nyní si řekneme o druhém typu aranžmá - aranžmá *vztahovém*. *Vztahové aranžmá* vychází důsledně z textu, ze vzájemných vztahů jednotlivých jednajících osob. Vyjadřujeme tedy vnitřní stavy postav a jejich pocity. Popud vždy dává textová složka hry. Režisér musí herce vést k tomu, aby si mezi sebou hlídali repliky a reagovali na sebe. Dalo by se to přirovnat k herní koncepci v kolektivních sportech (hokej, fotbal). Do oblasti vztahového aranžmá patří i prvky choreografické. Tím, že režisér zakomponuje do hry hudební složku či tanec, vyjádří autorovu myšlenku a třeba ji i zesílí. Ještě zbývá zmínit se vyjádření *nálad*. Neklid, spokojenost, vztek, bezmoc, zoufalství, radost, to jsou jen některé příklady, které se dají ve vztahovém aranžmá vyjádřit.

V praxi to obvykle vypadá tak, že oba typy aranžmá se prolínají, nejsou myslitelné jeden bez druhého. Je pochopitelné, že kolik režisérů, tolik je způsobů aranžování. Někteří dokonce vůbec nearanžují, pouze herce usměřňují intuitivním způsobem.

### **3.8 Práce s hercem**

Tato fáze vyžaduje nejvíce času a námahy. *Práce s hercem je hlavní zásada režisérské práce. Tvorba herce je zase hlavním a základním materiálem divadelního umění.* Divadelní umění je umění syntetické, protože je složeno z různých druhů umění. Počíná to autorem - spisovatelem, scénografem - výtvarníkem, hudebním skladatelem - autorem scénické hudby (v amatérském divadelnictví jsou taková divadla, která mají svého dvorního skladatele původní hudby, a to někdy velmi schopného!). Všechny tyto složky jsou pomocnými složkami, nemohou existovat samostatně bez práce herce. *Herec je ten, který tvoří jednotící složku a tvoří divadelní umění.* Jen herec má schopnost vstupovat do bezprostředního styku s divákem, oživit tento styk a svazek. Všechny výše vyjmenované složky poskytují herci jen materiál pro jeho vlastní tvorbu. Působí-li režisér na herce tak, že mu poskytuje materiál pro jeho tvorbu, tak herec naopak poskytuje svou tvorbou základní a živý materiál pro tvorbu režiséra. Ve výsledku musí být někdo, kdo veškerý materiál potřebný pro syntetickou divadelní tvorbu zorganizuje a dá divadelnímu představení konečný tvar. Všechny druhy umění, které mají účast na vytvoření divadelního představení, mohou existovat jako samostatné druhy umění mimo divadlo. Herecké ani režisérské umění nemůže existovat samostatně. Tvorba spisovatele, výtvarníka, hudebníka, choreografa i režiséra vstupuje do spojení s divákem prostřednictvím herce. Zatímco výše jmenované profese, jejich práce, končí před představením, tvořivá práce herce se odehrává před zraky diváků až následně. Každý jiný umělec může vidět nebo slyšet výsledky své práce, herec však nikoli. Herec je zároveň tvůrcem i materiálem, z kterého se jeho umění rodí. Proto je tu režisér, aby jeho prostřednictvím herec viděl. Režisér herci slouží, aby jej zviditelnil, i když má nad ním svrchovanou moc. Herec jako živý materiál přináší ve zkouškách podněty, buď vědomě nebo nevědomě, a režisér je musí stále zpracovávat a využívat, ovšem ne bez výběru. Režisér musí podle jistého plánu vést herce k vytvoření jevištní postavy.

V běžném, normálním životě má každý člověk svoji psychiku, myšlení, citění, svůj fyzický aparát. Přijímá podněty, hodnotí a zaujímá stanoviska, rozhoduje se, zkrátka - žije. To všechno musí herec dělat také, jenomže jde o život umělý - herec musí dělat *jako kdyby* to tak všechno bylo a divák musí mít pocit, že je všechno jako v životě. Musí herci uvěřit. Herec vytváří umělou rovinu života, která však může existovat jen na divadle, v životě nikoli. K tomu, aby mohl herec splnit tento úkol na jevišti, mu pomáhá herecká fantazie, schopnost umět si představit, jak by to bylo, kdyby to bylo, jak je hrou dáno. Fantazie dává herci první impulz k jevištnímu pocitu - *prožitku*. I toto je jeden z úkolů práce režiséra, aby vedl herce ke vzbuzování fantazie, představ o postavě, o situaci, prostředí. Zároveň musí herci dávat také rozumové zázemí. Prostředky, kterými to dělá jsou různorodé. Režisér v zásadě může volit takové prostředky, které herce vyprovokují k práci v daném směru tvorby, ale takovým způsobem, aby vždy měl na paměti, že pracuje s *živým člověkem*.<sup>17</sup>

### 3.9 Herecká fantazie

Tato etapa práce následuje po naaranžování a my začínáme pracovat s hercem, s jeho fantazií. To je metoda, kdy chybí hercův přínos a herec jen naplňuje režisérovu představu o aranžmá. Prakticky řečeno, herec si ve svém textu napíše nebo si pamatuje, odkud a kam má přijít, co dělá. Když je tímto způsobem takto naaranžovaná celá hra a herec ji má v paměti, přichází ona zmíněná první část etapy herecké fantazie.

V této etapě je zapojena i nápověda, protože herec by měl už odložit text a plně se věnovat své roli a případný výpadek textu opakovat po nápovědě. Tady režisér tak často nevstupuje do své role a nestupňuje svoje požadavky. Herec totiž má dost práce sám se sebou. Jeden typ režiséra pracuje tak, že neustále vrací herce, aby opakoval určité fáze textu, ale má to své úskalí - omezuje se hodně hercova fantazie. Pokud je však režijní koncepce v pořádku, může tento způsob zkoušení přinést kladné výsledky ve formě pravdivého zobrazení skutečnosti. Druhý typ režiséra nabízí hercům na každé zkoušce nové a nové varianty řešení dané scény. Je to určitý druh provokace herce, aby se on podíval na dané téma i z jiných úhlů. U některých herců může tento styl vzbuzování

---

<sup>17</sup>Švarc, M. *Práce režiséra a jeho metodické postupy. Skripta Lidové konzervatoře Středočeského kraje.* Praha: vydalo Krajské kulturní středisko Středočeského KNV Praha, 1973 s. 23 a další.

fantazie způsobit, že herec si špatně fixuje nová a nová řešení úkolů. V praxi je asi dobré kombinovat oba způsoby dohromady, ale určitě nebude na škodu, když herec přináší svůj pohled na danou tematiku. Režisér je pak usměrňuje.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup>Kopecký, S. *Povídání o divadle, 1. až 10. díl.* (Informační materiál pro divadelní soubory ZUČ). České Budějovice: vydalo Krajské kulturní středisko (KKS) České Budějovice, 1975-1976.



## 4. REŽIJNÍ KNIHA

Režijní kniha je podrobný záznam naší koncepce, je to průvodce hrou, kde bychom měli nalézt inspiraci, řešení jednotlivých scén. Je to tedy rozšířený text hry, do nějž si režisér (ale i jeho pomocník - asistent či inspicient) zapisuje údaje o prostorovém a časovém řešení situací, podtextech, motivacích, mizanscéně, dynamice, temporytmu, přesunech herců po jevišti a dalších závažných pohybech, intonačních akcentech, choreografii, o narážkách, změnách světla, jevištních přestavbách, užití rekvizit, jejich umístění, hudebních vstupech, zvukových efektech. Je to tedy vlastně podrobný scénář. Slouží jako doklad při případných nejasnostech s herci. Dalším důvodem, proč si vedeme režijní knihu je, že v případě zastoupení či nepřítomnosti režiséra může další práci vést i jeho zástupce. Posledním důvodem ne nepodstatným je archivace práce, kdy s odstupem času lze ověřit naše tehdejší postupy. Rovněž může sloužit tehdy, hodláme-li inscenovat též text po čase, jako porovnání s novější koncepcí.

Režijní kniha má obsahovat vše. Jsou tu všechny informace, které jsme získali rozborem hry, stanovováním koncepce. V praxi to vypadá tak, že na *pravé straně*, kde je otištěn text hry, zaznamenáváme dějová fakta, pokud možno očíslovaná a opatřená názvem. Dále tam zaznamenáváme slovy dělení textu na významové celky. Grafické znázornění je řešeno tak, že nalevo jsou dějová fakta, napravo název významového celku. Rovněž zde zapisujeme údaje o zvuku a světle s dobou trvání či intenzitou. V případě použití hudby zapíšeme i název skladby. Posledním údajem, který by neměl na pravé stránce chybět, je záznam o příchodu a odchodu postav. Řešíme to tak, že graficky zaznamenáme narážku (šlágwort, z němčiny schlagwort), tedy poslední slovo, na které vstupuje postava na scénu, podtrhneme a čáru vedeme až na levou stránku (obvyčejně prázdnou). Dostáváme k *levé stránce* režijní knihy. Zde si zaznamenáváme hlavně aranžmá, motivace a stavy jednotlivých postav, jejich akce a reakce, vše z hlediska aktivity jejich jednání. Podívejme se nyní podrobněji na druhy zápisků.

Jsou dva způsoby záznamů aranžmá. První je takový, že si zakreslíme půdorys scény (často i v měřítku), vyznačený tvar, rozmístění kulis a nábytku, postavení - místa

- postav ve chvíli, kdy dojde ke změně situace. To zaznamenáme pomocí šipek - přemístění postav. Tento způsob však zabere více místa. Druhý způsob je zakreslování změn v aranžmá bez nakresleného půdorysu. Autor BP používá tento způsob častěji a kombinuje jej s první variantou. Nesmí chybět stručný popis. Ostatní písemné poznámky píšeme na pravou polovinu levé stránky. Jsou to popisy vnitřního stavu postav, jejich aktivního snažení, reakce, podtextů, technické poznámky (převleky, přestavby).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup>Kopecký, S. *Povídání o divadle, díl 5*. (Informační materiál pro divadelní soubory ZUČ). České Budějovice: vydalo Krajské kulturní středisko (KKS) České Budějovice, 1975-1976. s. 1 a další

## 5. OBSAZOVÁNÍ

Rozhodující složkou divadla je herec. Stará divadelní tradice praví, že umět správně obsadit hru znamená poloviční úspěch dopředu. Na počátku je nutná dobrá znalost souboru, ujasněnost v tom, o čem nám ve hře jde. Obsazovací politika se musí obejít bez osobních vztahů. Osobní lidská důvěra či nedůvěra nemá v divadelním procesu místo. Existují v zásadě dva obsazovací postupy. První je *typový*, druhý je *vnitřní*.

*Typový způsob* lze dobře odpozorovat na filmovém dabingu. Tam si režisér obsadí takového herce, který svým naturelem, podobou nebo mluvnými schopnostmi odpovídá zahraničnímu herci, který má být dabován. Podobně takto obsazujeme herce v divadle. Nelze postavu mohutného vzrůstu svěřit nějakému střízlíkovi. Nejde jenom o výšku postavy, musíme uvažovat i o jiných vlastnostech postavy: hlas, pohybové schopnosti, pěvecké schopnosti. Rozhoduje také věk herce, nelze dost dobře obsadit mladého herce do role staříka, protože by to mohlo působit komicky.

Dostáváme se k druhému způsobu obsazování, kterým je obsazování *vnitřní*. Při tomto způsobu musíme znát dobře charakter postavy a její řídicí úkol a postavení ve hře. Máme-li takového herce, musíme být přesvědčeni o tom, že on dovede pochopit a vyčíst z replik vše o vnitřním duševním životě té postavy, kterou má zahrát. V případě amatérského divadla jde většinou o snové přání, protože herecký kádr nebývá tak bohatý na výběr. Proto dochází k tomu, že herec povahově hodný a milý nám lépe zahraje postavu téhož charakteru než zlého, negativního protagonistu. Uplatňuje svůj životní rejstřík. Divadlo má ukazovat člověka jakožto proměnlivého, schopného procesů od zla k dobru. Tím chceme říci, že na scéně by se neměla objevit postava pouze charakterově negativní.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Kopecký, S. *Povídání o divadle, díl 5*. (Informační materiál pro divadelní soubory ZUČ). České Budějovice: vydalo Krajské kulturní středisko (KKS) České Budějovice, 1975-1976. s. 8.

## 6. UVEDENÍ NA JEVIŠTĚ

Pro přiblížení, jak bylo pracováno s divadelním textem a následně s amatérským hercem, byly vybrány dva příklady. Jako první je uvedeno zpracování klasického textu Antona Pavloviče Čechova *Medvěd*. Druhý příklad je vytvoření a nacvičení kolektivního divadelního pásma, nazvané *Kovář Stelzig*.

Chceme-li pochopit, jakým způsobem funguje amatérský divadelní soubor, musíme si uvědomit jednu základní věc. I amatérský divadelní soubor je jakási sociální skupina lidí, která má ve svém čele vedoucího, vůdce, hlavního hybatele. To je člověk obyčejně nejzkušenější, schopný ovládat formálně či neformálně kolektiv, vytvářet podmínky pro činnost souboru, mít organizační schopnosti. Dále by měl mít schopnost orientovat se v problematice dramaturgie, režie, případně i jiných divadelních záležitostí. Je samozřejmé, že chceme po vedoucím příliš mnoho, protože v divadle profesionálním jsou funkce specificky rozděleny. V divadle amatérském je příliš častá absence samostatných profesí dramaturga, režiséra, scénografa, člověka, starajícího se o zvukovou a hudební složku představení, technických pracovníků. V našem případě chybí člověk, který provádí dramaturgii, scénografii a případný výběr hudby. Téměř vždy však existuje funkce vedoucího souboru.

Jsou tři základní druhy organizace skupiny. Prvním z nich je *autoritativní* organizace. Skupinu ovládá autoritativní až despotická osobnost. Tím se ve skupině vytváří mnohdy nedobrá atmosféra, způsobená nefunkční kritikou, nesamostatností jednotlivce. Autoritářství však funguje v počátcích vzniku souboru, kdy se soubor utváří a hledá se. Tento způsob vedení může končit i rozpadem souboru.

Druhým druhem je *demokratická* organizace. Většinou se všichni respektují a mají snahu se vzájemně podporovat a řešit problémy tak, aby to bylo ve prospěch společné věci. Základem jsou diskuze, ale ty mohou být problematické, protože se tím prodlužuje doba konečného řešení. Dosažení cíle je tedy pomalejší, ale o to trvalejší. Všeobecně je tento druh uznáván za nejlepší.

Třetím druhem je *liberalistická* organizace. Jinak řečeno, ve skupině vládne až anarchie. Vůdčí element chybí nebo je potlačován, činnost se mnohdy rozbíjí na nekonečné diskuze, aniž by se dosáhlo konsenzu. Členové skupiny pak ztrácejí naději pro další vývin společnosti a dosažení jejích cílů. Výkonnost takovéto skupiny je pramalá, organizace spěje k jisté záhubě. Tento typ organizace je nejhorší.<sup>21</sup>

Při inscenování *jakékoli hry v amatérském divadle amatérským režisérem* je nutno vycházet z několika základních aspektů:

1. aktuálnost či přínos vybraného titulu pro dnešek - úkol pro dramaturga a režiséra
2. určení žánru hry - úkol pro režii
3. možnosti a schopnosti amatérských inscenátorů - kvalitativní a početní možnosti členů souboru
4. technické a jiné podmínky pro vytvoření inscenace, možnosti domácí scény
5. pro jakého diváka se hraje

## 6.1 Podmínky pro tvorbu a uvedení na jeviště

Na počátku znovuoobnovení činnosti amatérského divadelního souboru (rok 2005) se vyskytl základní problém: kde zkoušet a kde uvádět nastudované hry. Ten byl naštěstí v krátké době vyřešen, když soubor našel prostory v budově Základní umělecké školy v místě bydliště autora BP. Jde o malý sálek s kapacitou ca 60 diváků, který je vybaven zvýšeným pódium o rozměrech 6 m délky a ca 2,5 m šířky. Bohužel, technické zázemí v podstatě neexistuje. Pódium není opatřeno ani oponou, ani portály. Horizont tvoří zeď s několika pruhy dekorační tkaniny nalevo a napravo a středově pokrytá gobelínem. Osvětlovací techniku tvoří čtyři reflektory po 1000 W, které jsou umístěny na stativech. Ty se vždy musí po každém provedení demontovat. K ozvučení slouží PC s možností stereo nahrávky hudby či jiných zvuků a ruchů. Jak je patrné, podmínky pro tvorbu divadla jsou velmi primitivní. Před Sametovou revolucí byl k dispozici divadelní sál s velmi dobře vybaveným světelným parkem a osvětlovací a zvukařskou kabinou a slušně vybavené herecké zázemí - šatny, umývárny. Jeviště sice vzhledem ke své malé stavební výšce postrádalo tahy, ale mělo oponu, vykrytí portálů, dvě revuální opony a

<sup>21</sup>Černíková, J., Smrček, O., et al. *Dramaturgická kuchařka (Základy dramaturgie pro amatérské divadelní soubory)*. Praha: Amatérská divadelní asociace, 1999. s. 18.

černý horizont. Bylo opatřeno odposlechem do zvukařské kabiny. Po revoluci byla budova prodána do soukromých rukou bez možnosti ji využívat pro divadelní účely.

## 6.2 Jednoaktovka Medvěd

Tato jednoaktovka byla nacvičena a uvedena v divadelní sezóně roku 2010. Byla součástí pásma krátkých divadelních textů, které tvořily jednoduší celek po stránce dramaturgické. Text byl vybrán i s ohledem na obsazení, neboť soubor je velmi malý, čítá osm členů v nepříznivě strukturálním obsazení mužské a ženské složky - pouze dva muži. Dalším ztížením pro inscenování větších děl je absence scény klasického provedení - jeviště se zázemím světelného parku a další techniky. Ke zkouškám a produkcím je využíván sálek Základní umělecké školy s malým pódiem bez portálů a opony. Je to zvýšený (ca 50 cm) hrací prostor rozměrů 6 x 2,5 metrů.

Dramaturgický rozbor byl proveden autorem BP, protože chybí osoba dramaturga. K dispozici byly dvě verze textu. První text je z r. 1949 v překladu Františka Jokla<sup>22</sup>, druhý novější (Dilia) z r. 1978. Ten přeložili Pavel Minks a Helena Franková<sup>23</sup>. K nacvičení a uvedení byla použita modernější verze kvůli jazykové stránce překladu. Jedinou úpravou byla záměna role sluhy za služku (praktické důvody - viz personální obsazení souboru). Další textové či jiné úpravy už nebyly. Pak nastal čas režisérského rozboru textu a příprava s následnou realizací.

Proč tento text inscenovat, zda něco přináší pro diváka i pro herce, lze odpovědět následovně. Jde o jednoaktovku v žánru frašky - žertu. Ze zdánlivě malicherného problému se vyvine velmi rychle problém přímo životně důležitý, který málem končí smrtí, aby se opět rozplynul do pohody a vzplanuvšího citu. Tedy něco ve smyslu oheň a voda, dva lidé s výbušnou energií v sobě a s určitými zásadami. Tyto zásady se dají porušit ve prospěch věci. V životě je mnoho podobných případů a je důvod si je připomenout i žertovnou formou. Principem divadla je konflikt, silný konflikt, který je nutno řešit. Ten je zde přítomen v podobě zpočátku banální zápletky kolem jedné nevyjasněné a nezaplacené finanční pohledávky mezi nebožtíkem, respektive vdovou

<sup>22</sup> Čechov, A. P. *Pět jevištních žertů*. Praha: vydala Ústřední rada odborů (ÚRO), duben 1949. s. 22 - 32

<sup>23</sup> Čechov, A. P. *Medvěd*. Praha: vydala Dilia, 1978. s. 38 - 55

Popovovou a statkářem Smirnovem. Postavy Smirnova a vdovy Popovové jsou ve fázi poznávání, posléze antagonistických postav, aby se nakonec našly ve společném souznění. Je zajímavé, jak v krátkém časovém rozpětí se mění charaktery a postoje hlavních protagonistů.

Žánr hry je důležitý pro stanovení ideje inscenace a také z pohledu zkušenosti souboru, aby se ve hře herci cítili dobře, měli na ni a zvládli ji. Děj se odehrává v jediném časoprostoru. Inscenace je postavena sice převážně na verbální stránce, ale je nutné přidat i výraznou pohybovou složku. V podmínkách souboru, kdy je hráno na dosah diváka, je tato složka velmi důležitá a může využívat prvků téměř filmového herectví, tedy práci s detailem (obličej, ruce, rekvizita). Nedílnou součástí inscenace byla i hudební složka.

Početní obsazení hry souvisí nejen se zkušenostmi režie (například zvládnutí velkých ansámblových scén u uváděných her), ale jde i o finanční možnosti. Pro výběr tohoto titulu hovoří i fakt, že jde o malý počet herců v momentálním příznivém rozložení mužských a ženských postav. Jako další důvod pro uvedení této hříčky je mentalita novoměstského diváka, který je zvyklý na klasickou divadelní hru, nikoli na experimenty. Podobně je takto založen i herecký kádr souboru. Tím se nikterak neuzavírají cesty pro jiný způsob vyjádření divadelního textu, jak si objasníme později v jiném příkladu.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že hra bude inscenována formou kukátkového divadla. Je nutné, aby nalezená a zvolená myšlenka hry a jednotlivé postavy, jejich funkce ve hře, v situacích byly co nejsrozumitelnější a sdělitelné pro cílového adresáta. Sdělitelnost a srozumitelnost se pak činí pomocí jevištních prostředků. Hra vyhovovala záměrům inscenátorů i po technické stránce, protože možnosti scény nedovolují větší a nákladnější inscenace.

V první fázi byli herci seznámeni s hrou, jejím autorem, dobou vzniku respektive prostředím, myšlenkou, proč tuto hru inscenovat, základními dějovými fakty, situacemi a chováním jednotlivých postav, jejich charaktery. Byl respektován autor a překladatel v

tom smyslu, že prakticky nikde text nebyl škrtnán. Jedinou změnou proti původnímu textu byla záměna postavy sluhy za ženskou postavu. Důvodem byla absence dalšího mužského představitele.

Nastala fáze čtených zkoušek, kterých nebylo mnoho, pouze čtyři. Na jevišti bylo řešeno aranžování (misanscéna) s postupným přidáváním dějových faktů (režijní kniha + nápady ze strany herců či režie). Důležitý je temporytmus hry, vytvoření jakéhosi dramatického oblouku, aby divák stále hru sledoval a nenudil se. Následovaly kostýmní zkoušky, kdy bylo použito jen dobových náznaků. Nácvič této jednoaktovky, respektive celého divadelního pásma v rozsahu ca jedné hodiny trval asi čtyři měsíce při frekvenci zkoušek jednou týdně po dvou - třech hodinách. Více zkoušek nebylo možno uskutečňovat vzhledem k časovému zaneprázdnění některých členů souboru. Výsledné divadelní pásmo bylo reprízováno ještě dvakrát, z toho jednou zájezdově.

### 6.3 Kovář Stelzig

Tato inscenace byla vytvořena na zakázku. V místě bydliště autora BP se konal na podzim roku 2011 takzvaný Spolkový den. Každý ze spolků a sdružení Nového Města pod Smrkem byl vyzván, aby prezentoval svoji činnost prakticky. Autor BP tedy vybral epizodu ze života kováře Stelziga, známého jako vůdce rolnických rebelů na panství frýdlantském hraběte Františka Ferdinanda Gallase v roce 1679. Celá rebelie skončila jejím krvavým potlačením, přičemž vůdce povstání kovář Stelzig byl odsouzen k deseti letům galejí na pevnosti Rábu. A právě soudní proces a co tomu předcházelo, byl tématem kolektivní hry s prvky improvizace.

Jako podklad pro scénář, jehož původcem je autor BP, posloužila historická fakta, obsah románu Václava Kaplického *Železná koruna*<sup>24</sup> a záznam hraného textu *Studia Ypsilon Liberec* pod režijním vedením Jana Schmida.<sup>25</sup> Členy souboru čekala jiná práce než na klasickém scénáři, protože hra byla koncipována jako kolektivní s prvky improvizace. Sedm herců vytvářelo několik postav a typů s náznaky dobových kostýmů

---

<sup>24</sup>Kaplický, V. *Železná koruna I (Dobré srdce císařovo)*. 1. vydání Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

<sup>25</sup>Kaplický, V. a Schmid, J. *Kovář Stelzig (záznam hraného textu)*. Dilia: Praha, 1976.



a rekvizit. Příběh provází postava vypravěče, který komentuje jednotlivé obrazy a posunuje děj. Na nacvik hry měl soubor velmi málo času - ca 2 měsíce. Během této doby museli členové souboru zvládnout kolektivní cítění na scéně a připravit se na hrací prostor, který byl v reálu na náměstí. Byl kladen důraz na přesnou artikulaci a zřetelnost slovního projevu s ohledem na očekávané potíže v reálu (vítr, hluk okolí). Dále byla důležitá prostorová orientace hrajících postav, práce s rekvizitou a jiné neverbální prostředky. Výsledkem byla úspěšná premiéra v červnu 2011 a nabídka na opětovné uvedení v prosinci téhož roku jako součást komponovaného programu v prostorách evangelického kostela v Novém Městě pod Smrkem. To ovšem znamenalo nové nacvičení v odlišných podmínkách.

Bylo provedeno několik zkoušek v prostorách kostela při využití středové části kostela mezi lavicemi i před sedícími diváky. Je nutné se zmínit o tom, že evangelické kostely postrádají obvyklou vnitřní okázalou výzdobu kostelů katolických, takže i kněžiště je velmi jednoduché a soubor měl možnost jej rovněž využít ke hraní. Úspěch byl ještě větší, což způsobil daleko komornější hrací prostor a větší kontakt s diváky, kteří zaplnili prostory kostela do posledního místa. Nakonec zapůsobilo i zafixování textu a pohybu v prostoru a preciznější používání náznakových předmětů (muškety = dřevěné tyčky, terče s podobiznami vůdčích osobností příběhu, bubínky, tamburíny a jiné neladěné hudební nástroje). Herci se musí a chtějí přizpůsobovat novému typu herectví a tvůrčí práci na scéně, mnozí začali konečně využívat svého přirozeného talentu, než byli zvyklí v klasické hře, kde více podléhali režijnímu vedení. Objevili v sobě schopnost improvizace, větší přemýšlivost nad texty a hereckou akci, smysl pro hraní v kolektivu, práci s rekvizitou, přinášeli nápady, které hru obohacovaly. Na celkem malé ploše příběhu a textu došlo k onomu kýženému - divák byl vtažen do děje, sledoval jej pozorně a přijal pásmo s povděkem. Vznikla zajímavá parabola, kdy divadlo bylo vráceno zpět do kostela, kde ve středověku fungovalo. I to byl určitý příslib do budoucnosti, že se dá takto pracovat s textem a herci.

## 6.4 Reflexe

Nedílnou součástí divadelního představení je i reflexe. Odborná kritika a ohlas diváků se mnohdy neshodnou. Někdy má hra úspěch u publika a autoři si nejsou jistí tím, že je to to nejlepší, co vytvořili. Jindy úspěch nemá a inscenátoři jsou přitom přesvědčeni, že to byla kvalitní věc. Repertoár ochotnického souboru typu DMDS<sup>26</sup> na malém městě, konkrétně v Novém Městě pod Smrkem, by se měl podřizovat i vkusu diváka. Z mnohaletých zkušeností je známo, že náš divák je zvyklý na klasický repertoár. Lidé půjdou na dobré divadlo, dobré herecké výkony, musí na ně dolehnout i kvalita textu, myšlenka hry. Ale bude nutné občas udělat jednu náročnější věc, kombinovat lidovost a náročnost. Vsaďte-li na jedno, nemusíme zvítězit. Vkus diváka se musí nějak posunout, měl by to být kompromis v nejlepší slova smyslu. Stále také platí, že se mnohdy nechodí na herecké výkony, ale na to, jak divák poznává svého souseda v roli, jak se chová na jevišti a jak v soukromí, kde jej dobře zná.

Konkrétní titul je pouze zlomek inscenace. Záleží na inscenátorech, souboru a vůli po společné výpovědi. Jen pouhý název hry o ničem ještě nesvědčí. Nejde nám o ojedinělé, extravagantní nebo ohromující projekty, ale o soustavnou a pravidelnou činnost. Je-li představení mizerné či špatné, lze v něm přesto nalézt jisté poznání, které se dříve nebo později nějakým způsobem zúročí.

Počty repríz inscenací mohou, ale také nemusí být měřítkem úspěšnosti té které inscenace. V podmínkách malého amatérského souboru, jakým Docela malý divadelní soubor (DMDS) bezesporu je, opakování hry po druhé je rovněž úspěchem. Je možno namítnout, že vynaložené úsilí při nácvičce, časové zaneprázdnění a jiné okolnosti vzniku inscenace nejsou adekvátní počtu repríz. Členové souboru jsou si vědomi této skutečnosti, ale přesto nelpí na několikanásobném opakování. Polovina členů souboru je v pokročilém věku a se zdravotními obtížemi. A tak je nutno jim složit poklonu, že za těchto ztížených podmínek mají chuť a sílu ochotnické divadlo dělat. Amatérský soubor není firma, která nutně musí generovat zisk. Je to instituce dobrovolného charakteru, jejímž posláním je produkce věcí, které by měly být kvalitní, sdílné ke světu a lidské existenci. K tomu je potřeba mít správné lidi, kteří mají vkus, rozhled, inteligenci a rozum.

---

<sup>26</sup>DMDS-Docela malý divadelní soubor Nové Město pod Smrkem. Soubor, kde pracuje autor BP. Je zájmovým spolkem dobrovolných divadelních amatérů, není registrován, bez dotací.

## ZÁVĚR

To, že amatérské (ochotnické) divadlo dosud žije a tvoří, je možno připočíst stovkám nadšených ochotníků, kteří i přes různé potíže pracují. Divadlo, mnohdy „jalové a nečtivé“ případně starodávné, jehož existence je uprostřed světa nebývalých komunikačních technik a technologií přenosů informací, musí čelit těmto tlakům bezmála celé 20. století. Poprvé se tak stalo v souvislosti s filmem. Toto médium, jakmile se dostalo z problémových potíží při vzniku, zahájilo mohutné a mnohdy vítězné tažení světem. Bylo obecně přístupné a tím demokratické a bylo bráno všemi vrstvami. Umění se stalo technicky reprodukovatelné, čímž docházelo k likvidaci jedinečnosti originálu uměleckého díla. Jinými slovy, zmizely všechny kvality a vlastnosti díla. Obrovský nástup filmu si podroboval svět a vytvářel nové médium komunikace a přenosu informací. Jistě právem se začala vynořovat otázka, zda to není úplný zánik divadla nebo alespoň jeho postupné odumírání, které z něj učiní velice exkluzivní druh umění pro velmi malý okruh zájemců.

Dalším velikým atakem na divadlo ze sféry technické reprodukovatelnosti byl rozmach televize. Televize se posléze ukázala jako daleko větší útočník na sféru divadla, než byl film. Televize má totiž některé možnosti, které film nemá. Jde za svým divákem domů, má možnost volitelnosti nejrůznějších programů, kde je možno skoro současně shlédnout reportáž, film i divadelní inscenaci. Televize z divadla i bohatě těží. Může přenášet divadelní inscenace stejně jako pro vlastní inscenace využívat divadelní hry. Některé postupy, uplatňované na divadle, televize využívá i ve své práci. Je to způsob tvorby literární předlohy (scénáře) přes tvorbu postavy, hereckou práci konče. Uvažovalo se o tom, co divadlo může vedle televize dělat. Televize díky tomu, že se začala výrazněji a zřetelněji profilovat jako masové médium, která svým publicistickým vysíláním maximálně ovlivňuje a utváří veřejné mínění spolu s podílem vysílání na „bavičství“, tak se nakonec televize a divadlo jakoby nepotkávaly. V případě televizní tvorby ani filmu se zkáza divadla nekonala.

Internet jako další prostředek pro přenos *informací a komunikace* má k divadlu ještě dále než televize. V tomto případě už vůbec nejde o umění či zábavu, kde by se divadlo s televizním bavičstvím jen nepatrně protнула. *Informace* totiž je údaj o nějaké

skutečnosti, přenositelné kamkoliv a komukoliv, ale bez možnosti jakékoliv reakce. Maximálně lze ovlivnit něčí názory, postoje, stanoviska. Stále však jde o přenos informací jedním směrem. Teprve, když příjemce zareaguje na vysílající informaci reakcí, vzniká zpětná vazba, nastává *komunikace*. Informace vždycky zprostředkuje nějaký činitel, prostředek, *médium*. I divadlo je *médiem* přenosu informací a komunikací. Vypadá to dost nelogicky, protože pod pojmem médium si představujeme především tzv. média masová, tedy tisk, rozhlas, televizi. Divadlo však bylo kdysi dávno vytvořeno proto, aby skrz něj lidé komunikovali a přenášeli informace. O tom, že divadlo je komunikace, netřeba polemizovat. Divadlo přece komunikuje prostřednictvím hlediště a jeviště. Výsledkem je, že divadlo se stává neopakovatelným „mediálním“ úkazem, určitým fenoménem. To platí beze zbytku i pro divadlo amatérské, chcete-li ochotnické. Divadlo svou dlouhověkostí od dob vzniku „performančních aktivit“ - jak tuto pradávnu podobu „předdivadla“ nazývají Brockettovy Dějiny divadla<sup>27</sup> - se utvářely ve zmizelých kulturách a civilizacích sumerských, babylonských, chetitských, egyptských. Pokračovaly pak přes řeckou civilizaci, která vytvořila první velkou divadelní éru a začíná vývoj evropského divadla, jenž trvá kontinuálně dodnes. Tím se dokazuje, že tento mediální fenomén má vlastnosti, zabezpečující uskutečňování komunikace a přenos informací v každé době a zároveň jeho vysoce pružnou přizpůsobivost.<sup>28</sup>

Amatérské, chcete-li ochotnické divadlo člověk dělá z jistého popudu. Ne nutně proto, že by s někým soutěžil, ale proto, že má potřebu a touhu exhibovat. Míněno v dobrém slova smyslu - divadelníci chtějí bavit, ale také se bavit. To druhé je však možné asi jenom u ochotníků. Ochotníci - amatéři nemusí brát roli, která by je nezajímala. Profesionál si takový luxus nemůže dovolit, protože za hraní bere mzdu, chce-li se uživit. Tak se podle našeho mínění ze světa profesionálů ztrácí ona rovina „bavit se“. Platné zůstává pouze „bavit“ a měřítkem úspěšnosti je potom kasovní úspěch.<sup>29</sup>

Amatéři přinášejí sami sebou, svou osobností zobrazení naprosto konkrétní a určité skutečnosti, která má rozhodující váhu v komunikaci s divákem, jenž může a chce tuto realitu sdílet. Toto sdílení může mít velmi rozdílný rozsah. Často stačí důvěrná

<sup>27</sup>Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. 8. vydání Praha: vydalo NLN (Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o.) a Divadelní ústav (DÚ), 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN) a ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ).

<sup>28</sup>Císař, J. *Člověk v situaci*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství ISV, 2000. ISBN 80-85866-67-6. s. 12 a další

<sup>29</sup>Kopecký, J. J. Člověk je tvor soutěživý. *Amatérská scéna*, 2011, roč. 57, č. 3, s. 2. ISSN 0002-6786

znalost vystupujícího, hrajícího člověka, zatímco na stupni nejvyšším je to poselství o něčem, co se týká širokého společenství. Zásluha českých ochotníků v národním obrození rozvíjejícím se zhruba od počátku 19. století spočívala především - a většinou pouze - v tom, že vůbec hráli česky, že se veřejně hlásili k české řeči, a prokazovali tím i svou příslušnost k české národnosti, k etnické skupině, která utvářela český národ. Od založení Ústřední matice divadelních ochotníků v roce 1886 začala v českém amatérském hnutí péče o růst divadelních znalostí a dovedností. Nedotkla se samozřejmě všech souborů.<sup>30</sup>

Kalendář akcí amatérského divadla v Čechách je velmi bohatý. Jde o celou řadu přehlídek soutěžních i nesoutěžních, které mapují celé spektrum divadelní činnosti amatérů od divadel dětských, loutkových, přes divadla dospělých, taneční, divadla poezie, pantomimy, monology. Jen namátkově můžeme vyjmenovat postupové přehlídky: Modrý kocour Turnov, Krajská přehlídka ochotnického divadla Jizerské oblasti v Lomnici nad Popelkou, Dětská scéna Svitavy, Krakonošův divadelní podzim Vysoké nad Jizerou, Loutkářská Chrudim, Šrámkův Písek, Popelka Rakovník, Wolkerův Prostějov, Jiráskův Hronov. To je jen malý výčet divadelních přehlídkových aktivit ochotníků. K tomu přistupují různé kurzy, přednášky, odborné semináře, tvůrčí dílny, vše věnováno vzdělávání a zvyšování odbornosti v dané tematice. Autor BP měl možnost v letech 1981 – 1983 absolvovat tříletou školu pro režiséry, kterou pořádal Svaz českých divadelních ochotníků (SČDO)<sup>31</sup> za účasti vyučujících z řad herců, režisérů, dramaturgů a teoretiků divadelních věd (herec Petr Svoboda, režisér Antonín Bašta, JUDr. Zdeněk Kokta, divadelní teoretik a dramaturg, Šárka Štembergová, hlasová poradkyně, Josef Svoboda, režisér a herec, Josef Doležal, režisér a herec). Na závěr školy byl založen Klub režisérů SČDO, který funguje dodnes a to hlavně na přehlídkách ve Vysokém nad Jizerou a v Hronově. Zabývá se především rozbory vybraných představení, které provádějí vybraní účastníci z řad Klubu režisérů. V poslední době tyto semináře vede Mgr Rudolf Felzmann, který je známý v amatérském i profesionálním divadelním světě jako odborník na divadlo, dobrý herec a režisér.

---

<sup>30</sup> Císař, J. Smysl amatérského divadla. *Amatérská scéna*, 2011, roč. 57, č. 2, s. 18. ISSN 0002-6786

<sup>31</sup>SČDO - Svaz českých divadelních ochotníků, vznikl v r. 1969 jako společenská organizace neprofesionálních tvůrců a příznivců divadelní činnosti, působí na území České republiky, je právnickou osobou

České amatérské divadlo je unikát. V zemi totiž působí na 2000 souborů. Každoročně na konci února startuje divadelní maratón přehlídek, na kterých odborná porota i veřejnost hodnotí kvalitu uváděných představení. Prvním festivalem je turnovský Modrý kocour, krajská postupová přehlídka studentského a experimentujícího divadla Libereckého a Ústeckého kraje. Síť přehlídek všech žánrů je světově unikátní, pořádají se téměř v každém městě a divadelních nadšenců rok od roku přibývá. Čtyřměsíční maratón regionálních a krajských divadelních přehlídek vyvrcholí na začátku srpna, kdy se koná Jiráskův Hronov, který patří každoročně k těm největším divadelním svátkům všech ochotníků.

Česká republika je amatérskému divadlu země zaslíbená. Na mapě Česka téměř neexistuje místo, kde by v průběhu posledních dvou set let nepůsobil alespoň jeden amatérský divadelní soubor. Divadlo jako pojem je společenský fenomén a amatérské (ochotnické) rovněž. To je neoddiskutovatelný fakt. Divadlo je skvělý nástroj komunikace. Proto je více jak nutné jej provozovat a udržovat v životaschopném stavu. Vždy si najde svého diváka nebo příznivce.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARISTOTELES. *Poetika*. 6. vydání (v Orbisu druhé) Praha: vydalo Nakladatelství Orbis, Edice Knihovna divadelní tvorby, 1964. 11-035-64.

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. 8. vydání Praha: Nakladatelství Lidové noviny Praha, s. r. o. (NLN) a Divadelní ústav (DÚ) Praha, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN) a ISBN 978-80-7008-225-6 (DÚ) 585. publikace Divadelního ústavu.

CÍSAŘ, J. , ČERNÍKOVÁ J., ČERNÝ, F., et al. *Cesty českého amatérského divadla (vývojové tendence)*, 1. vydání Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu (IPOS), 1998. ISBN 80-7068-129-2.

CÍSAŘ, J. *Nástin metodiky amatérského herectví*. 1. vydání Hradec Králové: Ústav pro kulturně výchovnou činnost Praha a Krajské kulturní středisko, Edice Knihovnička amatérského divadla, svazek 4, 1982, stran 88.

CÍSAŘ, J. *Přehled dějin českého divadla I. [Od počátků do roku 1862]*. 1. vydání Praha: AMU (Akademie múzických umění) Praha , 2004. ISBN 80-7331-007-4.

CÍSAŘ, J. *Člověk v situaci*. 1. vydání Praha: vydalo ISV Praha, 2000. ISBN 80-85866-67-6.

CÍSAŘ, J. Smysl amatérského divadla. *Amatérská scéna* (dvouměsíčník pro otázky amatérského divadla), 2011, roč. 57, č. 2, s. 18. ISSN 0002-6786.

ČERNÍKOVÁ-DROBNÁ, J., SMRČEK, O., ŠTERC, L., VESELÝ, VI. *Dramaturgická kuchařka (Základy dramaturgie pro amatérské divadelní soubory)*. Praha: vydala Amatérská divadelní asociace (ADA) Praha, 1999.

ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla aneb dvě století s pražskými herci*. 1. vydání Praha: Mladá fronta (MF) Praha, 1978. 23-109-78.

KAZDA, J. *Kapitoly z dějin divadla*. 1.vydání Jinočany: vydalo Nakladatelství H&H, 1998. ISBN 80-86022-25-0.

KLUGEROVÁ, J., PRÁZOVÁ, I., VACÍNOVÁ, T. *Jak vypracovat bakalářskou, diplomovou, rigorózní a disertační práci*. 3. přepracované vydání Praha: vydavatel Univerzita Jana Amose Komenského Praha, 2010. ISBN 978-80-7452-004-4.

KOPECKÝ, J. J. *Člověk je tvor soutěživý. Amatérská scéna* (dvouměsíčník pro otázky amatérského divadla) 2011, roč. 57, č. 3, ISSN 0002-6786.

KOPECKÝ, S. *Povídání o divadle 1. až 10. díl* (brožovaný výtisk). České Budějovice: vydalo KKS České Budějovice, 1975-1976 (informační materiál pro divadelní soubory ZUČ).

PAVLOVSKÝ, P., PÁLKOVÁ, M., et al. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. 1. vydání Praha: vydalo LIBRI, s. r. o. ve spolupráci s ND Praha, 2004. ISBN 80-7277-194-9 (LIBRI) a ISBN 80-7258-171-6 (Národní divadlo).

RICHTER, L. *Praktický divadelní slovník*. 1. vydání Praha: vydalo Společenství pro pěstování divadla pro děti a mládež, edice Dobré divadlo dětem, 2008. ISBN 978-80-902975-8-6

ŠRÁMKOVÁ, V., VALENTA, J. *Místopis českého amatérského divadla N - Ž*. 1. vydání I. Praha: vydalo IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu Praha, 2002. ISBN 80-7068-144-6 (soubor) a ISBN 7068-155-1 (II. díl).

ŠVARC, M. *Práce režiséra a jeho metodické postupy*. (skripta Lidové konzervatoře Středočeského kraje). Vydalo KKS Středočeský KNV Praha, 1973.



VALENTA, J. *Putování od maškar... až k amatérskému divadlu dneška*. 1. vydání Miletín: vydalo Muzeum amatérského divadla, o. s., zámek Miletín, 2009. ISBN 978-80-254-3269-3.

VOSTRÝ, J. *Úvod do studia režie a dramaturgie, díl I. Obraz*, (skripta). 1. vydání Praha: vydalo Státní pedagogické nakladatelství (SPN) Praha a AMU (Akademie múzických umění) Praha, 1988.

ZEMANČÍKOVÁ, A. Jak se kdysi hrálo aneb Putování od maškar...až k amatérskému divadlu dneška (recenze nové knížky věnované amatérskému divadlu). *Amatérská scéna* (dvouměsíčník pro otázky amatérského divadla), 2009, roč. 55, č. 1, s. 48 , ISSN 0002-6786.

DbČAD-Databáze českého amatérského divadla, [WWW.AMATERSKEDIVADLO.cz](http://WWW.AMATERSKEDIVADLO.cz)  
Navštíveno dne 13. 03. 2012

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Geneze ochotnických divadelních souborů obce Nové Město pod Smrkem.....	I - III
---	---------

# PŘÍLOHY

Příloha A – Geneze ochotnických divadelních souborů obce Nové Město pod Smrkem

## DIVADELNÍ ČINNOST V NOVÉM MĚSTĚ POD SMRKEM.

Záznam o činnosti divadelního souboru existuje až od roku 1923. V letech 1923 - 1938 fungoval v Novém Městě pod Smrkem Divadelní soubor (nebo spolek) Národní jednoty severočeské (NJS), rovněž v těchto letech fungoval školní soubor. Hrál se v místním hostinci U Endrů. Po roce 1945 byl založen DS Kolár, poté došlo ke sloučení s novými zájemci pod hlavičkou Divadelního souboru Závodního klubu ROH Textilana (DS ZK ROH). Soubor se stal členem Ústřední matice divadelního ochotnictva československého (českého) - ÚMDOČ. Zpočátku zábavní repertoár, například „Praha je naše“, „V tom našem kostelíčku“, „Venoušek to zařídí“. Hrál se v prostorách staré tělocvičny a na jevišti v Dělnickém domě (tehdy i nyní restaurace a taneční sál). Od roku 1948 funguje soubor pod hlavičkou Závodního klubu Revolučního odborového hnutí (ZK ROH) Textilany, což byl místní textilní podnik s tehdy 1100 pracovníky. V repertoáru měl hry starších českých autorů, mj. Tetauer, Jirásek, Klicpera, Tyl, Mácha, Kvapil, Mrštíkové, V+W, Šrámek, dále zahraniční klasika, například Goldoni, Molière, ruští a sovětští autoři blíže nespecifikovaní, soudobá česká tvorba, mj. Drda, Stehlík, Kubátová, Kohout.

V roce 1950 bylo zřízeno jeviště a hlediště v bývalém hostinci, zvaném „Najmanka“, v letech 1952 - 1954 byla vybudována točna na jevišti a upraveny společenské místnosti. Při příležitosti otevření tohoto sálu byla sehrána Drdova hra Hrátky s čertem a tak využita točna k přestavbě scény. Ročně se produkovalo až 5 her. V letech 1945 - 1976 bylo uvedeno okolo 90 her včetně dětských představení. DS byl pravidelným účastníkem a spolupořadatelem Frýdlantských divadelních májů (1959 - 1965). Pořádal je společně s DS J. K. Tyl Frýdlant. Jako zajímavost je možno uvést pohostinské vystoupení hejnického divadelního souboru (obec poblíž NMpS) s hrou Maryša v režii V. Huryty, scéna J. Kusý, kde v roli Vávry vystoupil tehdejší člen činohry Národního divadla v Praze Jan Pivec. Herec měl v té době v Hejnicích svou maminku, kterou pravidelně navštěvoval. Představení se odehrálo ve čtvrtek 25. srpna 1960.

V 50. letech až do konce 90. let fungoval v Novém Městě pod Smrkem (NMpS) Divadelní pionýrský soubor Prvoci Základní školy. V 70. letech minulého století vznikl Taneční a baletní soubor Jizera při SZK ROH, který pracoval s dětmi pohybově nadanými. Soubor vedl dlouholetý zasloužilý člen divadelního souboru v NmpS pan Jaromír Opatovský, po stránce praktické profesionální baletní mistr Jaroslav Novotný, člen baletu libereckého divadla F. X. Šaldy. Soubor nastudoval například Kouzelný svět pohádky, Zvířátka a Petrovští od O. Nedbala. Fungoval do r. 1976.

V letech 1973 - 1989 byl v NMpS činný soubor Pidivadlo, pionýrský dětský divadelní soubor Základní školy (DDS ZŠ). Vedli jej manželé Krista a Jiří Bláhovi. Využívali postupů dramatické výchovy, intenzivně se věnovali spolu s dětmi sólovému a kolektivnímu přednesu. Postupně vytvořili inscenace Jedničky má papoušek na motivy Macourkovy knížky s vlastní úpravou textu, dále Obrázky z českých dějin, Kočičiny Václava Čtvrtka, Myš v jedenáctém patře od Hanzlíka. Jednou z posledních inscenací bylo zpracování Sekorovy knížky o městě Kocourkově pod názvem Čtení o městě Kocourkově. Kromě Celostátní přehlídky Kaplické divadelní léto (CP KDL) se soubor zúčastnil Národní přehlídky v Mělníku a Wolkrova Prostějova. V roce 1982 byl soubor na Mezinárodních dnech divadelní mládeže v St. Lambrechtu v Rakousku s adaptací Obrázků z českých dějin. Manželé Bláhovi působili také jako lektoři seminářů. V roce 1981 jim bylo uděleno Čestné uznání Ministerstva kultury České republiky.

Na konci 60. let minulého století se soubor dospělých opět dal dohromady a nacvičil a uvedl úspěšnou pohádku V. Čtvrtka Jak se stal Rumcajs loupežníkem. Představení bylo hráno celkem 13x. Soubor dále nastudoval Plautovu (úprava L. a Z. Waletzky) Komedii o strašidle, Gorkého Vassu Železnovovou, Mrštíkových Maryšu, Horníčkovy Dva muže v šachu. [Hlavními činiteli, hybateli a režiséry byli paní Marie Šmerdová a pan Jaromír Opatovský. Pak byla činnost souboru zastavena pro nedostatek zájmu ze strany členů souboru.

Při příležitosti oslav 400. let založení Nového Města pod Smrkem v roce 1984 byla provedena ve stávající divadelní budově "Najmanka" rekonstrukce světelného parku, rozvodů elektřiny, topení, vybudování osvětlovací a zvukařské kabiny. Rovněž byla provedena stavební úprava balkonů. Byl založen nový soubor pod vedením autora této BP a byl podniknut pokus nacvičit divadelní představení Blázinec v prvním

poschodí F. L. Šamberka, dále podle záznamu divadelní inscenaci Studia Ypsilon Naivního divadla Liberec kolektivní hra Kovář Stelzig. Část tohoto představení byla provedena při zmíněných oslavách 400. let NMpS. Pak následovalo nacvičení a sehrání představení monodramatu Viktorie Hradské Commedia finita a detektivka Osm žen Roberta Thomase. Obě inscenace byly rovněž uvedeny na soutěžní přehlídce, Hrádeckém divadelním podzimu v letech 1988 a 1989. Představení Osm žen bylo uvedeno 18. listopadu 1989. Sametová revoluce utřála další činnost divadelního souboru na dlouhých 15 let.

K obnově činnosti divadelního souboru došlo v r. 2005. Vznikl Docela malý divadelní soubor (DMDS), čítající v současnosti 8 lidí včetně režie a technika. Soubor není nikde evidován, ani není členem žádné organizace, je to pouze zájmová skupina lidí. Každým rokem vytvoří jedno divadelní pásmo, sestávající se z malých divadelních hříček či adaptací povídek (A. P. Čechov, Stephen Leacock, Guy de Maupassant, Hector Hugh Munroe, Alex Koenigsmark, Ivan Martin Jirous). V současné době (rok 2012) nacvičuje dva monology z monodramatu Commedia finita Viktorie Hradské a úryvek ze hry Casanova na duchcovském zámku autora Karla Gassauera. Termín uvedení bude podzim roku 2012.

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Pavel Šmidrkal**

**Obor: Scénická a mediální studia SMS**

**Forma studia: kombinovaná**

**Název práce: Amatérské divadlo jako fenomén doby**

**Rok: 2012**

**Počet stran textu bez příloh: 50**

**Celkový počet stran příloh: 3**

**Počet titulů české literatury a pramenů: 18**

**Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 2**

**Počet internetových zdrojů: 1**

**Vedoucí práce: Mgr Václav Janeček, Ph.D**